



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

„Theater der Unterdrückten als Empowerment-Strategie  
im transkulturellen Kontext“

Verfasserin

Olimpia Pietrangeli

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.a Phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 307

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kultur- und Sozialanthropologie

BetreuerIn:

V.-Prof.Do. Dr. Marie-France Chevron

# Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	4
1. Macht und Empowerment.....	8
1.1. Das Konzept der Macht .....	8
1.2. Foucaults Konzept der Macht.....	9
1.2.1. Die Macht und Ihre Beziehungen nach Foucault.....	10
1.2.2. Der Staat und die Macht nach Foucault.....	11
1.3. Begriffserklärung und Verständnis von Empowerment.....	14
1.3.1. Empowerment und Macht.....	16
1.3.2. Die Ebenen des Empowerment Prozesses.....	18
1.3.2.1. Das Phasenmodell von Charles H. Kieffer.....	19
2. Das Theater der Unterdrückten, eine Kultur- und Sozialanthropologische Perspektive .....	21
2.1. Schnittstelle zwischen Theater und Kultur- und Sozialanthropologie.....	21
2.2. “Social drama:from ritual to theatre“ (Turner:1982).....	22
2.3. Einflüsse von Paulo Freire.....	25
2.4. Theoretische und historische Grundlagen des Theaters der Unterdrückten.....	27
2.5. Theater und Unterdrückung: eine Einführung.....	29
2.5.1. Die Bühne oder „Der ästhetische Raum“ (Boal 2006).....	30
2.5.2. Die Technik „ Ästhetik der Unterdrückten,“.....	31
2.5.3. Die Techniken des Theaters der Unterdrückten.....	33
3. Darlegung des Forschungsdesigns.....	37
3.1. Entwicklung der Forschungsfragen.....	38
3.2. Feldzugang und Vorgangsweise.....	40
3.3. Auswertung des empirischen Materials .....	43
4. Das Projekt Twin Vision: Darstellung der empirischen Ergebnisse.....	44
4.1. Der Rahmen für die Entstehung des Projektes: die LV „Transkulturelle Theaterarbeit“.....	44
4.2. Gründung des Projektes „Twin Vision“.....	47
4.3. Auf der Bühne.....	50
4.4. Der transkulturelle Aspekt.....	53
4.4.1. Das Fremde.....	57
4.4.2. Kunst und künstlerische Praxis.....	59
4.5. Politische Einbettung. Der Umgang mit Fremdenfeindlichkeit.....	60
4.6. Veränderung der Eigenwahrnehmung in Bezug die Aufnahmegesellschaft...62	
4.7. Der Empowerment- Prozess.....	65
4.8. Soziale Netzwerke .....	70
4.9. Soziale Integration.....	74
4.10. Umgang mit Konflikten: Warum wurde das Twin Vision Projekt aufgelöst?	

.....	77
5. Zusammenfassung und Ausblick.....	80
Literaturverzeichnis.....	87
Internetquellen:.....	94
Interviews:.....	95
Abbildungen.....	96

## **Danksagung**

Ich danke meinen Eltern für die finanzielle und emotionale Unterstützung, die die Verwirklichung dieser Arbeit ermöglicht hat. Ebenso danke ich meiner Großmutter Katalin Pongracz für ihren Ansporn, Laura und Eugen für die Hilfe in der Überarbeitungsphase meiner Arbeit.

Ich bedanke mich bei Mirjam für Ihre Freundschaft und für die anregenden Gespräche im gesamten Arbeitsprozess.

Bei Birgit Fritz und bei der Twin Vision Gruppe für die Zeit, die sie mir zur Verfügung gestellt haben und für die vielen Gespräche.

Bei Mirjam, Carina und Astrid bedanke ich mich für das geduldige Lektorieren. Sehr dankbar bin ich meinem Freund Mattia und Marko, die mir mit ihrem Nahestehen die lange Zeit der Erarbeitung erleichterten.

Bei Prof. Marie-France Chevron bedanke ich mich für ihre Bemühungen und ihr Feedback im Laufe meines Forschungsprozesses.

## Einleitung

Im Zuge meiner Teilnahme an einem Seminar „Transkulturelle Theaterarbeit-Fokus Afrika“, unter der Leitung von Birgit Fritz, am Institut der Afrikanistik in Wien, kam ich zum ersten Mal mit Augusto Boals Methoden des Theaters der Unterdrückten in Berührung. Die Anwendungen dieser Methoden und auch die Auswirkungen auf die TeilnehmerInnen hinterließen bei mir einen bleibenden Eindruck. Besonders faszinierte mich das starke Zusammengehörigkeitsgefühl, das sich innerhalb kürzester Zeit zwischen den TeilnehmerInnen, welche die unterschiedlichsten kulturellen und sozialen Hintergründe aufwiesen, einstellte.

Im Juli 2008 hatte ich das Glück in Kroatien, an einem Internationalen Workshop des Theaters der Unterdrückten, der von Augusto Boal persönlich zusammen mit seinem Sohn Julian Boal geleitet wurde, teilzunehmen. Auch an diesem Laboratorium nahmen Leute aus der ganzen Welt teil, wobei die meisten bereits Erfahrungen mit dieser speziellen Art von Theater gesammelt hatten. Es wurden auch einige Forum - Theaterstücke von Jana Sanskriti, einer Theatergruppe aus Indien, mit langjähriger Erfahrung in diesem Bereich aufgeführt. Dadurch hatte ich die Chance aktive Schauspieler des Theaters der Unterdrückten und ihre Arbeit näher kennen zu lernen.

Das Theater der Unterdrückten ist eine Bewegung, die 1971 in Rio de Janeiro ihren Anfang nahm und als politisches und soziales Theater bezeichnet wird. Boal hat sich mit ArbeiterInnen aus den Stadtrandgebieten in Brasilien beschäftigt, um Unterdrückungsmechanismen der Herrschenden aufzuzeigen. Die ProtagonistInnen der Performances sind sozial benachteiligte Menschen, mit denen Boal einen Dialog sucht. Situationen der alltäglichen Unterdrückung werden auf der Bühne dargestellt und Machtstrukturen erkannt und neue Strukturen erarbeitet. Die Bewusstmachung der Unterdrückung und Erweiterung des Handlungsspielraums

bleibt einer der Hauptziele des Theaters der Unterdrückten (vgl. Boal 1999:47 in Kempchen 2001:15).

Im Jahr 1971 wanderte Boal ins Exil aus und emigrierte nach Europa, wo er aufgrund der problematischen politischen Situation in Argentinien und Brasilien mehrere Jahre verbrachte. Boal zählt heute als einer der bedeutendsten Theatermacher unserer Zeit (Vgl. Weintz in Boal 2006:9) und seine Methoden werden überall auf der Welt angewendet.

Faszinierend an dieser Methode, ist die Tatsache dass gesellschaftliche und politische Veränderungen durch Theater bewirkt werden sollen.

In der vorliegenden Arbeit untersuche ich die Möglichkeiten des Theaters der Unterdrückten als Empowerment- Strategie im transkulturellen Kontext. Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile: einen theoretischen Teil, in dem ich mich mit dem Begriff "Macht", ihrer Strukturen und Wirkungen nach Michel Foucault auseinandersetze und den Empowerment Prozess nach den PsychologInnen und SozialwissenschaftlerInnen Stark, Kieffer und Rappaport definiere. Ebenso werden in diesem Teil die theoretischen und historischen Grundlagen des Theaters der Unterdrückten erläutert und ihre unterschiedlichen Techniken dargestellt. Im zweiten Teil dieser Arbeit lege ich den Feldzugang und die Vorgangsweise meiner Forschung dar und stelle die empirischen Ergebnisse aus den erhobenen Daten in Kombination mit theoretischen Ansätzen vor.

Das vorgestellte Projekt Twin Vision, entwickelte sich aus der genannten Lehrveranstaltung mit dem Titel „Transkulturelle Theaterarbeit – Fokus Afrika“ an der Universität Wien. Die Theatergruppe aus 25 TeilnehmerInnen, europäischer und afrikanischer Herkunft, wurde im Jahr 2005 gegründet. Die TeilnehmerInnen haben zu dieser Zeit zum Teil in Wien studiert oder gearbeitet. Der Name der Gruppe, „Twin Vision“, wurde von der Gruppe gemeinsam mit der Leiterin Birgit Fritz ausgewählt.

Entscheidungsgrund für den Namen „Twin Vision“ war der Gedanke eine vielfältige Perspektive über Erlebnisse und Weltansichten zu entwickeln, die durch die Begegnung und Zusammenarbeit von Menschen unterschiedlicher Herkunft entstand (vgl. Fritz [http://www.inst.at/trans/16Nr/05\\_9/fritz16.htm](http://www.inst.at/trans/16Nr/05_9/fritz16.htm)).

Aus den erlernten Techniken und Methoden des Theaters der Unterdrückten wurde eine Theaterperformance entwickelt die im Theater des Augenblicks in Wien aufgeführt wurde. Das Theater des Augenblicks ist bekannt für den experimentellen Charakter der Performances die dort aufgeführt werden.

Im Laufe des Forschungsprozesses haben sich folgende Fragen herauskristallisiert:

1. „Kann Theater als Empowerment-Strategie wahrgenommen werden?“
2. „Wie können die Methoden des Theaters der Unterdrückten als Empowerment-Strategie in einem transkulturellen Kontext wahrgenommen werden bzw. wirken?“
4. „In wie fern helfen die speziellen und weltweit angewandten Techniken des Theaters der Unterdrückten, den Menschen mit migrantischem Hintergrund Fuß zu fassen?“. Speziell ging es hier um die Lage in Österreich.
5. „Hat das Theater der Unterdrückten einen Einfluss auf deren Integrationsprozess? Welche Konsequenzen entstehen daraus?“.

Die Arbeit versucht aufzuzeigen in wie fern die TeilnehmerInnen dieses Projektes „empowered“ wurden, indem sie sich Zusatzkompetenzen/Qualifikationen aneigneten und sich der Unterdrückungsmechanismen bewusst wurden, wie sie im realen Leben vorkommen. Diese werden auf der Bühne thematisiert, um schlussendlich Lösungen zu finden. Dieser Bewusstmachungsprozess trägt dazu bei, dass die

TeilnehmerInnen ihre Stärken und ihre Wünsche, Ressourcen und Möglichkeiten entdecken und ermutigt sie, sich von Bestimmungen anderer zu befreien sowie neue Möglichkeiten und Strategien zu finden, um ihr Leben durch Reflexion selbst zu beeinflussen.

Wichtig ist es dabei die Ansichten bzw. Einstellungen der TeilnehmerInnen zu Gemeinschaft, Politik, Flucht bzw. Migration und Integration zu hinterfragen und deren jeweiligen Integrationsprozess zu erforschen.

Die Untersuchung der Konsequenzen, die aus der Theaterarbeit im Rahmen eines solchen Projektes entstehen, ist für die Kultur- und Sozialanthropologie besonders interessant. Wie Monika Wagner in Ihrem Sammelband „Theater, Begegnung, Integration?“ darlegt: „Diese Arbeiten und Prozesse sind (...) nicht nur Teil des künstlerischen Wirkens, sondern sie schaffen darüber hinaus einen Ausgangspunkt und die Grundlagen für ein Mit- und Füreinander in einer demokratischen Gesellschaft. Sie bieten Ansätze zur Praxis von interkultureller Kommunikation und leisten mitunter tatsächliche Integrationsarbeit“ (Wagner 2003: 25).

Dabei ist, meiner Meinung nach, zu hinterfragen, in wie weit das zweijährige Theaterprojekt, das sich aus der genannten Lehrveranstaltung entwickelt hat, die Lebensweise und Lebenseinstellung der TeilnehmerInnen verändert hat und in wie fern der Integrationsprozess der TeilnehmerInnen mit Migrationshintergrund dadurch beeinflusst wurde. Einige AkteurInnen mit Migrationshintergrund waren vor dem Twin Vision Projekt viele Jahre in Österreich wohnhaft, ohne dauerhafte Freundschaften mit Menschen österreichischer Herkunft schließen zu können. Ob aufgrund der Sprachbarrieren oder aufgrund kultureller Grenzen war nicht immer auszumachen. In diesem Zusammenhang war es Ihnen auf jeden Fall nicht möglich gewesen, nachhaltige soziale Kontakte mit ÖsterreicherInnen zu entwickeln.

# **1. Macht und Empowerment**

In diesem Kapitel gehe ich auf Foucaults Konzept der Macht näher ein. Deren Strukturen und Beziehungen sollen in diesem Kapitel untersucht werden. Im zweiten Teil dieses Kapitels beschäftige ich mich mit dem Empowerment Konzept und analysiere es anhand der Theorien der Sozialpsychologen Stark (1996) und Rappaport (1984). Die Analyse des Empowerment Konzeptes ist von wesentlicher Bedeutung für die Forschungsfragen dieser Arbeit. Des Weiteren stelle ich das Empowerment Phasenmodell des Sozialpsychologen Kieffer (1984) vor, das für eine genauere Auseinandersetzung mit dem Empowerment Konzept besonders relevant ist. Das Phasenmodell besteht aus vier Abschnitten: Mobilisierung, Engagement und Forderung, Integration und Routine, Überzeugung und „Brennende Geduld“.

## **1.1. Das Konzept der Macht**

In diesem Kapitel möchte ich mich mit dem Begriff Macht, deren Strukturen und Wirkungen beschäftigen. Besonders werde ich auf die Ansätze des französischen Philosophen Michel Foucault näher eingehen und genauer untersuchen. Denn in Hinblick auf meine Forschungsfrage ist eine Analyse der Machtstrukturen in Zusammenhang mit den Methoden des Theaters der Unterdrückten besonders relevant. Um diese Methoden anzuwenden, ist eine genaue Reflexion über bestehende Machtstrukturen einer bestimmten Situation Voraussetzung. Pierre Bourdieu ist in meine Augen zwar wichtig aber nicht so zentral wie Foucault für meinen Zugang, auch wenn ich in der Arbeit auf einige der Konzepte von Bourdieu(1984) (wie z.B. Habitus und Kapitalformen) zurückgreifen möchte. In den Sozialwissenschaften wird allgemein Macht als Chance verstanden den eigenen Willen auch gegen den Widerstand der Betroffenen durchzusetzen (Werner Fuchs-Heinritz 1994: 411-412). Macht stammt von dem Verb „können, vermögen“

(Dorsch 2009: 607), „in der Lage zu sein etwas zu schaffen“. In der Sozialpsychologie und Gruppenforschung bezeichnet Macht *„jede interpersonale Beziehung, in der einige Personen das Verhalten, die Einstellungen, Überzeugungen (beliefs) anderer Personen zum Teil bestimmen“* (Collins & Raven 1969 in Dorsch 2009:607).

## **1.2. Foucaults Konzept der Macht.**

Michel Foucault ist einer der bekanntesten französischen Philosophen des 20. Jahrhunderts, Vertreter des Poststrukturalismus, Gründer der Diskursanalyse und Professor am Collège de France in Paris.

Laut Michel Foucault, gibt es in keiner Gesellschaft einen macht-freien Raum. In seinem Werk „Dispositive der Macht“ (1978) definiert Foucault Macht als „ein Netz von Beziehungen“, das einer bestimmten Organisation folgt und sich in einem bestimmten Schema bewegt (vgl. Foucault 1978).

Macht hat also weder eine negative noch eine positive Bedeutung: entscheidend ist wie sie eingesetzt wird. Foucault bezeichnet Macht als eine dynamische, omnipräsente Instanz, welche die Menschen zum Agieren leitet:

*„Der Grund dafür, dass die Macht herrscht, dass man sie akzeptiert, liegt ganz einfach darin, dass sie nicht nur als nein sagende Gewalt auf uns lastet, sondern in Wirklichkeit die Körper durchdringt, Dinge produziert, Lust verursacht, Wissen hervorbringt, Diskurse produziert“* (Foucault 1978: 35).

Des weiteren bedarf es, laut Foucault, immer der Festlegung eines bestimmten Ortes und einer gewissen Zeitspanne, um eine Analyse der Machtstrukturen durchzuführen. Ebenso wird man sich auch mit ihrem Ursprung und Ihren Konsequenzen beschäftigen müssen. Rebhandl, bezieht sich auf Foucault hinsichtlich der *unsichtbaren* Machtstrukturen: die Individuen in einer Gesellschaft X werden also von Macht durchdrungen und somit scheinbar freiwillig unterworfen (Rebhandl 2003: 43).

Das erklärt wie Unterdrückung stattfindet, was für die folgende Analyse des Theaters der Unterdrückten wichtig ist (siehe Kap. 2). Nach Foucault wirkt Macht in der modernen Gesellschaft über Werte, Normen und Glaubenshaltungen, in welcher man sich nicht außerhalb der Machtverhältnisse bewegen kann. (vgl. Foucault in Rebhandl 2003: 43). Macht wirkt also über Religion, politische Einstellungen und regionale Grenzen hinaus.

### **1.2.1. Die Macht und Ihre Beziehungen nach Foucault.**

Wie wird Macht ausgeübt?

Foucault schreibt über eine „Ökonomie der Machtbeziehungen“ und wählt als Ansatzpunkt dieser Theorie den Widerstand gegen die verschiedenen Formen der Macht (Foucault 1976: 242). Er untersucht hauptsächlich die Entstehung und den Verlauf der Machtbeziehungen und somit ihre unterschiedlichen Strategien. In diesem Zusammenhang legt Foucault den Schwerpunkt auf die Auswirkungen der Macht und den *Widerstand* dagegen. Dieser wird als „unmittelbarer, transnationaler und grenzenloser Kampf“ (a.a.O.) bezeichnet. Damit meint Foucault, dass das Verhältnis zwischen Macht und deren Widerstand nicht an festgeschriebene Orte gebunden ist, sondern Grenzen überschreitet.

Das Subjekt wird durch die Unterwerfung unter die Herrschaft eines anderen als solches definiert.

*„Der Staat wird als eine Form politischer Macht verstanden, die keine Rücksicht auf einzelnen nimmt, sondern allein die Interessen der Gemeinschaft verfolgt oder eher noch die einer Klasse oder einer Gruppe ausgewählter Bürger“ (Foucault 1976: 247).*

Daher bilden sich innerhalb dieser Machtstrukturen Formen der Unterdrückung einzelner Subjekte oder Gruppen aus. Die Techniken des Theaters der Unterdrückten

helfen den Einzelnen sich dieser Strukturen bewusst zu werden um Lösungen zu entwickeln und bestehende Machtstrukturen zu verändern.

Im nächsten Abschnitt werde ich eine Analyse des modernen westlichen Staates in Bezug auf Macht nach Foucault vornehmen und mich des weiteren mit Machtbeziehungen und strategische Beziehungen nach Foucault auseinandersetzen. Diese Analyse ist hilfreich für das Verstehen des Bewusstmachungsprozesse der durch die Anwendung des Theaters der Unterdrückten stattfinden soll.

### **1.2.2. Der Staat und die Macht nach Foucault.**

Nach Foucault ist der Staat eine globalisierende und totalisierende Form von Macht. Der moderne westlichen Staat im euroamerikanischen Raum greift nach ihm auf eine alte Machttechnik zurück. Er bezeichnet diese als die „christliche Pastoralmacht“ (Foucault 1976:247).

Im Vergleich zur Macht des Herrschers, welcher von seinen Untergegebenen verlangt, dass sie sich für ihn opfern um seine Macht zu retten, ist die „Pastoral Macht“ mit dem Bewusstsein der Einzelnen eng verknüpft. Diese Form der Macht soll das „Seelenheil“ des Individuums schützen. Denn der Hirte ist bereit, sich für das Seelenheil seiner Herde zu opfern. Die Pastoral Macht sorgt sich also nicht nur um die Gemeinschaft als Ganzes, sondern um jeden Einzelnen (vgl. Foucault 1976: 247). Diese Macht wird vom Individuum internalisiert und somit findet ein Unterdrückungsprozess statt. Gerade diese Internalisierung der Machtverhältnisse ist das, was bei Boals Techniken, die in dieser Diplomarbeit im Zentrum der Betrachtung stehen, auf der Bühne sichtbar gemacht werden sollen, um eine Befreiung des Individuums zu bewirken.

Für Foucault stehen bei dieser Betrachtung folgende Fragen im Vordergrund:

„Wie wird Macht ausgeübt?“, „ Was ist Macht und woher kommt sie?“,

„Welchen Strukturen folgt Macht, wenn sie das Agieren und Denken der Individuen

bestimmt?“, „Was ist der Unterschied dabei?“. Aus diesem Grund unterscheidet er zwischen Machtbeziehungen, Kommunikationsbeziehungen und objektiven Fähigkeiten.

Machtbeziehungen und Kommunikationsbeziehungen sieht er in ihrer dauernden Wechselwirkung. Obwohl Foucault der Meinung ist, dass diese drei Bereiche nicht miteinander verwechselt werden sollen, ist er davon überzeugt, dass diese drei Bereiche nicht gänzlich von einander getrennt betrachtet werden können. So hängen zum Beispiel objektive Fähigkeiten, die er als elementare Kommunikationsbeziehungen sieht, nach ihm oft mit obligatorischen Formen der Arbeitsteilung zusammen (vgl. Foucault 1976: 252). Was genau unter objektiven Fähigkeiten in diesem Zusammenhang gemeint ist, wird von ihm nicht weiter ausgeführt.

Darauf folgend werde ich mich mit dem Begriff der „Machtbeziehungen“ auseinandersetzen, welche eine wesentliche Rolle in Hinblick auf meine Fragestellung spielt. Machtbeziehungen erzeugen ihm nach Zeichen, die ausgetauscht werden, um die Ausübung der Macht möglich zu machen. Kommunikationsbeziehungen hingegen „setzen zweckrationales Handeln voraus“ (Foucault 1976: 253). Denn letztere bezwecken eine Veränderung des Informationsstands der AkteurInnen. Beide Arten von Beziehungen folgen nach Foucault keinem starren Schema und stehen in einem Wechselverhältnis zueinander, welches je nach Form, Ort und Umständen variieren kann.

*„Die Ausübung von Macht ist keine bloße Beziehung zwischen individuellen oder kollektiven „Partnern“, sondern eine Form handelnder Einwirkung auf andere“.*  
(Foucault 1976 : 255)

Voraussetzung dafür, dass es Machtbeziehungen gibt, ist die Tatsache, dass Macht von den Einen über die Anderen ausgeübt wird. Machtbeziehungen sind Beziehungen, daher wirken sie nach Foucault nicht direkt auf andere, sondern auf

deren Handlungsstrukturen (a.a.O.).

Ganz wesentlich ist hierbei der Begriff der Freiheit in der Analyse der Machtbeziehungen: Nach Foucault kann Macht nur auf freie Subjekte ausgeübt werden. Freie Subjekte definiert er folgendermaßen (a.a.O.): „...individuelle Subjekte die jeweils über mehrere Verhaltens-, Reaktions-, oder Handlungsmöglichkeiten verfügen“.

Also ist jeder Mensch, der die Möglichkeit hat, in einer bestimmten Situation auf eine andere Art und Weise zu reagieren als die ihm gewohnte, in diesem Sinne frei und widerstandsfähig. Freie Subjekte sind in der Lage Machtverhältnisse zu verändern. Weiterhin meint er (a.a.O.): „Es kann keine Machtbeziehung geben, wo die Bedingungen des Handelns völlig determiniert sind“ (Foucault 1976: 257).

Die Beziehung (das Verhältnis) zwischen Macht und Freiheit als deren Voraussetzung beschreibt er genau. Er meint dazu:

*„Macht und Freiheit schließen einander nicht aus, Freiheit ist Voraussetzung von Macht, damit Macht ausgeübt werden kann.(...) Aber zugleich muss die Freiheit sich einer Machtausübung widersetzen, die letztendlich vollständig über sie bestimmen möchte“ (Foucault a.a.O.: 257).*

Das Konzept der Machtbeziehungen spielt in diesem Zusammenhang eine wesentliche Rolle. Nach Foucault setzen Machtbeziehungen zwei weiteren Elemente voraus:

Der *Andere* muss in der Beziehung bis zum Ende als handelndes Subjekt klar identifizierbar sein. Denn die AkteurInnen sollen „ein ganzes Feld möglicher Antworten, Reaktionen, Wirkungen und Erfindungen“ vor sich offen haben (Foucault 1976: 255) .

Weiters erläutert Foucault: *„(Macht) erhöht oder senkt die Wahrscheinlichkeit von Handlungen und im Grenzfall erzwingt oder verhindert sie Handlungen, aber stets richtet sie sich auf handelnde Subjekte, insofern sie handeln oder handeln können“*

(Foucault 1976: 256).

Für eine Analyse der Machtbeziehungen nach Foucault sollen folgende Schritte berücksichtigt werden:

(1) Als erstes soll die Art der Ziele, die mit der Beziehung erreicht werden sollen, analysiert werden. (2) Weiters sollen die Formen der Institutionalisierung und die Instrumente und Mittel, die eingesetzt werden, untersucht werden um die erfolgte Strategie durchzusetzen (z.B. durch Drohung, Gewalt usw.).

(3) Wesentlich für Foucault ist die Definition einer Machtstrategie, die er folgendermaßen beschreibt: „Die Gesamtheit der Mittel (...), die eingesetzt werden, um das Funktionieren oder den Bestand eines Machtdispositivs zu sichern“ (Foucault 1976: 261) bzw. „die Einwirkung auf das mögliche und erwartete Handeln anderer“ (a.a.O.).

Foucault definiert eine Strategie als: „die Wahl der für ein Ziel eingesetztes Mittel“ oder „die Wahl der „gewinnenden“ Lösung“ (Foucault 1976: 261).

Die Machtstrategie ist auch mit dem, was er „Konflikt- und Kampfstrategie“ nennt, eng verbunden: eine Konfliktstrategie möchte Machtbeziehung werden und sich als Gewinnstrategie entwickeln. Machtbeziehung und Kampfstrategie stehen also in wechselseitiger Beziehung. (vgl. Foucault 1976:26)

Daraus stellt sich für ihn die Frage, in wie fern „Machtbeziehungen und strategische Beziehungen ineinander greifen und aufeinander einwirken“ (Foucault a.a.o.: 26). Machtbeziehungen und Machtstrategien dienen also dazu Ziele zu erreichen.

### **1.3. Begriffserklärung und Verständnis von Empowerment.**

Im folgendem Teil dieses Kapitels wird der zweite Hauptansatz des Machtbegriffes und dessen Strukturen in der Zeit der Postmoderne, analysiert und dargelegt.

Der Begriff Empowerment kommt aus dem englischsprachigen-Raum, und wird ins

Deutsche mit „Bemächtigung“, „Ermächtigung“ übersetzt, das Verb kommt aus dem englischen „empower“: „1. bevollmächtigen, ermächtigen(...) 2. befähigen(...)“ (Messinger 1977:210) . Dieser Begriff bezieht sich auf einem Bewusstwerdungsprozess, in dem die AkteurInnen sich mit dem eigenen Leben durch eine kritische Reflexion auseinandersetzen. Genauer ist „Empowerment“ ein Entwicklungsprozess, in dem die AkteurInnen Kraft gewinnen und Ihr Leben nach eigenen Regeln und Normen in die Hand nehmen. Der Begriff „Empowerment“ hat seinen Ursprung aus dem Umfeld der Afroamerikanischen Bürgerrechtsbewegung Amerikas der 1950er und 1960er Jahren (vgl. Herriger 1997 in Böttcher 2004).

Empowerment-Prozesse wurden aber in verschiedenen Kontexten beschrieben, während also dieser Begriff zur Charakterisierung einer Befreiungs- oder Emanzipationsbewegung von Menschen in unterlegenen Positionen entwickelt wurde. Der Empowerment Gedanke wird aber zum Teil mit Selbsthilfe Bewegungen, Selbsthilfegruppen und Selbsthilfe Organisationen in Verbindung gebracht. Zugleich wurde er aber auch in den Forschungen zu Strukturen sozialer Netzwerke bzw. sozialer Unterstützungssysteme verwendet (vgl. Stark 1996: 39).

In der Wissenschaft wurde der Empowerment-Ansatz von Julian Rappaport eingeführt und ausführlich in seinem Werk „ Studies in Empowerment“ 1984 erläutert. Insbesondere fokussiert er in seiner Forschung die Stärken und Ressourcen des Individuums im Gegensatz zu den Defizit-orientierten Grundsätzen der sozialen Arbeit und insbesondere in der Psychologie wurde dieser Ansatz besonders berücksichtigt. Nach dem Psychologe Wolfgang Stark (1996) kann es zu einer Stärkung der individuellen und kollektiven Kompetenzen durch die Entwicklung selbst-organisierter Gruppen kommen. Der Empowerment-Ansatz kann spezifische Erklärungsmuster für soziale Probleme entwickeln. Die eigene Autobiographie dient zum Beispiel als Hilfsmittel um die eigene Motivation zu erkennen sowie auch die Entwicklung der Ansätze einer professionellen Haltung besser zu verstehen. Stark ist der Meinung, dass der Empowerment Prozess neue Blickwinkel auf soziale Zusammenhänge

schafft und „verschüttete Potentiale“ freisetzt (Stark 1996: 39-44). Nach Stark sind folgende Fragen an der Basis des Empowerment-Prozesses: „Wie ist es möglich, vorhandene Ressourcen zu entdecken und sie für den einzelnen und für die Gemeinschaft nutzbar zu machen?“, „Inwiefern hängen individuelle und soziale Probleme und Fähigkeiten mit gesellschaftlichen Bedingungen zusammen? „Auf welche Weise behindern bzw. fördern sie die Entwicklung der individuellen Fähigkeiten?“(vgl. Stark 1996: 39-44).

### **1.3.1. Empowerment und Macht.**

Der Empowerment- Ansatz ist eng mit der Förderung des Wissens und Selbstvertrauens verknüpft, die notwendig sind um einen stärkeren Einfluss auf das eigene Leben zu haben. Im Langscheidts Wörterbuch wird es wie folgt beschrieben, als: *„the promotion of the skills, knowledge and confidence necessary to take greater control of one´s life, as certain educational or social schemes(...) (VandenBos 2006:328).*

Stark bezeichnet in seinem Werk „Prävention als Gestaltung von Lebensräumen“ (1989 zit.in Andorfer 1995:57), Empowerment als einen Prozess der Interessenorganisierung, indem diejenigen, die sich auf der untersten Stufe der Machthierarchie befinden, Kontrolle über individuelle und soziale Umstände (wieder) entdecken und mehr Selbstbestimmtheit und Freiheit für ihr eigenes Leben erreichen. (vgl. a.a.O.).

Um einen Empowerment-Prozess zu initiieren, ist es nötig eine Veränderung in den Machtverhältnissen zu bewirken. In Ihrem Werk „von der Integration zum Empowerment“ argumentiert M. Andorfer (1995), es gäbe zwei Hauptansätze zur Frage der Macht in den Sozialwissenschaften: (1) das Denken der Neuzeit, welches

durch den Philosophen Hobbes repräsentiert wird, und  
(2) der andere Ansatz, der nach ihr mit der Phase der Post-Moderne assoziiert wird mit Autoren wie Machiavelli (1513) und Foucault (1976).

Hobbes definiert Macht als die Summe der gesamten Mittel, die eingesetzt werden um einen zukünftigen Nutzen zu erzielen (vgl. Hobbes 1651:150). Novy hebt hervor dass Hobbes Konzept der Macht als Kontrolle über die Ressourcen verstanden werden kann (Novy 1992: 28 zit. in Andorfer 1995: 55). Da aber Hobbes von einer Idee von Macht ausgeht, in der nur eine entgegengesetzte Macht möglich ist, welche die ursprüngliche Macht ersetzen kann (vgl. Andorfer 1995: 58), kann diese Theorie für die Veränderung von Machtverhältnissen in Hinblick auf die Forschungsfrage dieser Arbeit nicht besonders hilfreich sein und wird in diesem Rahmen nicht weiter ausgeführt.

Deshalb habe ich in dieser Arbeit einen interdisziplinären Zugang gewählt/bevorzugt, und greife auf Foucaults Theorien der Macht sowie auf Theorien von Psychologen und SozialwissenschaftlerInnen zurück.

In vorliegender Analyse gehe ich darauf ein, was unter „Ressourcen“ verstanden wird. Die Definition von Ressourcen wird von verschiedenen Autoren unterschiedlich erklärt: der britische Soziologe Anthony Giddens nennt als Ressourcen Geld, Wissen, Zeit, Organisationsfähigkeit und die staatliche Bereitschaft von Mitteln und Diensten, während die indische Sozialwissenschaftlerin Srilatha Batliwala (1993: 7) folgende Ressourcen definiert und unterscheidet:

1. Physische Ressourcen: (Land, Wasser, Wald);
2. Menschliche Ressourcen (Körper, Arbeitskraft, Fertigkeiten);
3. Psychologische Ressourcen (Selbstvertrauen, Kreativität);
4. Finanzielle Ressourcen (Geld, Kredit);
5. Intellektuelle Ressourcen (Wissen, Information, Ideen).

In diesem Zusammenhang erscheint Bourdieus Definition der „Kapitalformen“ (1984) erwähnenswert. Pierre Bourdieu schreibt in Verbindung mit den „Kapitalformen“ folgendes über Ressourcen:

*„The primary differences, those which distinguish the major classes of conditions of existence, derive from the overall volume of capital, understood as the set of actually usable resources and powers – economic capital, cultural capital and also social capital“ (Bourdieu 1984:114).*

„Usable resources“ (a.a.O) werden von ihm als unterschiedliche Kapitalformen (ökonomisches, kulturelles und soziales Kapital) bezeichnet.

Der Empowerment- Ansatz ist bei diesen Autoren eng mit dem Ressourcen-Ansatz der Macht verbunden. Aus diesen Annahmen kann festgestellt werden, dass das Theater der Unterdrückten ein Mittel ist, um eigene Ressourcen (wieder) zu entdecken und neue Fähigkeiten, welche auch im realen Leben eingesetzt werden können, zu erwerben.

### **1.3.2. Die Ebenen des Empowerment Prozesses**

In Zusammenhang mit Empowerment wird in der Literatur im allgemeinen genau auf die unterschiedlichen Ebenen des Empowerment als Prozess eingegangen. So meint etwa der Soziologe Michael Galuske (vgl. 2002 zit. in Stark 1996: 129), man könne drei Ebenen des Empowerment Prozesses unterscheiden, dies sind :

- die individuelle Ebene,
- die Gruppenebene,
- die strukturell-organisatorische Ebene.

Auf der individuellen Ebene geht es nach Galuske um die Förderung von Prozessen,

welche das Selbstbewusstsein der AkteurInnen stärken und somit ihre Lebenssituation beeinflussen können. Auf der Gruppenebene geht Galuske davon aus, dass ein Empowerment Prozess am meisten durch Gruppen aus gleichermaßen Betroffenen unterstützt wird (a.a.O.: 129). Auf der strukturell-organisatorischen Ebene wird die aktive Mitwirkung in sozialen Gruppen und sozialen Aktionen werden zu einem wichtigen Ausgangspunkt, um Empowerment Prozesse näher zu betrachten (vgl. 2002 Galuske zit. in Böttcher 2004: 29).

### **1.3.2.1. Das Phasenmodell von Charles H. Kieffer**

In diesem Abschnitt stelle ich das Phasenmodell von dem Psychologen Charles H. Kieffer vor. Dieses ist relevant um den Empowerment Prozess in Hinblick auf meine Forschungsfrage, in wie fern das Theater der Unterdrückten als Empowerment Strategie im transkulturellen Kontext wahrgenommen werden kann, konkreter zu definieren.

Charles H. Kieffer (1984: 20) hat ein Phasenmodell entwickelt, um den Empowerment Prozess näher beschreiben und erklären zu können. Dabei unterscheidet er Vier Phasen, die aber nicht immer stattfinden müssen. Damit beschreibt er, wie Menschen lernen können, über ihr Leben selbst zu bestimmen.

Für die Darstellung des Phasenmodells nach Kieffer, möchte ich mich auf Stark stützen.

#### **1. Die erste Phase ist die der *Mobilisierung***

Ziel der ersten sogenannten "Einstiegs-Phase" des Empowerment-Prozesses ist die Entstehung einer partizipatorischen Kompetenz. Schmerzhaftes Erlebnisse oder Brüche im Alltag können Auslöser für Machtlosigkeit sein. Diese Phase kann nach Kieffer von mehreren Monaten bis zu einem Jahr dauern und ist allgemein von einem

Gefühl der Unsicherheit gekennzeichnet. Infolgedessen werden Autoritäten d.h. Menschen in höheren Positionen innerhalb der Machthierarchie in Frage gestellt und "entmystifiziert". Es entsteht eine Veränderung der eigenen Wahrnehmung und die Möglichkeit der Aneignung einer Partizipatorischen Kompetenz (vgl. Kieffer 1984 in Stark 1996:120)

## 2. Die zweite Phase ist die des *Engagements und der Förderung*

In dieser Phase spielen eine bestimmte Person oder eine Gruppe, welche als Unterstützung bzw. als „Mentor“ für die Person gelten, eine wesentliche Rolle. Dabei geht es darum Menschen bei der Entdeckung verborgener Fähigkeiten und Kompetenzen zu begleiten.

Stark beschreibt diesen Prozess folgendermaßen: Sie „...*ermutigen zu selbstständigen sozialen und politischen Handeln und unterstützen explorative Erfahrungen in bislang unbekanntem Handlungsfeldern*“ (Stark 1996: 122).

Wichtig ist, dass auch in dieser Phase alte Muster und Autoritäten infrage gestellt, neue Werte wahrgenommen und im Alltagsleben ausprobiert werden. Von großem Vorteil ist es dabei, Erfahrungen in eine Gruppe einzubringen, in der die einzelnen Individuen ähnliches erlebt haben und einen gegenseitigen Austausch fördert.

## 3. Die dritte Phase ist die der *Integration und Routine*

In dieser Phase entwickelt das Subjekt das Bewusstsein, selbst schon aktiv geworden zu sein, und versucht über eine Stabilisierung und Routine die neuen Wahrnehmungsmuster in einem Gewöhnungsprozess umzusetzen bzw. zu transformieren.

## 4. Die vierte Phase ist die der *Überzeugung und der „brennenden Geduld“* (...)

In dieser Phase geht das Modell davon aus, dass die mittelfristige Ziele bereits erreicht wurden. Sie ist durch eine Phase der Ruhe und Erholung gekennzeichnet.

Der Begriff „Brennende Geduld“ („Ardiente paciencia“) wurde vom chilenischen Schriftsteller Pablo Neruda erfunden und unter anderem im Jahr 1971 in seiner Rede als er sein Nobelpreis bekam, verwendet (<http://www.monografias.com/trabajos22/ardiente-paciencia/ardiente-paciencia.shtml>). Es bezeichnet einen Zustand, in dem man sowohl Kraft für längerfristige Ziele gesammelt hat als auch die Überzeugung, Ziele erreichen zu können. Eine Organisations- und Konfliktfähigkeit wurde in dieser Phase ebenso erworben. „Brennende Geduld“ bedeutet also Zeit und Geduld, aber auch, die Überzeugung zu haben um längerfristige Ziele zu erreichen. (a.a.O: 120-125).

## **2. Das Theater der Unterdrückten, eine Kultur- und Sozialanthropologische Perspektive**

### **2.1. Schnittstelle zwischen Theater und Kultur- und Sozialanthropologie**

Der erste Teil dieses Kapitels ist der Versuch wissenschaftliche kultur- und sozialanthropologische Ansätze mit dem Theater im Sinne eines Praxisfeldes, zu verbinden.

Als erstes wird in diesem Zusammenhang Victor Turners Begriff des Sozialen Dramas mit den Methoden des Theaters der Unterdrückten in Verbindung gebracht. Folgend werde ich auf die Methode der Pädagogik der Unterdrückten von Paulo Freire näher eingehen. Aus dieser heraus konnte sich die Methode des Theaters der Unterdrückten entwickeln. Eine Einführung zur Boal'schen Methode des Theaters der Unterdrückten wird in den darauf folgenden Abschnitten beschrieben.

Was ist Theater aus kultur- und sozialanthropologischer Sicht? Wie die Kultur- und

Sozialanthropologin Marianne König in ihrem Buch "Theater als Lebensweise, Theater als Ethnologie" beschreibt, ist Theater mehr als eine künstlerische Arbeit, von der Produktion zur Aufführung: *„Es ist eine Art der Auseinandersetzung mit dem Leben und der Welt und wird selber zu einer Lebensweise(..). Wie in der Ethnologie geht es auch im Theater um die Ergründung des Menschen, hier jedoch nicht nur auf intellektuellen Weg sondern unter Einbezug des Menschen in seiner körperlich, geistig, seelischen Ganzheit und indem gegebene Ordnungen in Frage gestellt und durchbrochen werden“* (König 1997: 15).

Erweitert man den Blick über die deutschsprachigen Sprachgrenzen hinaus, würde man erkennen, dass interdisziplinäre Zusammenarbeit zwischen Kulturanthropologie und Theater-(Wissenschaft) seit den späten sechziger Jahren vor allem im angloamerikanischen Raum stattfindet.

## **2.2. "Social drama: from ritual to theatre" (Turner: 1982).**

Victor Turner gilt heute als einer der bekanntesten Verfechter der Theorie des „ritual approach“ der Sozialwissenschaften. Als Kultur- und Sozialanthropologie Professor an der University of Virginia schreibt Turner in seinem Buch „from ritual to theatre“ über seine Erfahrungen mit Drama Studenten an der New York University. Dabei experimentierte er wie Emotions-Ausdruck mit kulturellen Erwartungen in Verbindung steht und welche Rolle Sozialisation in diesem Zusammenhang spielt.

*“For several years, as teachers of anthropology, we have been experimenting Performance of ethnography to aid students understanding of how people in other cultures experience the richness of their social existence, what the moral pressures are upon them, what kinds of pleasures they aspect to receive as a reward for following certain patterns of action, and how they express joy, grief, deference, and*

*affection in accordance with cultural expectations.*

*At the University of Virginia, with anthropology students, and at the New York University, with drama students, we've taken descriptions of strips of behavior from "other cultures" and asked students to make "playscripts" from them. Then we set up workshops- really playshops- in which the students try to get kinetic understandings of the "other" sociocultural groups "(Turner 1982: 140).*

Sich über „moral pressures“ bewusst zu werden, diese zu hinterfragen und durch Theater Wege zu finden um die eigenen Emotionen auszudrücken, sowie sich mit den eigenen Erwartungen auseinander zu setzen, sind für viele TeilnehmerInnen Gründe für die Teilnahme am Twin Vision Projekte gewesen.

*„Mit der Darstellung von Ethnographie (wurde) experimentiert, (...) wie Menschen in anderen Kulturen den Reichtum ihrer sozialen Existenz erfahren (...), und wie sie Freude, Gram, Hochhaltung und Mitleid in Übereinstimmung mit den kulturellen Erwartungen ausdrücken“ (Turner 1987: 33-34).*

Der britische Kultur- und Sozialanthropologe entwickelte den Begriff des *Sozialen Dramas*, der meiner Ansicht nach Berührungspunkte mit den Techniken des Theaters der Unterdrückten aufweist. Nach Turner folgen Konflikte einer dramatischen Struktur. Soziale Dramen sind in jeder Ebene der sozialen Organisation zu finden: vom Staat bis zur Familie. Diese entstehen aus einer Konfliktsituation heraus. Das soziale Drama kann als regenerativer Prozess bezeichnet werden (vgl. Turner 1987: 33).

*“A social drama is initiated when the peaceful tenor of regular, norm-governed social life is interrupted by the breach of a rule controlling one of its salients relationship. This leads swiftly or slowly to a state of crisis, which, if not soon sealed off, may split the community into contending factions and coalitions. To prevent this , redressive means are taken by those who consider themselves or are considered the most legitimate or authoritative representatives of the relevant community. Redress usually involves ritualized action, whether legal (in formal or informal courts) religious(...) or*

*military (...). If the situation do not regress to crisis, the next phase of social drama comes into play, which involves alternative solutions to the problems.*

*Since social dramas suspend normal everyday role playing, they interrupt the flow of social life and force a group to take cognitance of its own behavior in relations to his own values, even to question at times the value of those values. In other words dramas induce and contain reflexive processes and generate cultural frames in which reflexivity can find a legitimate place” (Turner 1982: 92).*

Es werden dabei Ähnlichkeiten mit der Methode des Theaters der Unterdrückten festgestellt. Der Bruch bzw. die Krise spielt in beiden eine wichtige Rolle. Es ermöglicht eine Erweiterung des Handlungsspielraumes: der Subjekt wird sich für eine veränderte Wiedereingliederung oder eine Spaltung entscheiden.

Das soziale Drama gliedert sich in vier Phasen und kann in folgende Schritte zusammengefasst werden:

- Bruch mit der sozialen Norm,
- Krise und Konflikt,
- Versuch der Konfliktlösung durch ein Ritual,
- die Wahl: Wiedereingliederung oder Spaltung.

Die erste Phase des *sozialen Dramas* setzt den Bruch einer sozialen Norm, eine Rechtsverletzung gegenüber einem bestimmten Brauch oder einer Verhaltensregel voraus. Dieser Bruch kann absichtlich verursacht werden, um bestehende Strukturen in Frage zu stellen, oder sich als Folge einer Auseinandersetzung ergeben. Daraus entsteht eine Krise (zweite Phase), welche zu offenen Konflikten zwischen den AkteurInnen eines gewissen sozialen Feldes führen kann. Um diese Krise nicht zu verschärfen bzw. eskalieren zu lassen, versuchen die AkteurInnen eine *Bewältigungsstrategie* zu erarbeiten (dritte Phase). Dies kann beispielsweise die Durchführung von einem bestimmten Ritual sein. In dieser Phase werden oft mögliche Schuldzuweisungen einer Person erteilt um die Verantwortung

der Unausgeglichenheit der Beziehungen an eine bestimmte Person abzugeben. In der letzten Phase ist es möglich, sich für eine von zwei Optionen zu entscheiden: entweder wird die abgespaltene Gruppe, nach den Bewältigungsstrategien in der sozialen Gruppe erfolgreich re-integriert oder es findet eine definitive Trennung statt (vgl. Turner in Hüttler 2003: 168).

Genau an dieser Stelle findet man Parallelen zwischen dem sozialen Drama und dem Theater der Unterdrückten. Das Forum Theater, das als eine der Techniken des Theaters der Unterdrückten bezeichnet wird, bietet den SchauspielerInnen und den ZuschauerInnen genau in dieser Bewältigungsphase die Möglichkeit, neue Lösungen auf der Bühne auszuprobieren und das Ergebnis des Konfliktes auf der Bühne tatsächlich zu ändern. Diese Technik ermöglicht es, gewisse Machtstrukturen zu brechen, erweitert den Handlungsspielraum indem neue Lösungsansätze auf die Probe gestellt werden und erzeugt neue Strukturen.

Diese Gliederung präsentiert Ähnlichkeiten zur Methode des Theaters der Unterdrückten. Darauf gehe ich den nächsten Abschnitten dieses Kapitels näher ein.

### **2.3. Einflüsse von Paulo Freire**

In diesem Abschnitt werde ich näher auf den weltweit bekannten Pädagogen Paulo Freire eingehen und seine Methode „Pädagogik der Unterdrückten“ vorstellen, die eine sehr wichtige Rolle für die spätere Entwicklung der Methode des Theaters der Unterdrückten von A. Boal spielt.

Paulo Freire, 1921 in Brasilien geboren, zählt zu den bedeutendsten Volkspädagogen der Gegenwart. Freire hat als erster eine „Pädagogik der Unterdrückten“ entwickelt, welche in seinem Werk „Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit“ im Jahr 1973 beschrieben wird. Freire geht davon aus, dass es keine neutrale Erziehung gibt. Erziehung dient seiner Meinung nach entweder als Instrument der Befreiung der Person, oder als Instrument seiner Domestizierung.

Freire möchte durch eine "dialogische Aktion" die Gesellschaft humanisieren und fordert die Individuen auf, ihre Situationalität kritisch zu reflektieren (vgl. Freire 1973).

Zentrale Rolle spielt in Freires Ansatz die Entwicklung einer kritischen Haltung gegenüber gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. Eben so wichtig ist für ihn dabei, ein Prozess der Bewusstwerdung bei welchen Individuen zu verantwortlichen Subjekten ihrer eigenen Geschichte und Ihres eigenen Handelns werden. Dieser Prozess wird auf portugiesisch *conscientização* genannt.

In diesem Sinne fordert Freire zu einer dialogischen Praxis auf. Dialog kann nur zwischen Menschen stattfinden, wenn ein Prozess der Kooperation initiiert wird (vgl. Freire 1973:143).

Die befreiende Erziehungsarbeit nach Freire basiert auf dieser oben genannten Kooperation und versucht die Machtverhältnisse zu verändern sowie die Kommunikationshindernisse in der Beziehung zwischen Lehrer und Schüler aufzulösen.

Dies bedeutet, dass der Lernprozess ein reziproker ist.

Im Dialog sind alle Beteiligten für das Gelingen des Lernprozesses verantwortlich und daran interessiert, miteinander zu kooperieren (vgl. Freire 1973: 65).

Bildung als Praxis der Freiheit wird nach Freire also als Zusammenarbeit zwischen Lehrern und Schülern definiert. Reflexion spielt dabei eine bedeutende Rolle. Diese verwandelt sich in Aktion und Veränderung (vgl. Kempchen 2001: 67).

Besonders interessant in Hinblick auf die Forschungsfrage dieser Arbeit ist es, in wie fern diese Form einer dialogischen Praxis zwischenmenschliche Beziehungen beeinflussen kann.

Im folgenden zitiere ich Freires Gedanken zur Integration:

*"Integration, das charakteristische Verhalten in flexiblen demokratischen Herrschaftsformen, bedarf einer maximalen Befähigung zum kritischen Denken. Der*

*angepaßte Mensch dagegen, dem die Möglichkeit zum Dialog und zur Partizipation genommen ist, fügt sich in die ihm auferlegten Lebensbedingungen und unterwirft sich einem autoritären und unkritischen geistigen Bezugsrahmen" (Freire 1983: 29).*

Im nächsten Abschnitt werde ich auf den Gründer der Methode des Theaters der Unterdrückten Augusto Boal und auf sein Leben näher eingehen.

#### **2.4. Theoretische und historische Grundlagen des Theaters der Unterdrückten.**

In diesem Abschnitt werde ich versuchen zu zeigen wie Freires „Pädagogik der Unterdrückten“ die Grundlage für Boal'schen Methode des „Theaters der Unterdrückten“ darstellt.

In Argentinien führte Boal ein Alphabetisierungsprogramm mit der lokalen Bevölkerung durch. Diese Alphabetisierungskurs beruht auf dem Bildungskonzept von Paulo Freire. In diesem Zusammenhang entwickelte und sprach er zum ersten Mal über den Begriff „Theater der Unterdrückten“ (vgl. Neuroth Simone 1994: 20). Augusto Boal gilt heute als einer der international bedeutendsten Theatermacher unserer Zeit. Er entwickelte Theater Techniken, welche Probleme von unterprivilegierten Bevölkerungsgruppen aufgreifen und soziale sowie politische Veränderungen bewirken können. Bei Boal ist sowie bei Freire Ziel seiner Arbeit, autoritär-monologische Strukturen, welche im Alltag vorkommen, aufzubrechen und durch einen gemeinsamen Dialog zu thematisieren. Boals Theater der Unterdrückten möchte Themen auf die Bühne bringen, die für die Schauspieler besonders relevant sind und Problemsituationen sichtbar machen. Dadurch wird es möglich, gemeinsame Lösungsstrategien zu erarbeiten (vgl. Weintz zit. in Boal 2006: 9).

Heute sind Boals Methoden weltweit bekannt und werden auf jedem Kontinent angewandt. Boal studierte Chemie und Theaterwissenschaft an der Columbia

University in New York. Gleich nach Absolvierung seines Studiums kehrte er nach Brasilien zurück und übernahm die Leitung des Teatro de Arena Sao Paulo (vgl. Rebhandl 2003: 70).

In der Zeit begann er eigene sozialkritische Stücke zu entwerfen und in Volkskulturzentren mit StudentInnen zu arbeiten. Ebenso führte er Alphabetisierungskurse für BewohnerInnen der Favelas in Großstädten sowie für Menschen aus den ärmsten Schichten der Landbevölkerung durch. In der Zeit wurde vor allem mit der Methode „Pädagogik der Unterdrückten“ von Freire gearbeitet. (vgl. Thorau in Boal 1989: 9)

Mit dem Sturz des damaligen brasilianischen Präsidenten Goulard wurde „die Orientierung an den USA zum politischen Credo der neuen Machthaber“ (Rebhandl 2003: 70).

Infolgedessen wurde das Regime immer strenger gegenüber StudentInnenorganisationen, Gewerkschaften und Volkskulturzentren, die schlussendlich das Verbot erhielten, sich im Rahmen dieser Organisationen zu artikulieren (vgl. Thorau Henry in Boal 1989: 12). Im Jahre 1970 entwickelte Boal die Methode des Zeitungstheaters. Anhand dessen wurde versucht, mit Artikeln aus den Tageszeitungen, die Objektivität der JournalistInnen in Brasilien kritisch zu hinterfragen (vgl. Boal 1989: 29).

Im März 1971 wurde Boal von der brasilianischen Geheimpolizei verhaftet und gefoltert. Er verbrachte einige Monate in Haft und ging im Juni 1971 ins Exil. Nachdem sich die politische Situation in Argentinien zugespitzt hatte, emigrierte Boal nach Europa, wo er mehrere Jahre blieb. Er erhielt einen Lehrauftrag am Konservatorium für Theater in Lissabon. Im Anschluss lebte er einige Jahre in Paris (vgl. Rebhandl 2003: 71).

## 2.5. Theater und Unterdrückung: eine Einführung

In diesem Abschnitt folgt eine Einführung zur Methode des Theaters der Unterdrückten, eine Beschreibung des *Ästhetischen Raumes* und der Technik der Ästhetik der Unterdrückten. Diese Aspekte werden insbesondere hervorgehoben weil sie bei dem von mir untersuchten Projekt Twin Vision von besonderer Relevanz waren.

Boal definiert Situationen der Unterdrückung als das sichtbar werden vom Umstand, dass Handlungen gegen den eigenen Willen ausgeübt werden können.

Dies kann auf der Bühne verändert werden.

Boal beschreibt Unterdrückung wie folgt:

*„Offen oder versteckt, Unterdrückung findet täglich und überall statt (...)eine Klasse (unterdrückt) die andere, der Mann die Frau, die Alten unterdrücken die Jungen Jedermann kann sich an einen Augenblick in seinem Leben erinnern, da er sich unterdrückt fühlte und gegen seinen Interesse handelte“ (Boal 1989: 39).*

Boal entwickelte ein breites Spektrum an Theater Techniken, die unter dem Begriff „Theater der Unterdrückten“ subsumiert werden können. Alle diese Techniken haben als Gemeinsamkeit, dass sie Widerstand gegen Unterdrückung leisten können (vgl. Rebhandl 2003: 72).

Ziel des Theaters der Unterdrückten ist es, die Menschen in die Lage zu versetzen, ihr eigenes Opferverhalten zu erkennen, sich davon zu befreien und mit Hilfe des Publikums an neuen Lösungen zu arbeiten (vgl. Kempchen 2001: 13).

Situationen der alltäglichen Unterdrückung werden also auf der Bühne aufgezeigt und reflektiert. Die Machtstrukturen, welche in der Situation klar zu erkennen sind, werden aufgebrochen, und neue Strukturen erarbeitet. Hauptziel dieses Prozesses ist die Bewusstmachung der Situation der Unterdrückung, für die AkteurInnen sowie für das Publikum. Der Bewusstmachungsprozess ermöglicht eine Erweiterung des

Handlungsspielraums der einzelnen AkteurInnen. Dabei werden durch einen szenischen Dialog Handlungsmodelle erarbeitet, welche nicht nur im Rahmen des Theaters, sondern auch im realen Leben zur Anwendung kommen können (vgl. Boal 1999: 47 zit. in Kempchen 2001: 15). Für Boal befindet sich Theater an der Schnittstelle zwischen Realität und Fiktion. Dies bezeichnet er als *Metaxis*. Der Zuschauer erlebt eine Katharsis. Boals Konzept von Katharsis ist nicht identisch mit der klassischen Katharsis von Aristoteles, welche einen beruhigenden und ausgleichenden Effekt auf das Individuum hat. Boals Katharsis führt zu einer Dynamisierung, die das Individuum zu Widerstand und Handeln auffordern soll. In diesem Sinn meint er:

*„Das Ziel des Theaters der Unterdrückten ist nicht Ruhe und Ausgeglichenheit, sondern eine Ungleichheit, die den Weg für eine Handlung vorbereitet. Sein Ziel ist die Dynamisierung“ (Boal 1989: 72).*

### **2.5.1. Die Bühne oder „Der ästhetische Raum“ (Boal 2006)**

Die Bühne bzw. die Plattform, auf der sich die Theaterperformance abspielt, ist nach Boal die Trennung zwischen dem handelnden Schauspieler und dem betrachtenden Zuschauer (vgl. Boal 2006: 32). Boal spricht von einem „ästhetischen Raum“ als Spielfläche. Diese wird nicht als physische Bühne verstanden, sondern als ein begrenztes Areal innerhalb dessen eine Übereinstimmung zwischen SchauspielerInnen und ZuschauerInnen existiert (Boal a.a.O.).

Der ästhetische Raum ist nach Boal insofern plastisch, als Objekte und Gegenstände hier eine andere Bedeutung bzw. Form hinsichtlich Zeit, Raum und Gegenständlichkeit bekommen. Ein alter Stuhl kann hier zum Königsthron werden. Zeit und Raum können sich wie im Traum auflösen oder dehnen. Diese Eigenschaft fördert die Kreativität, setzt Vorstellungskraft und Phantasie frei und schafft eine neue Dimension. Wünsche und Vorstellungen können wie im Traum ausgelebt werden (vgl.

Rebhandl 2003: 74).

### **2.5.2. Die Technik „*Ästhetik der Unterdrückten*„**

Augusto Boals Theaterarbeit ist der darstellenden Kunst sehr nahe.

Boal geht davon aus, dass jeder Mensch fähig ist, künstlerisch tätig zu sein. Worte, Bilder und Töne stehen in einem engen Zusammenhang und sind die Instrumente für die Erschaffung künstlerischer Praxis. Diese basiert auf dem Prozess des „Sensitive thinking“ (einfühlsames Denken). Dieses bildet die Grundlage für die Methode, der „Ästhetik der Unterdrückten“ (vgl. Feldnotizen Boal Laboratoriums „Aesthetics of the oppressed“ 2008:3).<sup>1</sup> Das Bild bzw. die Szene „muss in einem ästhetischen Klima konstruiert werden, einem Klima von Emotionen, Tönen und Bewegungen, und nicht ausschließlich durch das Medium der Wörter“ (Boal 2006: 14).

Dieser bewusste teilweise Verzicht auf Sprache ist einer der vielen Arten, Theater zu machen, um mit spezifischen künstlerischen Mitteln eine Welt der vielen Bedeutungen zu konstruieren. Diese Welt beruht auf Bildhaftigkeit und Phantasie (vgl. Weintz in Boal 2006: 14).

Einen besonderen Schwerpunkt in der Arbeit mit dem Theater der Unterdrückten legt Boal auf die Bedeutung von nonverbalen, körpersprachlichen Einstiegsbildern.

Dabei steht „die Verfremdung alltäglicher Bewegungsabläufe sowie die Ausnutzung des Raums als bedeutungstragendes Moment“ im Vordergrund (Weintz a.a.O.: 15).

Die Nutzung ästhetischer Mittel sollen sich nicht auf ihren Selbstzweck beschränken, sondern gezielt eingesetzt werden, um die AkteurInnen zur Aktivität und Mut zu bringen, denn:

---

<sup>1</sup>Diese Feldnotizen wurden während eines Laboratoriums zum Thema: „Ästhetik der Unterdrückten“, unter der Leitung von Augusto Boal festgehalten.

*“The Aesthetic Process enables people to do what they are usually denied to do, to expand their expressive and perceptive possibilities. The Process is useful on its own, but becomes more useful when a Product is made, to share with others, equally engaged in their Aesthetic Processes. The Aesthetic Process is not a work of art by itself, but a means of developing capacities, especially the capacity to metaphorize” (Boal 2006: 14).*

Der ästhetische Raum kann so als Schutzraum dienen, in dem die eigene Kreativität entfaltet werden kann.

Durch eine kreative Bearbeitung von individuell oder gesellschaftlich bedeutsamen Konflikten, sollen Lösungen erarbeitet werden. Diese werden nicht nur auf intellektueller Ebene entwickelt, sondern unter besonderer Berücksichtigung einer emotionalphysischen Ebene. Nach Jürgen Weintz (zit. in Boal 2006: 15) unterscheidet sich Boals Theaterform vom klassischen Bühnentheater, da dieses vor allem ein passives Publikum unterhält. Dazu schreibt er:

*"The Aesthetics of the Oppressed is a project about helping the Oppressed to discover art by discovering their art, and, in the act, discovering themselves; to discover the world by discovering their world and in the act , discovering themselves, instead of receiving information from the media, TV., radio (...) etc; to create their own artistic metaphors of their own world” (Boal 2006: 39).*

Um die Arbeit des Theaters der Unterdrückten besser erläutern zu können, möchte ich zwei von Boal eingeführten Begriffe vorstellen: die *Osmose* und die *analoge Induktion*. Boal geht davon aus, dass die kleinsten Zellen der Gesellschaft, das sind Beziehungen, soziale Netzwerke usw., sowie die Ereignisse in unserem sozialen Leben, politische und moralische Wertigkeiten der Gesellschaft beinhalten, welche Strukturen von Macht und Unterdrückung in sich tragen.

Osmose bedeutet die Transformation von individuellen Problemen auf einer

gesellschaftliche Ebene. Analoge Induktion beschreibt einen Transformationsprozess, bei dem individuelle Unterdrückungserfahrungen durch ihre höhere Abstraktionsebene sichtbar gemacht werden. Durch diese Abstraktion wird das behandelte Thema von einer individuellen Ebene entfremdet und somit allgemein zugänglich gemacht (vgl. Boal 2006: 52).

### **2.5.3. Die Techniken des Theaters der Unterdrückten.**

Augusto Boal hat ein breites Spektrum an Techniken entwickelt, die dazu dienen sollen, einzelnen Individuen dabei zu unterstützen, sich von verschiedenen Arten von Unterdrückung befreien zu können. In diesem Absatz möchte ich alle von mir bis jetzt noch nicht erwähnten Techniken kurz erläutern, da diese einen Beitrag für das Verständnis des Grundgedankens des „Theaters der Unterdrückten“ leisten können. In der Technik des „Statuen- und Bildertheaters“ werden zum Beispiel erste Ideen und Assoziationen zu einer gewissen Problemlage gesammelt. Diese reflektieren eine Situation der Unterdrückung und werden mittels plastische Bewegungen in Form einer Statue dargestellt. Daraufhin präsentiert die Gruppe eine Vielfalt an Perspektiven, die als Statuen vorgestellt werden. Boal verwendet für die ZuschauerInnen, die aktiv am Geschehen teilnehmen, den Begriff „spect-actors“, im deutschen wird dieser Begriff oft als „Zu-schauspielerinnen“ übersetzt. „Zu-SchauspielerInnen“ sind keine passive ZuschauerInnen, sondern sie können die Situation auf der Bühne aktiv verändern und neue Lösungen für Probleme einbringen. „Zu-SchauspielerInnen“ spielen vor allem bei der Methode des Forumtheaters und des Legislativen Theaters eine Rolle.

Ein ebenso zentraler Begriff ist jener der „Entmechanisierung“. Mit Entmechanisierung ist die Veränderung gemeint, die durch eine Bewusstwerdung von automatisierten, gewohnheitsgeprägten Handlungen im Alltag aufgedeckt werden. Boal beschreibt die „Entmechanisierung“ im Alltag wie folgt:

*„Der erste Schritt ist (...) das Bewußtsein unseres eigenen Körpers, seiner durch den einseitigen Berufsalltag verursachten Deformationen, seiner automatisierten, mechanisierten Bewegungsabläufe. Bewußtwerden aber auch unserer Fähigkeit, Blockierungen rückgängig zu machen, umzulernen, sich harmonisch zu entfalten, den ganzheitlichen Menschen in uns zu erschaffen(...)Wir müssen uns bewusst in Beziehung zur Umwelt erleben, zur Schwerkraft, zum Raum, wir müssen unser „Sinnesgedächtnis“ wiedererwecken, unsere Ausdruckskraft wiedererlangen“ (Boal 1989 : 174).*

Um die Entmechanisierung zu ermöglichen hat Boal verschiedene Techniken aus diversen Bereichen verwendet und weiterentwickelt. Dies sind z.B. das Schauspieltraining nach Stanislawski und Brecht, die Körperarbeit nach Feldenkrais, Pantomime etc.. Folgende Ziele sollen mit diesen Übungen erreicht werden:

*„Bewusstsein entwickeln und Erforschung des eigenen Körpers, Schärfung der Selbst und Fremdwahrnehmung, Sensibilisierung der Sinne, Erfahrung des Raumes, Koordinationsfähigkeiten (weiter-)entwickeln, Gruppen-dynamische Prozesse aktivieren, Improvisationsfähigkeit zu erlernen bzw. zu schärfen, und Steigerung der verbalen und körperlichen Ausdrucksfähigkeit“ (vgl Boal 1989: 174 zit. in Haug 2005: 53).*

Als nächstes gehe ich auf die einzelnen Theater Techniken, dies sind das Zeitungstheater, das Unsichtbare Theater, das Statuentheater, das Forumtheater, das Legislative Theater und auf die Technik des Regenbogens der Wünsche näher ein.

### **Das Zeitungstheater**

Diese Methode wurde von Boal in Argentinien entwickelt und besteht aus einer

kritischen Auseinandersetzung mit den Medien, ins besondere mit Zeitungsartikeln. Es wird versucht die Authentizität der Informationen zurück zu gewinnen.

### **Das Unsichtbare Theater**

Mit dieser Methode werden Konflikte aus dem Alltäglichen Leben in einem für die Öffentlichkeit zugänglichen Ort inszeniert, so dass die Menschen in der Umgebung zu wissen glauben, dass es eine authentische und nicht eine fiktive Situation ist. Die ZuschauerInnen, die die Situation miterleben, wissen nicht, dass sie miteinbezogen werden. Diese Theatermethode soll nicht sichtbar bleiben, um die Reaktion der Menschen zu einer bestimmten Problematik herauszufordern und sie somit zur Reflexion anzuregen.

### **Das Statuentheater**

Das Statuentheater basiert auf körperlichem Ausdruck und ist eine Form von nonverbalem Theater. Situationen der Unterdrückung werden mit einer oder mehreren Statuen dargestellt. Dabei wird es versucht möglichst ausdrucksstarke Bilder zu finden und somit einen visuellen Effekt zu bewirken.

### **Das Forumtheater**

Durch das Forumtheater werden theatralisch individuelle oder kollektive Veränderungen bewirkt. Es wird ein Stück auf der Bühne gespielt, in welcher eine Situation der Unterdrückung repräsentiert wird. Sobald das Stück zu Ende ist, kommt die Figur eines „Moderators“ auf der Bühne, welcher Kontakt mit dem Publikum aufnimmt. Jene/Jener der Zu-SchauspielerInnen, der/die eine Idee oder eine Lösung hat, um den Unterdrückten zu befreien und diese ausprobieren möchte, wird auf die

Bühne eingeladen. Der Zuschauer ist somit nicht ein passiver Zuschauer sondern ein „Zu-Schauspieler“, der die Handlung und das Geschehen beeinflussen kann.

### **Das Legislative Theater**

Im Jahr 1992 wurde Boal zum Abgeordneten des Stadtparlaments von Rio de Janeiro gewählt und er entwickelte er diese Technik zu dieser Zeit. Das Legislative Theater nützt eine Auseinandersetzung sowie eine kritische Diskussion, um die entstandenen Wünschen in konkrete Gesetzesvorschläge zu transformieren. Er führte diese Technik selbst ein, in dem er mit verschiedenen Gruppen aus unterschiedlicher Herkunft und Zusammensetzung, im Stadtparlament von Rio verhandelte. Dialog und Interaktion werden auch in dieser Methode stark eingesetzt. Diese kann als eine seiner radikalsten Techniken definiert werden, da sich hier Theater und Politik konkret gegenseitig beeinflussen (vgl. Rebhandl 2003: 112).

### **Der Regenbogen der Wünsche**

Die sogenannten „Introspektiven Techniken“ bestehen aus einer tieferen Auseinandersetzung mit den verinnerlichten Verhaltensmustern einer Person (vgl. Haug 2005: 58).

Ziel dieser Technik ist keine therapeutische Aufarbeitung der Probleme, sondern vielmehr ein Erkennen und Aufzeigen der Strukturen der Unterdrückung, um eine Veränderung zu verwirklichen. Die Technik „Regenbogen der Wünsche“ und „PolizistIn im Kopf“ wurden von Boal speziell für europäische Länder gedacht und verwendet. Während seines langjährigen Exils in Paris und Lissabon, sowie in den darauf folgenden 15 Jahren, setzte sich Boal mit Problematiken auseinander, die er aus seiner Erfahrung mit den Menschen in Lateinamerika kannte. In Europa stellte er aber fest, dass Themen wie Einsamkeit, Kommunikationsprobleme, „Angst vor der Leere“, für die Menschen ebenso präsent waren, wie die aus Lateinamerika schon

bekanntesten Probleme. Er begann sich mit der Selbstmordrate in Schweden und Finnland zu beschäftigen und bemerkte, dass diese wesentlich höher als die in Brasilien waren. Dabei merkte Boal, dass dies geschah, obwohl Grundbedürfnisse wie Wohnung, Gesundheit, Essen und soziale Sicherheit in diesen Ländern befriedigt wurden. Boal begann sich mit einzelnen Fällen auseinanderzusetzen und beschäftigte sich mit der Lebensgeschichte von Menschen, die in Europa wegen Drogenmissbrauch ums Leben kamen. So kam er zur Entscheidung, diese für ihn neuen Formen von „seelischer Unterdrückung“ wahrzunehmen und dagegen zu arbeiten (vgl. Boal 2006: 24).

Boal argumentiert, dass Theater nicht als Therapiemethode wahrgenommen werden soll, sondern als Widerstand in Unterdrückungssituationen. Bei der von ihm so genannten „Inneren Unterdrückung“ soll der Wille da sein, die Unterdrückung zu erkennen und sie bekämpfen zu wollen. Depression wird nicht als Anfangszustand akzeptiert bzw. es wird nicht mit depressiven Menschen gearbeitet. Insofern ist die Grenze zwischen Theater und Therapie klar (vgl. Feldtagebuch Boal Laboratoriums „Aesthetics of the oppressed“ 2008:2).

### **3. Darlegung des Forschungsdesigns**

#### **3.1. Entwicklung der Forschungsfragen**

Zur Beginn meiner Forschung haben mich folgende Fragen beschäftigt und mich zu folgender zentralen Forschungsfrage dieser Arbeit geführt.

Was kann Theater bewirken? Welchen Einfluss hat das Phänomen „Theater der Unterdrückten“ auf die sozialen Netzwerke (Lebensqualität) der MigrantInnen erster Generation? Kann Theater als Plattform, Anknüpfungspunkt für trans- und interkulturellen Austausch sein?

Wie können Boals Methoden MigrantInnen unterstützen, so dass diese in der neuen veränderten Realität Fuß fassen können?

Geht man davon aus, dass ein/eine AsylwerberIn oft von der Gesellschaft, vor allem in der Zeit wo er sich mit Behörden im Asylverfahren auseinandersetzen muss, als „marginalisiert“ bezeichnet wird, stellt sich die Frage: Gibt es Wege Menschen emotional in solchen Situationen zu unterstützen? Kann im Rahmen einer längerfristigen Theatererfahrung eine Asylwerberin oder ein Asylwerber einen Beitrag in jener Gesellschaft leisten, in der sie oder er sich marginalisiert fühlt, und somit durch die Teilnahme an einem Theaterstück Anerkennung gewinnen?

Geht man davon aus, dass Theater ein Mittel ist, umstrittene Themen und Diskurse auf einer non-verbalen Ebene zu hinterfragen, so ist es einer der Ziele des transkulturellen Theaters das Publikum für Interkulturelle Problematiken zu sensibilisieren. Der Prozess innerhalb der Gruppe ist ein interkultureller Austausch, ein Zusammenwachsen, eine Überschreitung von Grenzen und Stereotypen, die sich in der Sozialisation gebildet haben. Werden sich die AkteurInnen dabei „gut“ fühlen, weil sie von einem Publikum für ihre Tätigkeit wertgeschätzt und anerkannt werden? Hat dies eine tiefgründige Bedeutung, weil es ihr eine Hilfe bietet, Aufnahme in einer Gesellschaft zu finden?

Ausgehend von diesen anfänglichen Fragestellungen bildete sich meine Hypothese, in der ich davon ausgehe, dass durch künstlerische Praxis in einem transkulturellen Raum Sensibilisierung und Bewusstmachung der AkteurInnen für trans- und interkulturelle Problematiken stattfindet, wobei dies sowohl für die direkt involvierten Personen als auch für das enge soziale Umfeld (des Publikums) gilt.

Die „Twin Vision Gruppe“ wurde von Birgit Fritz, Lektorin am Institut für Internationale Entwicklung und am Institut für Afrikanistik der Universität Wien, im Jahr 2005 gegründet. Die Gruppe bestand aus 25 TeilnehmerInnen: 12 AfrikanerInnen und 13 EuropäerInnen aus unterschiedlichen Ländern und Bundesländern in Österreich. Das Alter variierte zwischen 22 und 31, wobei die meisten über eine

Pflichtschulausbildung verfügten. Die Europäischen TeilnehmerInnen waren fast alle StudentInnen aus dem universitären Bereich, die in den letzten 5 bis 10 Jahren nach Wien gekommen waren. Die TeilnehmerInnen mit Migrationshintergrund waren bis auf eine Ausnahme alle MigrantInnen der ersten Generation. Heute sind, bis auf zwei Personen, alle TeilnehmerInnen des Projektes noch in Wien und wollen länger in Österreich bleiben.

Zwei Produktionen sind in einem Zeitraum über zwei Jahre entstanden: die erste „Die Twin Vision Performance“ wurde im Jahr 2005 drei Mal aufgeführt und mit den Boalschen Methoden des Statuentheaters und „Aesthetics of the oppressed“ entwickelt. Das Stück ist eine Kollageartige Performance mit von den Protagonisten selbst geschriebenen Texten, welche sich mit den Themen Identität, Migration, mit allgemeinen politischen und gesellschaftskritischen Thematiken beschäftigen. Die Performance wurde von den Protagonisten und von der Leiterin Birgit Fritz in Zusammenarbeit entwickelt und konzipiert. Die zweite Produktion war die Inszenierung des Stückes, „Die Faust ins offene Messer“, welches von Augusto Boal selbst in seiner Exilzeit in Europa geschrieben wurde. Es handelt von der Geschichte von zehn Menschen, die permanent auf der Flucht sind. Themen wie Begegnung, Identität, Inter- und Intrakulturelle Konflikte und Heimatverständnis standen im Vordergrund.

Die Proben haben insgesamt zwei Jahre gedauert, mit regelmäßigen wöchentlichen Treffen.

Eine weitere Frage ist die Nachhaltigkeit der Beziehungen. Das Projekt wurde im Jahr 2005/06 begonnen, im Jahr 2006 wurde die erste Performance aufgeführt und im Jahr 2006/07 wurde die letzte Produktion auf die Bühne gebracht. Seither ist einige Zeit vergangen, und es stellt sich die Frage, in wie fern diese Beziehungen noch bestehen? In wie weit sind diese Kontakte noch aufrecht? Aufgrund meines Kontaktes zu Birgit Fritz und zu zwei anderen TeilnehmerInnen konnte ich hier Informationen sammeln und mir ein tieferen Einblick ins Feld verschaffen.

Folgende Forschungsfragen haben sich im Forschungsprozess entwickelt:

1. Inwiefern kann die Methode des Theaters der Unterdrückten als Empowerment-Strategie im transkulturellen Kontext wahrgenommen werden?
2. Inwiefern kann festgestellt werden, ob sich die ehemaligen TeilnehmerInnen im Laufe dieses zweijährigen Prozesses und in der Zeit danach, durch das Projekt sozial integriert haben?
3. Inwiefern gibt es eine nachhaltige Beständigkeit der Kontakte, die sich im Rahmen des Projektes entwickelt haben, auf das soziale Netzwerk der TeilnehmerInnen?

(1) Dabei ging es mir darum zu überprüfen, ob das Theater der Unterdrückten eine Methode ist, anhand welcher emanzipatorische Prozesse initiiert werden und somit Empowerment Prozesse bei den TeilnehmerInnen bewirkt werden können.

Dabei ging es auch darum festzustellen, (2) ob die einzelnen TeilnehmerInnen die im Theaterprojekt Twin Vision involviert waren, „empowered“ (Definition nach Stark und Kieffer) wurden und ob dadurch Netzwerke entstanden sind, die zur sozialen Integration der AkteurInnen mit Migrationshintergrund geführt haben.

Schließlich ging es auch darum, die Frage zu überprüfen ob (3) die TeilnehmerInnen durch dieses Theaterprojekt Netzwerke aufgebaut haben, die nachhaltig aktiv sind und einen Bezug zu lokal geprägten kulturellen Praktiken sowie ein Interesse für spezielle Traditionen entwickelt haben (wie z.B. österreichische Küche/Speisen, Bräuche, Werte und Normen).

### **3.2. Feldzugang und Vorgangsweise**

Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile: erstens in einen theoretischen Teil, der aus Literaturrecherche, Entwicklung der Forschungsfragen und Inhaltsanalyse bestand,

zweitens einen empirischen Teil. Dieser besteht aus der Auswertung von sechs qualitativen Interviews mit den TeilnehmerInnen des Projekts, aus informellen Gesprächen mit diesen und mit der Leiterin, aus einem ExpertInneninterview mit der Gründerin der Gesellschaft für Theaterethnologie und aus einem Feldtagebuch. Alle Interviews wurden transkribiert und in Anlehnung an der Inhaltsanalyse von Mayring und Christiane Schmidt ausgewertet.

In der explorativen Phase meiner Forschung habe ich informelle Gespräche mit der Leiterin des Projektes sowie mit zwei InformantInnen (Alina aus Rumänien, Osas aus Nigeria) durchgeführt, um erste Informationen in Bezug auf das Projekt einzuholen. Im Nachhinein erwiesen sich diese für die Wahl der InterviewpartnerInnen und für die Entwicklung meiner Forschungsfragen als sehr hilfreich.

Ich habe im Rahmen des Theater-Laboratoriums „Aesthetics of the oppressed“ in Pula, im Juli 2008, sowie in der Lehrveranstaltung „transkulturelle Theaterarbeit Fokus Afrika“ am Institut für Afrikanistik, unter der Leitung von Birgit Fritz, ein Feldtagebuch geführt. Im Zuge der Lehrveranstaltung konnte mir Birgit Fritz Kontaktpersonen verschaffen, die sich später als wichtig erwiesen, um InformantInnen zu finden und mein Forschungsfeld zu definieren.

Ich habe sechs qualitative Interviews zwischen Dezember 2008 und Juli 2009 mit einem semi-strukturierten Leitfaden geführt und auf Tonband aufgezeichnet. Die Länge der Interviews variiert zwischen 45 und 150 Minuten. Die Befragten waren drei afrikanische Teilnehmer, die ich in dieser Arbeit Jonathan, Omar und William nennen werde, jeweils 28, 30 und 31 Jahre alt. Weitere qualitative Interviews wurden auch mit zwei anderen ehemaligen Twin Vision TeilnehmerInnen, Susanne und Joachim, einer 29 jährigen Österreicherin und einem Österreicher, der ebenfalls 29 Jahre alt ist, durchgeführt. In dieser Arbeit werde ich sie mit fiktiven Buchstaben kennzeichnen um ihre Privatsphäre zu schützen.

Bezüglich der Wahl meiner InformantInnen war es mir ein Anliegen die gleiche Anzahl

von Männern und Frauen, von afrikanischen und europäischen AkteurInnen zu interviewen. Jedoch hat die begrenzte Verfügbarkeit der gewünschten Interviewpartner die Wahl der GesprächspartnerInnen beeinflusst. So musste ich auf drei Akteurinnen verzichten. Für die qualitativen Interviews habe ich einen Semi-Strukturierten Leitfadeninterview entworfen, da es mir besonders wichtig war, meinen GesprächspartnerInnen eine bestimmte Flexibilität zu ermöglichen. Zwei Leitfaden-Fragebögen wurden ausgearbeitet: einer für das ExpertInnen Interview, der sich auf Fragen bzgl. wissenschaftliche Erklärungen und Verknüpfungen bzw. Aussagen fokussierte und einer für das Interview mit den TeilnehmerInnen des Projektes. Der zweite Leitfaden wurde je nach Situation und GesprächspartnerIn verändert: der Migrationshintergrund der InformantInnen war in Hinblick auf die Wahl der erarbeiteten Fragen von besonderer Bedeutung. Wenn die Interviewte Person keine Migrationsgeschichte hatte, wurden Fragen in Bezug auf Herkunftsland und Eigenwahrnehmung sowie in Bezug auf das Österreich-Bild anders oder gar nicht gestellt.

Des weiteren habe ich viele informelle Gespräche mit ehemaligen TeilnehmerInnen durchgeführt und in meinem Feldtagebuch und in Gedankenprotokollen festgehalten.

Die Aussagen in dieser Arbeit beruhen auf unterschiedlichen Materialien, die von mir selbst erhoben wurden. Dies sind:

- Beobachtungen und Feldtagebuch,
- Qualitative Interviews,
- Informelle Gespräche und Gedankenprotokolle,
- Visuelle Dokumentationen der Proben und der Performances,
- Literaturrecherche und Inhaltsanalyse.

Von der Leiterin und einer Teilnehmerin des Projektes wurde mir unterschiedliches Dokumentationsmaterial zur Verfügung gestellt. Zwei Video-Dokumentationen, auf

welchen zwei Twin Vision Performances zu sehen sind, konnten mir ein klareres Bild des gesamten Forschungsfeldes verschaffen. Unter anderem konnte ich Zugang zu einem transkribierten Interview haben, der im Jahr 2007 im Rahmen der Master-Arbeit der Sozialwissenschaften von Alina Serban, eine Teilnehmerin des Projektes, geführt wurde. Diese Dokumentation erwies sich insofern als sehr hilfreich, als der Gesprächspartner wichtige Informationen für meine Forschung lieferte. Der GP hat die Verwendung seiner Aussagen im Rahmen meiner Diplomarbeit autorisiert und das Interview-Transkript wird in dieser Arbeit unter Berücksichtigung des Erstellungszeitraumes behandelt.

Zwischen den Informellen Gesprächen und den Interviews, die ich durchgeführt habe, habe ich ein Feldtagebuch geschrieben, um Eindrücke, Gedanken und zusätzliche Informationen festzuhalten. Bei der Schlussperformance „The Twin Vision Project“ und „Mit der Faust ins offene Messer“, die jeweils im Jahr 2006 und 2007 aufgezeichnet wurden, hielt ich meine Eindrücke in Notizen fest. Besondere Relevanz in meiner Forschung hat das Interview mit der Gründerin der Gesellschaft für Theateranthropologie, der Kulturanthropologin Dr. Susanne Schwinghammer. Dieses bezeichne ich in dieser Arbeit in Folge als „ExpertInnen Interview“.

### **3.3. Auswertung des empirischen Materials**

Zur Auswertung der erhobenen Daten habe ich die Analyse von Leitfadeninterviews nach Christiane Schmidts (2007) gewählt. Sie bezeichnet diese als Auswertungsstrategie und wurde in Anlehnung an die Auswertungsprinzipien von Mayring entworfen.

Dazu meint sie:

*„Unter Auswertungsstrategie wird eine Zusammenstellung verschiedener, für die Analyse von Leitfadensinterviews geeigneter Auswertungstechniken verstanden. Die*

*am forschungspraktischen Ablauf orientierte Darstellung soll dazu ermutigen, eigene passende Wege zu finden“ (Schmidt 2007:448).*

Die Auswertungsmethode nach Schmidt besteht aus fünf Schritten:

Im ersten Schritt findet eine Auseinandersetzung mit dem Material bzw. mit einem intensiven und wiederholten Lesens der transkribierten Interviews statt. Dabei werden erste Kategorien erstellt, die sich jedoch im Laufe des Auswertungsprozesses noch ändern können. Im zweiten Schritt werden die Kategorien in einem Auswertungsleitfaden zusammengestellt und überarbeitet. Im dritten Schritt wird der Auswertungsleitfaden verwendet um alle Interviews zu kodieren. Auf der Basis der Kodierungen werden dann im vierten Schritt Aussagen erstellt. Im letzten Schritt bietet sich die Möglichkeit einzelne Fälle zu analysieren (vgl. Schmidt 2007:448). Der Auswertungsprozess in dieser Arbeit hat zur Erstellung von neun Kategorien geführt, die im nächsten Kapitel dargestellt werden.

## **4. Das Projekt Twin Vision: Darstellung der empirischen Ergebnisse**

### **4.1. Der Rahmen für die Entstehung des Projektes: die LV „Transkulturelle Theaterarbeit“**

In diesem Kapitel werde ich anhand des erhobenen Materials und des Theoretischen Wissens über das Projekt Twin Vision und dessen Auswirkungen auf die TeilnehmerInnen sowie auf die involvierten Personen berichten.

Zu Beginn soll der Rahmen dargelegt werden, in dem das Projekt und die Gruppe entstanden sind. Zunächst berichte ich über Inhalt und Entwicklung des Projektes. Die Gruppe hat sich aus der LV “Transkulturelle Theaterarbeit” mit “Schwerpunkt Afrika” entwickelt. Diese wird am Institut für Internationale Entwicklung der Universität

Wien von Mag. Birgit Fritz seit 2003 gehalten. Ziel dieser praxisorientierten Lehrveranstaltung ist es, einen transnationalen Ort zu kreieren und mit den Mitteln des Theaters eine Begegnung "außerhalb" vorgegebener Normen und Verhaltensmuster zu ermöglichen. Absicht dieser Lehrveranstaltung war und ist es, durch die Begegnungen eine neue Art von Kommunikation zu ermöglichen, die Menschen aus Afrika und Europa in Wien einander näher bringen soll. Es wird also versucht, einen "geschützten" Raum zu erzeugen, um eine gemeinsame Kreativität zu entwickeln, abseits der kulturellen und sozialen Differenzen. Die Absicht dieser besonderen Theaterarbeit war es, auf spezielle Fragen über Herkunft, soziale Hintergründe, Gründe des Aufenthalts in Österreich und Zukunftsperspektiven zu verzichten, wie sie oft bei Begegnungen zwischen ÖsterreicherInnen und Nicht-ÖsterreicherInnen gestellt werden. Diese wirken laut Fritz auf Menschen im Asylverfahren einschränkend und negativ.

(vgl. Fritz 2007 [http://www.inst.at/trans/16Nr/05\\_9/fritz16.htm](http://www.inst.at/trans/16Nr/05_9/fritz16.htm)).

Ruth Kronsteiner, Kultur- und Sozialanthropologin sowie Psychotherapeutin, bestätigt das in Ihrem Artikel " Migration als Krise und Chance. Beziehungen zwischen Aufnehmenden und Zugewanderten/Exilierten, Migrationskrise, Trauma und Migrationsprozess"(2003). Hier meint sie:

*"Viele MigrantInnen bzw. deren Nachkommen fühlen sich durch Zuschreibungen und Benennungsversuche entwertet und diskriminiert. Die gesetzliche Diskriminierung durch Zuschreibungen sind oft (...) lebenseinschränkend und auch bedrohlich."*  
(Kronsteiner 2003: 18)

Birgit Fritz beschreibt den Inhalt Ihrer Lehrveranstaltung folgendermaßen:

*„Gemeinsames Erforschen, Ertasten, Umgehen mit Unterschieden im Kontakt, bei Begegnungen, z.B. im Blickverhalten, werden im Schau-Spiel erfahren und*

*gemeinsam reflektiert. Im zweiten Teil des Workshops werden in Form von Statuentheater (Miteinbeziehung der Boalsche Methoden des Theater der Unterdrückten) Geschichten erzählt, aus dem Alltag, aus der Tradition, aus Legenden, Mythen und Märchen, die anschließend von den Anwesenden interpretiert werden. Freie Assoziation bietet Raum für das Sichtbarwerden von Differenzen, Glaubenssätzen, Werturteilen und Einstellungen, die gleichberechtigt nebeneinander stehen bleiben können“ (Fritz 2007 [http://www.inst.at/trans/16Nr/05\\_9/fritz16.htm](http://www.inst.at/trans/16Nr/05_9/fritz16.htm)).*

Am Ende der LV werden die gemeinsam erarbeiteten Workshopszenen, meistens mit musikalischer Begleitung, vor Bekannten und KollegInnen in einer kleinen Performance präsentiert.

Nach Aussage von Birgit Fritz, entstehen aus dieser LV meistens neue Kontakte. Viele ÖsterreicherInnen bzw. EuropäerInnen die daran teilgenommen haben, haben Interesse afrikanische Traditionen, deren Wertesystem und kulturellen Praktiken näher kennen zu lernen. Der Workshop bietet auch die Möglichkeit, den Umgang und die persönliche Einstellung zum Thema Fremdenfeindlichkeit zu reflektieren und sich mit Gender Problematiken und/oder unter anderem mit politischen Gesetzen auseinanderzusetzen. Fritz meint dazu:

*„Während es für die afrikanischen TeilnehmerInnen Hauptgrund ist, neue Freundschaften zu schließen, ist es für die Studierenden sehr oft das Interesse an Selbsterfahrung, und Wissenserweiterung. Die Alltagsbegegnungen geschehen oft offener, stressfreier und unbelasteter“*

*(Fritz 2007 [http://www.inst.at/trans/16Nr/05\\_9/fritz16.htm](http://www.inst.at/trans/16Nr/05_9/fritz16.htm)).*

Laut Fritz sind Konsequenzen der Begegnung mit den Anderen oft das sich Bewusstwerden von bestehenden Vorurteilen und deren Abbau.

Über den Verein *Ute Bock* und *SOS Mitmensch* wurden mehrere AfrikanerInnen unterschiedlicher Herkunft (Nigeria, Äthiopien etc.) zur LV eingeladen, damit sie als

Gast teilnehmen. Die in der Lehrveranstaltung verwendeten Sprachen waren Englisch und Französisch.

#### **4.2. Gründung des Projektes „Twin Vision“**

Der von Gerald Faschingeder (2004) eingeführte Begriff des „Polylogs“ ist in diesem Zusammenhang besonders relevant. Er gibt folgende Definition des Begriffs:

*"Polylog meint eine interkulturelle Auseinandersetzung, einen Austausch von Ideen und Konzepten unterschiedlicher Kulturen. Der Polylog ist damit per definitionem interkulturell. Kultur lässt den Menschen machen, denn Menschen handeln aufgrund von zugeschriebenen Bedeutungen, die sozial auszuhandeln sind"*  
(Faschingeder 2004: 6).

Einer der Ziele der transkulturellen Theaterarbeit der Twin Vision Gruppe war es eben, die transkulturelle Auseinandersetzung mit Normen und Werten die sozial und kulturell bedingt sind, auf die Bühne zu bringen.

Der Ausgangspunkt für die Gründung des Projektes waren nach der Leiterin und für der aus der LV neu entstandenen Gruppe, die Frage ob sich das kreative Schaffen dieser Gruppe in einen Kontext außerhalb der Universität übertragen lassen würde. Im Sommer 2004 entstand eine Gruppe aus circa 30 ehemaligen TeilnehmerInnen. Der Name Twin Vision wurde gemeinsam mit der Theatermacherin Birgit Fritz gewählt.

Entscheidungsgrund für die Wahl des Namen "Twin Vision" war der Gedanke, durch das Zusammentreffen und Zusammenarbeit von Menschen aus verschiedener Herkunft, eine vielfältige Sicht von Erlebnissen, Weltsichten und Normen zu entwickeln.

Die Theatergruppe hatte einen experimentellen Charakter und basierte hauptsächlich auf den Methoden des Theaters der Unterdrückten. Twin Vision wird hier als „die

Visionen zweier Geschwister die sich gleichen, aber nicht dieselben sind und die gemeinsam mehr sehen können als alleine“ verstanden

(Fritz 2007 [http://www.inst.at/trans/16Nr/05\\_9/fritz16.htm](http://www.inst.at/trans/16Nr/05_9/fritz16.htm)).

Zu Beginn bestand die Gruppe aus 25 TeilnehmerInnen. Davon waren 12 Personen aus verschiedenen Ländern Europas (Deutschland, Italien, Österreich, Rumänien). Weitere 13 Personen waren afrikanischer Herkunft, davon waren zwei aus Äthiopien, einer aus Liberia und zehn aus Nigeria. In der zweiten Inszenierung stieg die Anzahl der TeilnehmerInnen deutlich.

Die Theatergruppe traf sich regelmäßig, einmal in der Woche, für zirka drei bis vier Stunden. Ort des Zusammentreffens war das WUK in Wien. Viele der TeilnehmerInnen machten Ihre ersten Theatererfahrungen in diesem Zusammenhang, manche waren SchauspielerInnen mit professioneller Ausbildung. Es wurden drei Aufführungen im Theater des Augenblicks für das Frühjahr geplant. Das angestrebte Ziel war es nicht nur ein Stück mit gewählten Methoden des Theaters der Unterdrückten zu entwickeln, sondern in der breiten Öffentlichkeit aktives Theater zu betreiben und in Wien lebende Menschen über Ausländerpolitik, Migrationsregelungen, Arbeitsgesetze und Alltagsrealitäten aus der Sicht von MigrantInnen zu informieren. Als Aufführungsort der Performance diente das „Theater des Augenblicks“ (vgl. Fritz <http://www.kef-online.at/de/download/interview-mit-birgit-fritz.html>)

Um das Projekt zu realisieren, wurden von der Leiterin der Gruppe, Förderungen bei der Stadt Wien, Abteilung MA 7 für interkulturelle Angelegenheiten beantragt. Sie wurden bewilligt und das Projekt wurde so möglich.

Im Jahr 2005 arbeitete die Gruppe an der ersten Performance mit dem Titel „The Twin Vision Performance Projekt“. Die Aufführungen fanden im Juni 2005 statt. Die internationale Gruppe inszenierte selbstgeschriebene Texte und brachte Szenen aus

dem Leben der einzelnen Schauspieler auf die Bühne.

Als Begleitmaterial wurden Videoinstallationen ausgewählt, welche die Performance visuell unterstützten. Ein breites Spektrum von unterschiedlichen Theatermethoden und -techniken kam zum Einsatz. Körperarbeit und gemeinsames Aufwärmen hat jede Probe gekennzeichnet.

Zur „Entmechanisierung der Bewegungen und (zu) dem Freisetzen von kreativer Energie sowie der Stärkung des persönlichen Ausdrucks, der Erschließung authentischer Bewegungsimpulse“ (Fritz 2007 [www.inst.at/trans/16Nr/05\\_9/fritz16.htm](http://www.inst.at/trans/16Nr/05_9/fritz16.htm)) wurden besondere Übungen gewählt.

In den Proben beschäftigten sich die AkteurInnen intensiv mit Ihren Körpern, mit den Stimmen, Bewegungen und Emotionen innerhalb der Gruppe. Die Darstellerinnen kreierten Ihre eigenen Texte zu Themen wie Identität, Vision und Begegnung.

Gearbeitet wurde vorwiegend nach der Methode „Ästhetik der Unterdrückten“ von Augusto Boal da sie *„die Suche nach persönlichem und kreativem Ausdruck die Menschen empfindsamer mache und ihnen größeres Verständnis für soziale Realitäten ermögliche“*

(Boal 1994 zit. in Fritz 2007 [http://: www.inst.at/trans/16Nr/05\\_9/fritz16.htm](http://www.inst.at/trans/16Nr/05_9/fritz16.htm)).

Scharzenberger (2003) meint zum Begriff der interkulturellen Theaterarbeit:

*„Interkulturelle Theaterarbeit eignet sich hervorragend, um sich grundsätzlich zu artikulieren, sprachliche Barrieren durch alternative Ausdrucksmittel zu überwinden, Unbewusstes herauszuarbeiten, soziale Realitäten zu hinterfragen und auf „Probe zu handeln“* (Scharzenberger in Wagner 2003: 292)

Im Jahr 2007 fand das zweite Projekt statt. Der Titel dieser Aufführung lautete: „Mit der Faust ins offene Messer“ und kommt von einem Wortspiel mit dem ursprünglichen Sprichwort „Mit der Hand ins offene Messer“. Dieser wurde von Boal in seiner Exilzeit in Europa geschrieben und thematisiert Flucht, Heimat und weitere Themen, die mit

Migrationserlebnissen in Zusammenhang stehen.

### 4.3. Auf der Bühne

*„In ungesicherten politischen und sozialen Verhältnissen geben Menschen in einem frei für sich erfundenen Raum das, was sie immer und überall zu geben haben: ein Stück von sich selbst“* (Fritz [http://www.inst.at/trans/16Nr/05\\_9/fritz16.htm](http://www.inst.at/trans/16Nr/05_9/fritz16.htm)).

„What am I?“

„Am I sunshine

Or rainy day?

Am I European

Or alien?

Am I failure

Or success story?

Am I an open book

Or one of the seven seals?

Am I business suit

Or high heels?

Am I deep rooted

Or feather like?

Am I on the run

Or searching?

Am I heart breaking

Or breath taking?

Am I middle class

Or class enemy?

Am I rational  
Or love driven?  
Am I listening  
Or faster than sound?  
Am I human  
Without you?"

„Eine sanfthügelige Landschaft,  
mit Obstbäumen und Sommerwiesen  
und tief im Wald ein paar Kluften und  
dunkle Buchten. Das bin ich“<sup>2</sup>

([http://www.twinvisiontheatre.com/Scenes\\_funtext.htm](http://www.twinvisiontheatre.com/Scenes_funtext.htm))

Das Stück "The Twin Vision Performance" ist eine Szenenkollage aus Alltagssituationen der DarstellerInnen, die sich mit Gender, Transkulturalität und Migrationsproblematiken sowie mit politischen Themen der modernen Gesellschaft auseinandersetzen. Das Aussergewöhnliche dieser Performances war, dass die Texte selbst von den TeilnehmerInnen geschrieben wurden und Themen aufgegriffen wurden, die selbst von den SchauspielerInnen durchlebt wurden. Einige TeilnehmerInnen betrachteten das Stück als einen Versuch, die eigene Identität zu definieren und auf der Bühne darzustellen. Dadurch gewann die Performance eine besondere Kraft, da die SchauspielerInnen auf der Bühne etwas Authentisches aus ihrem Leben zeigen wollten.

In diesem Sinne meinte Joachim, ein von mir interviewter Absolvent der Kultur- und Sozialanthropologie:

---

<sup>2</sup> Silke und Momo sind die AutorInnen dieser Texte.

„...Ich glaub für mich hat die Performance eine Kraft gehabt weil sie dringlich war..“ und „(mit)dringlich (meine ich) dass die Leute wirklich gesagt haben was sie sagen wollten, (...) etwas was sie aus Ihrem Leben zeigen wollten (...)und ich glaube, dass das angekommen ist“ (Joachim 2009:2).

Die Texte in Form von Gedichten oder Erzählungen haben Gedanken und Empfinden der AkteurInnen in der Aufnahmegesellschaft repräsentiert. Jede/r TeilnehmerIn hat an unterschiedlichen Szenen gearbeitet und unterschiedliche Themen eingebracht. Auch Reflexionen, die im Gruppenprozess stattgefunden haben, flossen dabei ein. Für die meisten Männer aus dem Süden war die Hauptmotivation an dem Projekt teilzunehmen, in Wien lebende Menschen kennen zu lernen.

Omar, Teilnehmer afrikanischer Herkunft, lebt seit 2004 in Wien und nach viereinhalb Jahren Deutschkurs, hatte er noch Schwierigkeiten Österreicherinnen und Österreicher kennen zu lernen, „*to bring the people to socialize*“ (Omar 2008:4).

Seiner Meinung nach war es ein klares Ziel des Projektes, Menschen einander näher zu bringen.

Für William, ein 31jähriger Universitätsstudent afrikanischer Herkunft, war es eines der Ziele der Performance, die Menschen zu sensibilisieren und neue Kommunikationswege zu eröffnen. Für Susanne, eine Teilnehmerin österreichischer Herkunft, war das Projekt eine Möglichkeit in Kontakt mit sich selbst zu treten, um Aspekte der eigenen Person an den Tag zu bringen, sich von gesellschaftlichen Vorschriften und Erwartungen zu lösen und die eigenen „inneren Wertigkeiten zu entdecken“. Ihrer Meinung nach bewirkt der Versuch mit Teilen des “Ichs” in Kontakt zu treten sowie eigene Wünsche wahrzunehmen, eine enorme Kraft im Individuum aus.

#### 4.4. Der transkulturelle Aspekt

Dieser Abschnitt entsteht aus dem Versuch, verschiedene Aspekte eines „transkulturellen Prozesses“ zu erläutern. In diesem Zusammenhang ziehe ich verschiedene Definitionen von „Kultur“ heran, um den Begriff „transkulturell“ etymologisch zu erläutern. Danach werde ich auf den Begriff „Fremdheit“ näher eingehen.

Der Begriff Kultur wurde schon zu Anfang des 19. Jahrhundert von den Evolutionisten verwendet. Chevron (2004) verweist in ihren Werk „Anpassung und Entwicklung in Evolution und Kulturwandel“ auf Tylor der 1873 sowohl über „civilisation“ als auch „culture“ schrieb:

*„ Culture oder Civilisation im weitesten ethnographischen Sinne ist jener Inbegriff von Wissen, Glauben, Kunst, Moral, Gesetz, Sitte und allen übrigen Fähigkeiten und Gewohnheiten, welche der Mensch als Glied der Gesellschaft sich angeeignet hat“*(Tylor 1873:1 zit. in Chevron a.a.O.:368).

Zwei kultur- und sozialanthropologische Richtungen haben den Kultur Begriff als Gegenstand ins Zentrum ihrer Forschungen gestellt. Sowohl in der deutschsprachigen Ethnologie als auch in der nordamerikanischen Kulturanthropologie wurde diesem immer mehr Bedeutung beigemessen (vgl.Chevron a.a.O.).

Besonders interessant ist in Hinblick auf diese Analyse den von Chevron erwähnten theoretischen Ansatz von Cuche(1996) zu berücksichtigen, welcher in Anlehnung an Sapir (1949) Kultur als Ort beschreibt, an dem sich zwischenmenschliche Beziehungen abspielen (vgl. Cuche 1996:49 in Chevron 2004:370). Kultur wird in diesem Sinne als das Ergebnis zwischenmenschlicher Aktionen und Kommunikation betrachtet, und nicht als eine geformte Ganzheit.

Gegen 1950 entwickelte sich eine „Anthropologie der Kommunikation“, in welcher Kultur als Resultat der Wechselwirkungen zwischen den einzelnen Individuen betrachtet wurde, wie dies von Gregory Bateson und Palo Alto vertreten wurde (vgl.

Cuche 1996:49 in Chevron 2004:371).

Nach Marie-France Chevron verändern sich kulturelle Merkmale üblicherweise schneller als die biologischen Merkmale der Menschen. In Hinblick auf den transkulturellen Prozesses, der als Veränderung und Wandlung von Kultur verstanden wird, ist die Aussage in diesem Zusammenhang besonders relevant:

*“Die biologischen Merkmale des Menschen wandeln durchschnittlich in deutlich geringerem Tempo als die kulturellen Daten. Kultur als der Inbegriff aller lernabhängigen Anpassungsprozesse ist das Instrument der Menschen, mit dessen Hilfe er sich schneller auf wechselnde Umweltverhältnisse einstellen kann, als dies auf biologischem Weg möglich wäre”* (Chevron 2008:5).

Rolf Rusmann definiert den Begriff „Transkulturation“ als „ein Prozess des Wandels, (der sich) durch Kontakt und gegenseitige Beeinflussung aller beteiligten Kulturen gestaltet“ (1984: 38 zit. in Wernhart 1998:51). Die etymologische Bedeutung des Wortes „transkulturell“, kommt aus der lateinischen Vorsilbe *trans*, was „quer“, „hinüber“ bedeutet. Laut Karl Wernhart (1998:51) „drückt die Vorsilbe *trans* den überganghaften Charakter aus, der sowohl die Übernahme von diversen Kulturelementen als auch die Veränderung der betroffenen Kulturen in ihrer Gesamtheit beinhaltet“.

Die Diskussion über Transkulturalität die heute allgegenwärtig ist, wurde früher anders geführt. Bei Wernhart (1998) z.B. ist in diesem Zusammenhang der 1940 von Ortiz eingeführten Begriff der „Akkulturation“ von Bedeutung, nach dem es eine klare und definierte Bezeichnung/Rolle der Geber- vs. Nehmerkultur gibt. Dieser setzt den transkulturellen Prozess als ein wechselseitiges, „reziprokes“, Verhältnis zwischen den betroffenen Kulturen voraus (vgl. Wernhart 1998: 51).

Wernhart zitiert darüber hinaus auch Michael Krüger. Dieser schreibt über einen

transkulturellen Prozess, der wechselseitig verläuft und „damit zur Verschmelzungen und Synkretismen führt“(Wernhart a.a.O.).

Nach Ortfried Schäffter ist „die Vorstellung einer universellen Rationalität (...) ebenso fragwürdig, wie die einer universell beobachtbaren empirischen Welt“ (Schäffter 1991: 26). Daraus folgt, dass das Wissen an sich nicht existiert, sondern es immer an die jeweilige Gesellschaft bzw. kulturell gebunden ist. Wissen bleibt somit an „spezifische soziale Konstitutionsprozesse“ gebunden (vgl. Wernhart 1998: 51).

Die Strukturen und Normen innerhalb einer Gruppe, die in einem transkulturellen Kontakt zueinander treten, verändern sich also in einem “Prozess wechselseitiger Bedingtheit” (a.a.O.). Dieser Prozess wird von Wernhart als “ein ständiges Oszillieren zwischen den Positionen der Fremdheit und der Eigenheit im partnerschaftlichen Dialog“ definiert (a.a.O.). Nach Schäffter bietet diese Erkenntnis den AkteurInnen die Möglichkeit „einen respektvollen Umgang gegenüber dem Anderen und impliziert ebenso Toleranz hinsichtlich der ‘Eigenheit’ wie der kulturellen Identität der andersartigen oder kulturell unterschiedlichen Gruppe.“ (Schäffter 1991 zit. in Wernhart 1998: 52).

Erst dann definiert Milhouse (2001) in ihrem Werk “Transcultural realities” Transkulturalität folgendermaßen:

*„Transculture is defined as form of culture created not from within its separate spheres but in the holistic forms of diverse cultures”* und

*“The concept transculture is (...)based on the principle that a single culture, in and of itself, for maturity requires interaction and dialogue with other cultures” (Milhouse 2001:IX).*

Nach Milhouse sind transkulturalität, intra- und interkulturalität eng miteinander verknüpft:

*“The concept “transculture” is related, therefore, to other cross-cultural concepts, including intra- and interculturalism (...). in the sense that it rejects the notion that there is only one way of knowing, behaving, communicating” (Milhouse 2001:X).*

Ein transkultureller Prozess entsteht also nicht nur, wenn Menschen aus unterschiedlicher Herkunft und mit verschiedenen kulturellen Hintergründen miteinander interagieren.

In diesem Zusammenhang wird „Transkulturalität“ als eine Interaktion auf einer geistigen, emotionalen und physischen Ebene verstanden. Dies setzt eine tiefere zwischenmenschliche Auseinandersetzung voraus, die diesen Prozess initiiert. Kommunikation und ein „sich aufeinander einlassen“ sind daher wesentliche Bestandteile des transkulturellen Prozesses.

Im Twin Vision Projekt war der transkulturelle Aspekt wesentlich für die Entwicklung des Projektes selbst. Joachim, Teilnehmer österreichischer Herkunft beim „Twin Vision Projekt“, erzählt, dass die meisten Gespräche zwischen den TeilnehmerInnen beim Zusammensitzen in Kleingruppen stattgefunden haben. Ein wichtiger Beitrag zum Erfolg und zum Kennenlernen innerhalb der Gruppe hat sich außerhalb des Proberaumes abgespielt.

*(...) wir haben uns maßlos in der Arbeit übernommen, schlaflose Nächte, Privatleben hat nicht mehr existiert. Das war schön, aber auf der anderen Seite auch nicht einfach...“ (Joachim 2009:4).*

Für Joachim war die Begegnung mit den Menschen mit Migrationshintergrund sowohl aus dem europäischen als auch aus dem nicht europäischen Raum entscheidend, um sich in dieser neuen Situation zu öffnen, denn sie hatten „eine differente Lebensrealität und ganz andere Strategien, Ihr Leben zu gestalten“ (Joachim 2009:4). Nur durch diese Begegnung konnte er sich bewusst werden, wie wenig er sich mit xenophobisch geprägten Einstellungen, transkulturellen Problematiken bisher auseinandergesetzt hatte und wie „*ignorant (er) davor durch die Welt ging*“ (a.a.O.:3). Des weiteren kommentiert er, dass es danach für ihn am schwierigsten war, mit diesen Informationen umzugehen und sie im eigenen Leben zu integrieren.

Dieser Prozess hat auch Auswirkungen auf das Publikum und zum Teil auf die Familienmitglieder oder Freunde der TeilnehmerInnen gehabt.

Joachim erzählt, wie seine Eltern durch ihn eine andere Wahrnehmung und eine andere Sensibilität bezüglich Migrationsproblematiken entwickelt haben:

*„z. B. meine Eltern haben mir neulich gesagt, dass sie wahnsinnig dankbar sind weil sie über meine Entwicklung (...) wirklich sensibilisiert geworden sind (...) sie leben in so einem Dorf in der Nähe von Graz, eine halbe Stunde außerhalb, und die Nachbarn und so weiter und die Leute sind dort (als) ausländerfeindlich abgestempelt und tendenziell sehr Vorurteile belastet und meine Eltern, in der Zwischenzeit stechen wirklich da raus, in dem sie sie dann auch konkreten Themen ansprechen und das finde ich einfach wunderbar“ (Joachim 2009:12).*

#### **4.4.1. Das Fremde**

Die Neugier und die Bereitschaft, sich mit Fremdbildern durch Begegnung auseinanderzusetzen, war für einige europäische Frauen und Männer der Gruppe eine Motivation am Projekt teilzunehmen.

Fremdheit spielt in Bezug auf die Identität eine wichtige Rolle. Als Definition möchte ich Schöffers Auffassung des Fremden heranziehen, weil sie für mein Verständnis von Fremdheit sehr brauchbar erscheint. Fremdheit ist, laut Schöffter, kein Merkmal oder menschliche Eigenschaft, sondern eine Art "in Beziehung zu treten", ein Beziehungsverhältnis, in dem Individuen mit Phänomenen, die außerhalb der eigenen „vorgefertigten alltäglichen Strukturen“ sich befinden, treten (vgl. Schöffter 1991: 12).

Dazu schreibt er: *„Fremdheit ist ein historisch gebundenes Phänomen. Es ist die jeweilige personale und soziale Identität, die erst die Fremdartigkeit des anderen hervorruft“ (a.a.O.).*

Entwickelt man die Fähigkeit, „seine eigene Position und Sichtweise als eine Möglichkeit zu erkennen und dabei zu sehen, daß das, was ich und wie ich es als fremd erlebe, sehr wesentlich von meiner eigenen Geschichte abhängt“ (a.a.O.), so kann man sich mit Fremdheit auseinandersetzen. Die Fremdheit entsteht also nach Schöffter, sobald es möglich wird diese Wahrnehmung überhaupt zu thematisieren. Als ich Joachim die erste offene Frage in Bezug auf die Gruppe stellte, antwortete er dass es nicht seine Absicht war, die afrikanischen von den europäischen TeilnehmerInnen als Gruppe zu trennen. Doch bestätigte Joachim dass es „doch etwas anderes mit den Asylwerbern war“:

*„Viele dieser Gespräche, das ist mir wichtig zu sagen, wo wir oder wo ich vieles erfahren habe über das alltägliche Leben oder überhaupt über das Leben der Asylwerber aber auch über andere Leute, ich mag jetzt gar nicht so trennen, so die eine Gruppe die Asylwerber und die andere die anderen, aber man hat ja Differenzen, man braucht sie ja nicht wegdenken(...), waren nicht im Proberaum, das war ganz klar“ (Joachim 2009:15).*

Aus diesen Aussagen wird klar, dass Joachim sich bewusst geworden ist, dass jene Vorurteile, die sich durch den persönlichen soziokulturellen Kontext jeder einzelner Individuen gebildet haben, durch Begegnung und Interaktion abgebaut werden können. Genau dieser Prozess wurde für Joachim durch Twin Vision möglich, denn er beschreibt seine Erlebnisse dabei folgendermaßen:

*„Ab dem Zeitpunkt wo man die Möglichkeit hat mit jemanden in Kontakt zu treten, Gespräche zu führen, sich auf die andere Person einzulassen und sie selbst auf dich und auf neue Gedanken einzulassen, eröffnet sich (...)eine völlig andere Lebenssphäre“ (Joachim 2009:15).*

Joachim ist sich also dessen bewusst geworden, dass seit Twin Vision und

insbesondere in den darauf folgenden ein und halb Jahren eine wichtige Veränderung in seinem Leben stattgefunden hat. Er hinterfragt seitdem häufiger eigene Vorurteile und Fremdbilder.

#### **4.4.2. Kunst und künstlerische Praxis**

Joachim, Student österreichischer Herkunft, hat durch Twin Vision gelernt, Theater bzw. „Kunst im weitesten Sinne“ als Medium der Transformation zu betrachten. In diesem Sinne kann Theater als Mittel genutzt werden, um einen transkulturellen Prozess zu initiieren. Theater wird erstens als ein Vehikel betrachtet der dazu dient, Körper, Stimme, Atem auszudrücken. Die Bühne dient in diesem Zusammenhang als Plattform um „etwas sagen zu wollen und sagen zu können“ (Joachim 2009:3).

Joachim wurde in dieser Zeit in seiner Einstellung zu Theater und Politik geprägt. Theater der Unterdrückten wird von ihm als eine Theaterauffassung betrachtet, in der Politik und Theater eng verbunden sind, und Theater ohne Politik nicht vorstellbar ist. Politische Meinungen werden über die Bühne ausgedrückt um das Publikum auf einer rationalen, sowie auf einer emotionalen Ebene zu involvieren.

Nach Joachim sind Kunst und künstlerische Praxis, künstlerisches Schaffen eng miteinander verbunden. Kunst ist seiner Meinung nach stark kulturell geprägt und in Österreich noch sehr an Institutionen gebunden. Dazu meint er:

*„Kunst, Künstler sein, künstlerisches Schaffen, (sind) irgendwie verbunden (...). Also wir leben in Österreich, (...) (wo) sehr viel Aufmerksamkeit dem Burgtheater, Josefstadt, Staatsoper etc. gegeben wird, insofern ist es (Kunst) sehr hinter den Menschen verankert und (es ist klar dass es) mit „Hochkultur“ und dessen Administration zu tun hat. Und es ist wichtig zu verstehen dass es eine sehr kulturell gebundene Auffassung von Kultur ist, dass es in Lateinamerika, oder zumindest in*

*den Ländern in denen ich unterwegs war Mexico, Guatemala und Ecuador, Kunst ganz anders zu verstehen ist, gelöst von jeglichen staatlichen Institutionen: eine sehr freie Akrobatik, und Clown Szene in der auch der Zuschauer eine sehr wichtige Funktion hat, nämlich aus der Perspektive dass es die Leute unterhält, dass es die Leute zum Lachen bringt und es auch Leute sind die Politik auf der Straße machen. Das ist eine ganz andere Auffassung und von den zwei Auffassungen fühle ich mich ganz bestimmt der zweiten Auffassung näher“ (Joachim 2009:4).*

#### **4.5. Politische Einbettung. Der Umgang mit Fremdenfeindlichkeit**

Im Rahmen dieser Arbeit erscheint mir besonders wichtig den politischen Kontext in der die Gruppe entstanden ist, hervorzuheben, um den historischen Hintergrund besser verstehen zu können.

Zwei Twin Vision Performances haben zwischen dem Sommer 2004 und 2007 stattgefunden. Ab Februar 2000 war in Österreich die österreichische Bundesregierung Schüssel 1 an der Macht, welche aus einer Koalition von der Österreichischen Volkspartei und der Freiheitlichen Partei Österreichs bestand. Diese blieb bis zum 28. Februar 2003 an der Macht. Dann wurde die zweite Schüssel Koalition gewählt, die bis zum 17. April 2005 regierte und von der rechtspopulistischen Partei BZÖ im Jahre 2005 ersetzt wurde. Diese blieb bis 11 Jänner 2007 an der Macht. Erst ab dem 11 Jänner 2007 wurde diese an Gusenbauer (SPÖ) übergeben.

Die politische Situation Österreichs war in dieser Zeit wegen der Bildung der Blau-Schwarzen Regierung und der Protesten gegen xenophobisch- eingestellten VertreterInnen der Regierung besonders unruhig. Diese Zeit wurde mit aktiven Protesten gekennzeichnet und bleibt in Erinnerung als eine sehr unruhige politische Phase.

Als Susanne zu studieren begann und vom Land nach Wien zog, begann sie sich für die politische Situation in Wien bei den Demonstrationen gegen die Regierung zu engagieren. Als Kind, bei sich zu Hause, in einem kleinen österreichischen Bauernhof, hatte sich Susanne mit den ersten fremdenfeindlichen Einstellungen auseinandergesetzt. Dazu meinte Sie:

*"Ich hab 2000 studiert und es war die FPÖ-ÖVP Regierung und ich war bei den ganzen Donnerstag Demos und bei den ganzen Demos dabei, (...) ich komme vom Land, von einem kleinem Bauernhof, die Leute die Erfahrungen die ich gemacht hab mit Rassismus dort waren ernüchternd. Damals als ich ein Kind war, gab es immer wider Studenten die aufs Land kamen und manchmal waren auch „schwarze“ Menschen dabei. Es wurde die Tür zugesperrt, Licht abgedreht, die Nachbarn angerufen: „Sperrt zu da kommt der N.“. so bin ich halt aufgewachsen mit der Mentalität und habe es immer ganz schrecklich und beängstigend gefunden“ (Susanne 2009:5).*

Fremdenfeindliche Einstellungen waren also Teil von Susannes sozialem Umfeld. Der Wunsch nach einer tieferen Auseinandersetzung mit diesen Einstellungen und dieser Realität war für Susanne der entscheidende Grund gewesen, nach Wien zu ziehen und Kultur- und Sozialanthropologie zu studieren. Twin Vision bat ihr die Möglichkeit ihre Neugier und Ihr Interesse an Selbsterfahrung nachzugehen. Für Joachim war das politische Engagement in dieser Zeit ebenso wichtig gewesen. Durch Twin Vision wurden die TeilnehmerInnen auf einer persönlichen Ebene bzgl. Asylgesetzte involviert und haben ihr Handlungsspielraum verändert.

*„ Ja es wurde viel über diese Zeit der Asylgesetzveränderung diskutiert, also es war die Zeit in der wir gearbeitet haben in der wir eine Schwarz-Blau Regierung gekriegt haben, natürlich war es politisch ein Desaster... und ...wir haben einerseits viel darüber gesprochen, das Ding ist das wir uns in sehr viele unterschiedliche*

*Netzwerken bewegt haben, also natürlich wir waren bei Twin Vision, wir waren bei Ehe ohne Grenzen, wir waren bei Clownarmy tätig, Teil einer politischen Bewegung, wir haben viel diskutiert entweder wie es Asylpolitisch dieses Fiasko, wie man dem entgegen wirken kann und zwar insofern weil es sehr sehr schwierig war, weil man so selbst involviert war, diese persönlichen Freundschaften mit den Asylwerbern die da entstanden sind, alles plötzlich nicht so abstraktes mehr, wo man gesagt hat : "Ok, ich finde das total scheiße diese Asylpolitik Schwarz-Blau, ich bin dagegen" sondern man ist wirklich auf einer sehr persönlichen Ebene plötzlich getroffen gewesen, das ist was völlig neues auch..also ok diesen und jenem plötzlich in Schubhaft genommen worden, einige Asylwerbern einen negativen Bescheid gekriegt und plötzlich hat das ganze eine andere Gewichtigkeit bekommen, dadurch waren die Diskussionen die wir darüber hatten sehr sehr „emotionalisiert“ (Joachim 2009:5).*

#### **4.6. Veränderung der Eigenwahrnehmung in Bezug die Aufnahmegesellschaft**

Von Seite der afrikanischen InformantInnen gab es gegenüber den meisten ÖsterreicherInnen gewisse Vorurteile, die sich aus schlechten Erfahrungen mit "dem fremden" innerhalb der „afrikanischen Community“, gebildet hatten. William und die meisten anderen afrikanischen TeilnehmerInnen des Projektes haben diese Vorurteile in der Twin Vision Zeit hinterfragt und beseitigen können.

So antwortet William auf die Frage nach den Klischees und dem Abbau von Vorurteilen.

*„O: What changed concrete through this Project in your life?“*

*„W: My notion of people, that people are strict. You know when you get to a particular place, when you travel people have prejudice, „Vorurteil“. This group , the people that I met in this group, they are Austrians but I discovered that they are quite different...the notion that the people told me before about Austrian is not really*

*correct!because they are like sisters and brothers..they are like family..*

*O: And do you think that it changed also your thinking about Austrian people in general?*

*W: Yes I changed it, because this group I worked with they “believe”...*

*O: What did you learn about Austria?*

*W: Yes for example when you look at it from where I came from...yes for instance it's not very cultural but it's an habit for the young people to be smoking...and far back home it is not like that...so for me when I look at the 10 year old kid it looks abnormal, it looks strange...but now I'm used to it...(...) and talking about the food, I discovered here it is so “süß” (pause, lacht) and in our home it is not like that...yeah..”*

*(William 2009:3).*

William konnte also durch das Projekt seine Einstellung gegenüber der Aufnahmegesellschaft verändern und mehr über kulturelle Praktiken in Österreich erfahren. Er erzählte auch über die Essgewohnheiten, die in seinem Land vorherrschend waren, und wie sie sich seit er in Österreich lebte verändert haben.

*O: “What do you eat mostly in Nigeria?*

*W: Rice...and some African food, but I also developed interest in the food here...here I eat “Gries pudding“ for instance...” (William 2009:3).*

Für Jonathan ein Teilnehmer, ein Teilnehmer nigerianischer Herkunft, hat sich das Bild von Österreich hingegen nur zum Teil verändert. Seit er in Wien lebt, hat Jonathan fast ausschließlich nur Kontakt zur afrikanischen Gemeinschaft und kaum zu Menschen europäischer Herkunft. Seine Einstellung gegenüber der Mehrheit der österreichischen StaatsbürgerInnen hat sich zum Teil verändert, weil er der Meinung ist, dass unausgewogene Machtverhältnisse zwischen österreichischen StaatsbürgerInnen und MigrantInnen, im speziellen afrikanischen MigrantInnen, in Österreich herrschen. Zwei der InformantInnen denken, dass bestehende Vorurteile

fast ausschließlich nur wenn Menschen eine emotionale Bindung zu jemanden aufbauen, beseitigt werden können. Denn nur so kann eine Kommunikation, die einem freundschaftlichen Verhältnis ähnelt, entstehen:

*„also man hört immer wieder, dass die Leute über eigene Ausländer schimpfen...aber nicht über die eigene Putzfrau, weil die kennen sie eigentlich und das meine ich halt, dass sobald sie jemanden kennen lernen...und sobald sie jemandem nicht kennen lernen baut sich diese Mauer, gleichzeitig aber baut sich dieser Vorurteil...ja“ (Joachim 2009:7).*

Durch seinen Familienkreis konnte Jonathan den Fußballverein kennen lernen, in dem er heute noch spielt. Dieser besteht hauptsächlich aus österreichischen Fußballspielern, in der Jonathan die einzige Ausnahme ist. Aus seinen Erzählungen beschreibt er die Freundschaften, die daraus entstanden sind, als sehr herzlich. Ebenso schätzt Jonathan die Kontakte, die er durch Twin Vision knüpfen konnte, ein. Diese sind seiner Meinung nach Ausnahmen im Vergleich zu den meisten Netzwerken, die sich in Österreich zwischen MigrantInnen und österreichischen Staatsbürgern bilden. In seinem Alltag kommen xenophobische Erfahrungen oft vor.

Die Kultur- und Sozialanthropologin und Expertin in Theateranthropologie Susanne Schwinghammer meinte in dem Experteninterview, das ich mit ihr durchführte, dass:

*„Über ein gemeinsames Erlebtes und über Emotionen kann eine Annäherung zwischen Menschen stattfinden und Theater und Kultur allgemein dafür ein sehr gutes Transport Mittel ist, da es Emotionen auslöst“ (Schwinghammer 2009:3).*

Für Omar, Schauspieler afrikanischer Herkunft, waren die Begegnungen im Projekt entscheidend, um kulturell geprägte Werte und Normen der österreichischen Gesellschaft kennen zu lernen:

*“It helped me to understand the emotionality, the way of thinking of the others, I was curious in knowing other cultures, it was a learning process for us. It gave me the opportunity to see the people, to see how they feel and how they think, how they interpret things” (Omar 2008:1).*

Anhand des von mir erhobenen empirischen Materials, war es möglich festzustellen, dass für die meisten Teilnehmer aus dem Süden, jene sozialen Kontakte, die geknüpft worden sind bzw. die sozialen Netzwerke, die während des Projektes entstanden sind, eine entscheidende Rolle für den Empowerment Prozess der einzelnen TeilnehmerInnen gespielt haben. Dieser wird in den nächsten Paragraphen näher beleuchtet.

#### **4.7. Der Empowerment- Prozess**

Bevor sie nach Wien kamen, hatten drei der Informanten aus Nigeria bereits unterschiedliche Erfahrungen mit Theater in ihrer Heimat gesammelt. Alle drei hatten positive Erinnerungen damit verbunden und waren bereit sich auf einer ähnlichen Erfahrung einzulassen. Der erste, Jonathan ist ein junger Absolvent an der „federal polytechnical University“ in Auchi, Nigeria. Als er mit 25 nach Wien kam, wusste Jonathan nicht, wie er sich wieder dem Theater nähern konnte. Aufgrund der Sprachbarrieren hatte Jonathan kaum Kontakt zur einheimischen Bevölkerung und wusste sehr wenig über Gewohnheiten und Bräuche in Österreich. Aus den informellen Gesprächen, die ich mit ihm führte, stellte sich heraus dass Twin Vision und die Beziehungen, die er in der Zeit schließen konnte, für Ihn ein Ansporn und eine Motivation waren, die deutsche Sprache näher kennen zu lernen. Für Jonathan waren diese Kontakte die ersten, die er mit nicht afrikanischen Menschen (mit Ausnahme der Familie seiner Schwester, die mit einem Österreicher verheiratet ist) in Europa schließen konnte.

In Nigeria hatte sich Jonathan mit einer besonderen Form von „Straßen“-Theater, besser als „Gota“ bekannt, auseinandergesetzt. Diese Form von Theater besteht aus einer Mischung zwischen Geschichten-Erzählung und Theater-Inszenierung. Die Performances finden im öffentlichen Raum statt, meistens auf einem öffentlichen Platz und werden von einer musikalischen Begleitung untermalt. Die Menschen sitzen im Kreis und erzählen einer nach dem anderen eine Geschichte, die aus dem eigenen Dorf bzw. aus der oralen Tradition der eigenen Gruppe kommt. In weiterer Folge werden diese von der Theatergruppe inszeniert. Die Menschen, die vorbeigehen, bleiben stehen und haben die Möglichkeit sich daran zu beteiligen. Jonathan erzählt, dass er im Twin Vision Projekt eine ähnliche Stimmung wiedergefunden hat und sehr schnell zu den Menschen, die daran teilgenommen haben eine Verbindung aufbauen konnte.

William hatte als Kind in Nigeria bereits Erfahrungen im Bereich Tanz und Theater gesammelt. Im letzten Jahr seiner höheren Schulausbildung in Nigeria, hatte William die Möglichkeit in einem Komödientheater zu spielen und konnte eine einjährige Ausbildung im Fach „Drama“ besuchen. Nebenbei hatte William in einem Chor gesungen. Heute singt er ebenso in einem Gospel Chor in einer afrikanischen Gemeinschaft in Wien.

Die wichtigsten Konsequenzen, die sich für William und Jonathan aus dem Twin Vision Projekt ergeben haben, sind: die Verbesserung der eigenen Stimme, die Entstehung eines neuen Bewusstseins im Umgang mit dem eigenen Körper und eine veränderte Einstellung gegenüber Menschen. Dies wird von William folgendermaßen formuliert:

*“My voice changed,(...)improved, I tried a lot of things. It brought awareness of the body. I learned more about people, the approach towards life, towards people“  
(William 2009:2).*

Omar hatte sich vor Twin Vision mit Shakespeares Komödie „Ein

Sommernachtstraum“ auseinandergesetzt. Das Projekt Twin Vision, die Arbeit mit Boals Techniken und die Möglichkeit in einer inter-transkulturellen Gruppe zu spielen trugen dazu bei, dass er sich in diesem Bereich weiter entfalten und seine Kompetenzen erweitern konnte. Dazu meint er:

*“It made me discover the potential, the applause, the sensation of someone that is giving you a hip on your shoulder and says “You made a good job. I enjoyed it” (Omar 2008:3).*

*“The Empowerment of that Project is still alive. When I’m on stage the feeling comes back” (Omar 2008:4).*

Nach Kronsteiner (2003) kommt in Verbindung mit dem Migrationsprozess eine Infragestellung der eigenen Identität vor, vor allem wenn es um Flucht geht, da die MigrantInnen “nicht mehr die ausreichende und selbstverständliche Bestätigung durch die Umwelt erhalten. Die Umwelt ist durch die Migration zur Gänze eine andere” (a.a.O.).

Das Twin Vision Projekt, repräsentierte für Omar eine Plattform für interkulturelles Lernen, in dem es Platz für Austausch und kreatives Arbeiten gab. Er meinte weiterhin:

*“At the beginning it made me very very active, as I said I was thinking about theatre almost every day, in my everyday life in everything I do, it was all about doing theatre, and playing and all that, and I was not surprised when I became engaged in so many workshops at this time” (Omar 2007:2).*

Alle befragten TeilnehmerInnen haben in diesem Rahmen Schauspiel-Kompetenzen erworben, die heute zum Teil von Ihnen noch angewandt und/oder weitergegeben werden. So meinte z.B. Alina, eine Teilnehmerin rumänischer Herkunft, die nach ihrer Hauptschulausbildung nach Wien gezogen ist, um ihr Studium zu absolvieren:

*„Für mich war es ein Grund in Österreich zu bleiben. Jetzt bleibe ich in Österreich*

*und weiß ich möchte Theater machen,, (Feldtagebuch, Oktober 2008:2).*

Alina hat zusätzlich einen Theater der Unterdrückten- Lehrgang an der Volkshochschule Meidling in Wien absolviert und leitet heute die TdU Gruppe Wien. Diese besteht aus Schauspielern und Schauspielerinnen die sich mit den Methoden des Theaters der Unterdrückten auseinandersetzen. Sie haben bereits in den letzten Jahren an zwei Performances gearbeitet und diese auch in Wien aufgeführt.

Teilnehmerin Susanne, Absolventin der Kultur- und Sozialanthropologie österreichischer Herkunft, behauptet von sich, sie wäre aus dem Prozess Twin Vision, in ihrem Selbstbewusstsein gestärkt zu haben. Sie hat im Rahmen des Projektes unter anderem organisatorische Aufgaben erledigt und hat dabei ihr Organisationstalent entdeckt. Weiters hat sie neue Strategien entwickelt, um Konfliktsituationen und Probleme durch die Arbeit in einem Team zu bewältigen. Für sie war sehr wichtig zu lernen, wie man sich in einer Gruppe organisiert und Strategien entwickelt, um eigene Ideen umzusetzen. Sie ist der Meinung dass es wichtig ist, ein Team zu haben, mit dem man eine gemeinsame Idee oder eine „Vision“ teilt. Susanne ist sich dieser Strategien bewusst geworden und hat entdeckt wie es in einer organisierten Gruppe besser möglich ist, Projekte zu realisieren. Diese Entdeckung hat ihrer Meinung nach, oft eine nachhaltige Wirkung auf die Menschen die eine solche Erfahrung machen und deren Zukunftspläne. Susanne hat durch diese Erfahrung gelernt, dass das Ziel nicht nur in einem „Theaterbezogenen“ Kontext erreicht werden kann. In weiterer Folge hat sie die Scheu vor Interaktion mit anderen Menschen verloren, egal ob aus außereuropäischer oder nicht europäischer Herkunft sie hat auch Berührungängste abgebaut.

Auch für Joachim, Teilnehmer österreichischer Herkunft, war die organisatorische Fähigkeit die sich über Twin Vision entwickelt hat, eine wichtige Entdeckung.

*„(...) Es gibt bei Twin Vision eine organisatorische Gruppe also das war mehr oder weniger eine fixe Gruppe, es ist einfach entstanden, Organisation des Raumes, Flyer machen, Plakate designen, Einreichsgeschichten machen, Buchhaltung etc. in dieser Gruppe habe ich darüber gelernt wie so kollektive Prozesse, wie man sie gestalten kann was überhaupt heißt kollektiv zu arbeiten, Aufgaben zu verteilen, miteinander zu kommunizieren, ich glaub dass das ist was ich gelernt hab, was mich vor-und nach interessiert hat, dann hab ich die Webpage designt, was ich davor keine Ahnung gehabt habe wie man so etwas macht, und selbst beigebracht hab, es ist daraus entstanden, mit der Auseinandersetzung, Einreichsfristen...vieles in dem Bereich...“ (Joachim 2009:6).*

Noch wichtig zu erwähnen, bzgl. dem Empowerment-Prozess der TeilnehmerInnen, wären die vielen Projekten und interkulturellen Workshops, die aus Twin Vision entstanden sind.

Diese wurden an unterschiedlichen Orten in Österreich von zwei bis drei Twin Vision TeilnehmerInnen geleitet. In einer Volksschule in Neufeld, im Burgenland, findet das „Projekt Neufeld“ statt. Dieser ist aus Eigeninitiative der Twin Vision Leiterin, Birgit Fritz, sowie einiger TeilnehmerInnen entstanden. In Niederösterreich, auf der Kinderuni wurden weitere interkulturelle Workshops gehalten, ebenso in einer Polizeistation in Wien von TeilnehmerInnen afrikanischer Herkunft geleitet, um xenophobische Einstellungen abzubauen.

*“Well (...)I know that there are so many villages or small towns in Austria that has no contact with Africans...” (Omar 2007:5).*

Die Rektorin der burgenländischen Volksschule in Neufeld hatte TeilnehmerInnen afrikanischer Herkunft eingeladen um einen interkulturellen Workshop über afrikanischen Sitten und Bräuche zu erzählen und mit den SchülerInnen darüber zu reden. Dieses Projekt löste sehr positive Emotionen von Seite der SchülerInnen als

auch der LeiterInnen aus.

#### **4.8. Soziale Netzwerke**

Das Soziale Netzwerk ist laut Psychologen Vanden Bos (2006:927) die „*Bezeichnung für Interaktionsstrukturen mit materiell, emotional unterstützenden und sinndeutungsmuster festlegenden Funktionen (Gruppe)*“.

Soziale Netzwerke werden also als Interaktionsstrukturen zwischen Individuen betrachtet und erfüllen eine sehr wichtige Funktion im Rahmen des Empowerment Prozesses. Nach Schwarzer haben diese eine stabilisierende Wirkung auf die AkteurInnen und eine Pufferfunktion bei problematischen Krisensituationen. Ob jemand soziale Unterstützung bekommt, kann auch damit zusammenhängen, wie sehr er Teil eines sozialen Netzes ist und bereit ist, das Netz zu mobilisieren und die gewährte Hilfe entgegen zu nehmen (vgl. Schwarzer 2000 in Böttcher 2004).

Laut Stark basieren Empowerment Prozesse auf dem Prinzip wechselseitiger sozialer Unterstützung (Stark 1996:103).

In diesem Zusammenhang sind Joachims Aussagen besonders aussagekräftig:

*„Also bei mir hängt viel damit zusammen (...) wie nähert sich die Gruppe, wie nähern sich die Menschen einander, was ist da möglich, ich glaub da gibt's sehr unterschiedliche Zugangsweisen ja. Also ich glaub wie wir das herangegangen sind, wir hatten einen sehr umfassenden Ansatz, bzw. hat es eine eigene Dynamik bekommen. Dass der Proberaum eine Station war von vielen die das Ganze, die weiteren Teile des Lebens gespannt hat einfach ...also wie wir schon vorher gesprochen haben, dass wir gemeinsam gekocht haben, gemeinsam einige zu den Behörden Gängen unterstützt haben und so weiter und sofort, dass wir uns das allen möglich war uns auf das einzulassen, dass wir uns viel gestritten haben und dass es Konflikte gab, dass hat uns selbst sehr verändert, (...) wage ich mal so zu behaupten“*

(Joachim 2009:13).

William, ein nigerianischer Teilnehmer, meint dazu:

*“I like Twin Vision 'cause it brought awareness to us to know better the Austrian culture and also to know other things about the foreigners. And the attitude of the people you know towards the foreigners. We see us brother and sisters eine art Gemeinschaft” (William 2009:4).*

Als nächstes möchte ich eine Definition des deutschsprachigen Soziologen Tönnies (1935) für den Begriff “Gemeinschaft” heranziehen, die ich für die Auswertung der empirischen Daten verwenden möchte. Tönnies hat sich mit dem Gemeinschaftskonzept in seinem Werk „Gemeinschaft und Gesellschaft“ 1935 auseinandergesetzt. In diesem Zusammenhang sind seine theoretischen Überlegungen wichtig, weil er sich mit dem Begriff „Freundschaft“ beschäftigt, den er als Unterkategorie der Gemeinschaft versteht. Die Verhältnisse die innerhalb der Twin Vision Gruppe entstanden sind können als freundschaftliche Verhältnisse bezeichnet werden.

Nach Tönnies wird Gemeinschaft in drei Kategorien aufgeteilt. Die erste, bezeichnet er als Kategorie der Verwandtschaft wobei er zwischen Mutter-Kind Beziehung, Mann-Frau Beziehung und Geschwister Beziehungen unterscheidet. Die zweite Kategorie ist die der Nachbarschaft und die dritte die der Freundschaft. Freundschaft ist im Zusammenhang mit meiner Arbeit besonders relevant. Er meint dazu:

*„...die geistige Freundschaft (ist) eine Art von unsichtbarer Ortschaft, eine mystische Stadt und Versammlung die gleichsam durch eine künstlerische Intuition, einen schöpferischen Willen, lebendig ist. Die Verhältnisse zwischen den Menschen selber als Freunden und Genossen haben hier am wenigsten einen organischen und innerlichen notwendigen Charakter: sie sind am wenigsten instinktiv und weniger durch Gewohnheit bedingt als die nachbarlichen; sie sind mentaler Natur und*

*scheinen daher, im Vergleich mit der früheren, entweder auf auf Zufall oder auf freier Wahl zu beruhen“ (Tönnies 1935:16).*

Nach Tönnies wird Freundschaft als ein Verhältnis zwischen Menschen bezeichnet der durch Zufall oder auf freie Wahl entsteht. Joachim, österreichischer Teilnehmer des Projektes beschreibt die Freundschaften die er im Rahmen des Projektes entwickelt hat.

Joachim erzählt, dass er gegenwärtig nicht mehr mit allen TeilnehmerInnen des Projektes in Kontakt steht. Für ihn ist die Qualität einer Beziehung ausschlaggebend, um diese als Freundschaft zu bezeichnen. Die Häufigkeit der Treffen scheint in diesem Zusammenhang für Joachim nicht ausschlaggebend zu sein. Er meint dazu:

*“Ja also eher interessant ist(...)die Qualität der Beziehungen als die Häufigkeit. Also es hat sich zwischen den ersten Projekt und den zweiten bereits einiges verändert, es sind einige Leute aus unterschiedlichen Gründen aus dem Projekt ausgestiegen: da gab es einige Konflikte, es gab also einige pragmatische Gründe, also einfach Arbeit usw. (...).aber es ist schon so dass wir zu der Zeit unsere Wege gegangen sind(...) ja das meine ich mit Qualität, also mit vielen ist der Kontakt wirklich abgerissen, die sehe ich nicht, ich hör nichts von Ihnen. Bei manchen von den Asylwerbern die sehe ich sehr sehr selten, aber es ist eine Qualität die ich sehr schön finde und sehr sehr schätzte“*

O: *„Besteht die Möglichkeit wieder an gemeinsame Projekte zu arbeiten, kannst du dir es vorstellen?“*

J: *Ja, das kann ich mir schon vorstellen“ (Joachim 2009:21).*

Trotz sporadischer Kontakt, ist für Susanne noch eine Verbindung mit den ehemaligen TeilnehmerInnen da. Diese haben für sie eine nachhaltige Wirkung gehabt:

*"der Kontakt ist heute schon sehr lose, aber für eine Zeit lang hat es sehr lang*

*nachgewirkt und es gab regelmäßige Treffen und gemeinsame Aktionen...also manchen Menschen hat es jedenfalls das Leben verändert “ (Susanne 2009:7).*

Jonathan ist noch mit den meisten Menschen aus Twin Vision in Kontakt, auch wenn sie sich zurzeit nicht so oft sehen. Die Häufigkeit der Treffen ist heute durch das Telefonieren ersetzt worden („*we make calls*“). Grund für das rare Treffen ist laut Aussagen der InformantInnen Zeitmangel oder es sind andere Beschäftigungen.

*O: “So you still have contact to all the people now?*

*W: Not with all but with most of them*

*O: And do you see them often?*

*W: We make calls*

*O: “And is it still now like this? (Gemeinschaft)*

*W: “Not really...because a lot of people are working, you know what I mean, travelling, everybody is so busy now...” (William 2009:4).*

Für William sind die Beziehungen, die er aufbaute, das wichtigste was er aus dieser Erfahrung mitnimmt:

*„What do you take with you from this experience?“*

*“I gain the relationship with the people, it is more important for me“ (William 2009:4).*

Neben Tönnies Konzept von Gemeinschaft erscheint Stark auch von Interesse. Denn nach Stark können Merkmale des Gruppenklimas (Kohäsion, Grad der sozialen Kontrolle usw.) wichtige Faktoren für die Entwicklung eines „sense of community“ sein, die verhindern, dass Empowerment Prozesse nur als Erhöhung persönlicher Durchsetzungsfähigkeit entwickelt werden. Merkmale sozialpolitischer Bedingungen, die die Ansätze der Empowerment Prozessen beeinflussen oder behindern, können

Klarheit schaffen, unter denen Empowerment zu einer realen Teilhabe an sozialen und politischen Entscheidungen führen kann (vgl. Stark 1996: 103).

#### **4.9. Soziale Integration**

In diesem Abschnitt möchte ich Vortkamps (2006) Definition von „sozialer Integration“ heranziehen, die in Hinblick auf meine Forschungsfrage besonders relevant ist.

Nach Vortkamp ist soziale Integration als ein kontinuierlicher Prozess zu begreifen, in dem einzelnen Individuen oder Gruppen zu einer größeren sozialen Gruppe werden.

*“Im sozialpolitischen Verständnis meint Integration den Prozess, durch die bisher außen stehende Personen oder Gruppen zu Gliedern oder Teilen einer größeren sozialen Gruppe oder einer Gesellschaft werden“ (a.a.O.: 5).*

Als soziale Integration verstehe ich in diesem Zusammenhang jene Integration, die nicht von ökonomischen Faktoren determiniert wird, sondern von sozialen Beziehungen, Verhältnissen und Netzwerken abhängt und die Stabilität und Kraft, die dem Individuum in einem fremden Land Stabilität und Kraft geben können. In diesem Sinn meint Omar:

*“I was very attached to this group, it made you forget stress, forget about problems, there is someone there for you, a place to forget even Asyl problems. It made me feel at home. I enjoyed it so much. It was a family solidarity” (Omar 2007:9).*

Der Grad der Freiwilligkeit bezüglich des Migrationsgrundes ist in diesem Zusammenhang wichtig. Meistens liegen die Migrationsgründe außerhalb des Individuums (vgl. Kronsteiner 2003/Mückler 1998).

Unter freiwilliger Migration wird der Landwechsel erwähnt: aufgrund von

„Bildungswünschen, Abenteuerlust, Forschungsdrang verbunden, mit relativ guter ökonomischer Absicherung und oft mit einer guten Ausbildung sowie der zumindest zu der Mittelschicht“ (Kronsteiner 2003: 22).

Bei der gezwungenen Migration bzw. Flucht spielen andere Faktoren eine wesentlichere Rolle. Dabei ist es wichtig, zwischen politischen und ökonomischen Flüchtlingen zu unterscheiden. Politische Flüchtlinge werden im eigenen Land aufgrund der politischen Lage verfolgt und sehen keine andere Möglichkeit als jene, das Land zu verlassen.

Ökonomische Flüchtlinge sind von der Hoffnung und dem Wunsch nach einer besseren ökonomischen Absicherung getrieben.

Flucht ist in den meisten Fällen mit der Angst verbunden, entdeckt zu werden und nirgendwo ein Schutz zu finden (vgl. Kronsteiner 2003: 11).

Der argentinische Psychoanalytiker Cäsar A. Garza - Guerrero (1974) entwickelte ein Modell zur Darstellung der Migrationskrise, die er als "Culture Shock" bezeichnet.

Der Kulturschock ist von zwei Grundelementen bestimmt: erstens vom Trauern um den Verlust der Kultur und zweitens vom Wandel der Identität durch die Handhabung einer neuen Kultur (vgl. Kronsteiner 2008: 8). In diesem Sinn schreibt Kronsteiner weiter (a.a.O.:8):

*"Kulturshock ist der Terminus, der die zahlreichen Phänomene, die das Aufeinander treffen eines bestimmten kulturellen Hintergrundes mit einer relativ fremden Kultur benennt".*

Sie meint noch dazu:

*"Die Tendenz zur Isolation wird durch die mehr oder weniger großen Schwierigkeiten bei der Aneignung der neuen Sprache verstärkt. Die neue Sprache in der Situation des Kulturshocks zu lernen, kann eine unerträgliche Aufgabe sein, weil das Lernen einer neuen Sprache eine bestimmte Regression bedeutet, nämlich sich wie ein Kind zu fühlen" (Kronsteiner 2008: 12).*

Für Omar wurde der Proberaum, in dem die Gruppe Theater spielte, ein wichtiger Ort in seinem Leben, indem er Stress abbauen, Probleme mit denen er als Migrant konfrontiert wurde, vergessen konnte. Ein Schutzort, der von ihm als "refuge" bezeichnet wird.

*„For example, the case of, in this case being a migrant, ok it has been really very very helpful, very sweet, I will use this word "sweet" at this time. To really play theatre in this time of stress, or in times when you actually have stress, it is like you always have a home to go to, to go to talk, work and sort problems out, and apart from that, for the people you work with it is very nice to go around there to be there and to sort things out. You just do not need to, it just starts presenting itself, ok" (Omar 2007:8).*

Für Omar ist das Theater der Unterdrückten und das Theater allgemein ein Mittel um Situationen aus dem Alltagsleben zu reflektieren und zu hinterfragen. Manchmal entstehen dabei unbewusst Lösungen, die im realen Leben behilflich sein können.

*"Well, if you do Theatre (Theater of the oppressed ndr.), or are engaged in Theatre, I think sometimes you find ourselves embattled in certain circumstances that is rather private, something outside Theatre. But most time you find yourself, even playing, acting your problems out; consciously or not. And by the time you come to realize it, and then it becomes a way to understand more of your problems, more of yourself, yeah definitely good. Theatre actually presents the solution of your problems in front of you and makes your problems confront you" (Omar 2007:6).*

In Bezug auf seine Situation als Asylwerber in Österreich, der auf eine Aufenthaltsbewilligung wartet, ist Omar der Meinung, dass das Theater der Unterdrückten ein Werkzeug ist, Aufmerksamkeit von der Außenwelt zu erlangen, um auf politischer und juristischer Ebene etwas verändern zu können:

*„ Well I think this has been (...) a fight, or rather a dream that has not actually been realized. (...)That is why I feel more obliged to do more. To do more and to be much*

*involved in Theatre “ (Omar 2007:8).*

Das Projekt wird als „Halt“ für die Asylwerber empfunden, da es Ihnen Solidaritätsgefühl bzw. Anerkennung innerhalb der Gruppe gegeben hat und als identitätsstiftend gilt. Die Menschen, die darin involviert waren, haben für eine Zeit lang eine Aufgabe gehabt, eine Anerkennung, die sie innerhalb ihrer neuen Gemeinschaft und mit der Performance vor einem kleinen Teil der heutigen Gesellschaft gewinnen konnten. Omar formuliert dies folgendermaßen:

*“It was much more a refuge to go for most of us who love theatre and at the same time were confronted by the problems of Asylum or rather of being a refugee. So at this time it became a place where I definitely wanted to come, always wanted to go. Instead of sitting around and thinking about my own problems or thinking of what may happen. So it was a place for hope and calm and, yeah, it was like a home. It is like when you are frustrated with the outside world, this is a place where you seek refuge. It was for me like that“ (Omar 2007:8).*

Dabei hat sich gezeigt, dass der Proberaum als Verortung des Projektes Synonym für Ruhe, Geborgenheit, Hoffnung und vertraute Gefühle sowie Familie war.

#### **4.10. Umgang mit Konflikten: Warum wurde das Twin Vision Projekt aufgelöst?**

Scharzenberger (2003) bezeichnet auftretende Konflikte als Phänomene mit enormer Signifikanz für die interkulturelle Theaterarbeit:

*„Sie treten vor allem dann vor wenn Wertennormen nicht übereinstimmen und die eigene Identität dadurch scheinbar in Frage gestellt wurde. Das spiegelt sich besonders in den(...) vermeintlichen Klischee Bilder wieder.“ (Scharzenberger in Wagner 2003: 310).*

Twin Vision wurde nach der zweiten Produktion „Mit der Faust ins offene Messer“

aufgelöst. Dieser Vorfall kann hier nicht detailliert dargestellt werden.

Daher werde ich in diesem Absatz nicht näher auf die Gründe der Auflösung eingehen. Die genaue Untersuchung der Gründe warum das Projekt aufgelöst wurde, werde ich hier nicht darlegen, da es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Nicht desto trotz, um ein genaueres Bild meiner Ergebnisse zu vermitteln, war es mir nicht möglich diesen Aspekt zu umgehen. Deshalb werde ich einige Punkte, die aus Sicht der TeilnehmerInnen und der Leiterin erklären, was dazu beigetragen hat, dass die Gruppe aufgelöst wurde. Hierbei möchte ich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, sondern lediglich den Versuch starten, die Sicht einer geringen Anzahl der TeilnehmerInnen wiederzugeben.

Bei meiner Recherche hat sich herausgestellt, dass die europäischen InformantInnen sich leichter getan haben, Kritik am kollektiven Prozess des Projektes auszuüben und sich über Konflikte und Probleme welche die Gruppe betroffen haben, zu äußern. Die Projektleiterin Birgit Fritz hat einen Hauptkonflikt in ihrer Reflexion genannt: der „Nord-Süd“ Konflikt. Dabei wurden kulturell- bedingte Verhaltensmuster und Normen nicht bewusst als Unterschiede erkannt und haben somit zu unausgesprochenen Konflikten geführt.

In Bezug auf die mangelnde verbale Auseinandersetzung, schreibt Wernhart in Anlehnung an Schäffter es sei notwendig, dass eine kontinuierliche Reflexion des Fremderlebens durch den Dialog zwischen den AkteurInnen stattfindet. Dabei soll die eigene Position im Fremderlebnis auch mit-reflektiert werden, da diese eine besondere Bedeutung für die Auseinandersetzung des Erlebten hat (vgl. Schäffter zit in Wernhart 2008: 52).

Hierbei möchte ich Bourdieus Habitus Konzept (1984) heranziehen um Deutungsmuster zu erklären. Es wurde klar, dass der Habitus als ein „Bündel historischer Beziehungen, die in den Individuen in Form von mentalen und körperlichen Wahrnehmungs-, Deutungs und Handlungsschemata „abgelagert“ wurden“ (Bourdieu in Zips 2008: 228) Vernetzungen, Handlungen und Beziehungen in dieser Gruppe beeinflusst hat.

Habitus wird von Bourdieu als „the capacity to produce classifiable practices and works, and the capacity to differentiate and appreciate these practices and products (taste), that the represents social world, i.e. is constituted „(Bourdieu 1984:170) bezeichnet.

In diesem Zusammenhang ziehe ich Bourdieus Ansatz in Bezug auf das Habitus Begriff (1984) heran um Unterschiede zwischen der TeilnehmerInnen, die aus der eigenen Sozialisation und mit der eigenen Geschichte zu tun haben zu verdeutlichen.

Diese waren laut Susanne und Joachim „nicht so leicht zu überbrücken“.

Unterschiedliche waren die Erwartungen innerhalb der Gruppe bezüglich Zukunftsperspektiven: ein Teil der Gruppe wollte professionell arbeiten und strebte eine finanzielle Absicherung an, einige wollten gleichzeitig an anderen Projekten teilnehmen, oder in der Zukunft ausschließlich mit politischen Themen arbeiten.

Für William war die konkrete Erwartung, sich durch Theater seinen Lebensunterhalt verdienen zu können, im Vordergrund.

Die Projektleiterin Birgit Fritz nannte in Ihrer Reflexion auch die mangelnde Förderungen und staatliche finanzielle Unterstützungen als einen entscheidenden Grund dafür, dass das Projekt aufgelöst wurde.

Für Jonathan ist der Grund ausschlaggebend nicht weiter an Theaterprojekten teilzunehmen von der Zeit abhängig die er zur Verfügung hat. Neben seinem Full-time Job spielt Jonathan auch in einem Fußballverein, wo er andere Europäer kennen gelernt hat, vorwiegend Österreicher, mit denen er auch Freundschaften geschlossen hat. Er hat kaum die Zeit, noch an anderen Aktivitäten teilzunehmen.

Die zwei InformantInnen, Joachim und Susanne, haben weitere Gründe genannt, die zur Auflösung der Gruppe gebracht haben sollen:

1. Unterschiedliche Zeitauffassung sowie unterschiedlicher Umgang mit der Zeit der TeilnehmerInnen
2. Unterschiedliche Motivation und Einsatz bei den Proben sowie unterschiedlichen Willen, sich am Arbeitsprozesses zu beteiligen;
3. Einen demokratischen Entscheidungsprozess zu ermöglichen war aufgrund der

hohen Anzahl der TeilnehmerInnen oft schwierig. Dies habe oft zu Kommunikationsproblemen geführt.

4. Eine unterschiedliche Aufteilung der Aufgaben brachte manche TeilnehmerInnen dazu mehr Verantwortung zu übernehmen und mehr Zeit im Projekt zu investieren. Dies führte zu einer unausgewogenen Aufteilung der Machtverhältnisse.

Dadurch ist es nach Joachims Ansicht zur Verschiebung der tatsächlichen verbalen Auseinandersetzung gekommen, sei es im Plenum, sei es in den Kleingruppen. Diese unausgesprochenen Konflikte haben sich jedoch über andere Themen bzw.

Reibungspunkte artikuliert und somit oft innere Widersprüche in den einzelnen Personen erzeugt. Joachim behauptet, dass es aufgrund eines realen Zeitmangels in der letzten Phase des Projektes nicht möglich war, diese auszusprechen.

Für die Männer aus dem Süden, die ich befragen konnte und die den Willen zeigten sich darüber zu äußern, waren die Gründe für die Auflösung von praktischer Natur.

William ist beispielsweise der Meinung, dass der Zeitmangel von vielen

TeilnehmerInnen der reale Grund war, warum sich die Gruppe aufgelöst hatte.

## **5. Zusammenfassung und Ausblick**

In der vorliegenden Arbeit wurde die Nützlichkeit des Theaters der Unterdrückten als Empowerment- Strategie im transkulturellen Kontext untersucht und beleuchtet. Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile: einen theoretischen Teil in dem ich mich ausgehend von Foucault mit dem Begriff "Macht", deren Strukturen und Wirkungen auseinander gesetzt habe sowie den Empowerment Prozess nach den Psychologen Stark (1996), Herriger (1991), Kieffer (1984), Rappaport (1984) definiert und erläutert habe. Ebenso wurden in diesem Teil die theoretischen und historischen Grundlagen des Theaters der Unterdrückten aufgezeigt und ihre unterschiedlichen Techniken im Detail dargestellt.

Im zweiten Teil dieser Arbeit habe ich den Feldzugang und die Vorgangsweise

meiner Forschung dargelegt, und die empirischen Ergebnisse aus den durchgeführten qualitativen Interviews in Kombination mit theoretischen Ansätzen dargestellt.

Zur Beginn meiner Recherche habe ich mich deshalb mit dem Begriff "Macht", deren Strukturen und Wirkungen nach Foucault auseinandergesetzt, weil sowohl der Empowerment Ansatz als auch die Methoden des Theaters der Unterdrückten eng mit der Veränderung von Machtstrukturen verknüpft sind. Zwei Auffassungen von Macht nach Foucault wurden dabei herangezogen: "Macht" als eine "omnipräsente Instanz", die die Menschen zum aktiven Geschehen leitet und "Macht" als Netz von Beziehungen, das einer bestimmten Organisation folgt und sich nach einem bestimmten Schema bewegt. Nach eingehender Auseinandersetzung mit dem Konzept der Machtstrategie als "die Einwirkung über das mögliche und erwartete handeln anderer"(Foucault 1976:261) habe ich über das Konzept der Pastoralmacht nach Foucault, die daraus abgeleiteten Machtbeziehungen und Kommunikationsbeziehungen berichtet.

Darauf aufbauend wurde der Empowerment Ansatz dargelegt. Es wurde deutlich dass Empowerment ein Prozess der Interessenorganisation ist, in dem es nötig ist, bestehende Machtverhältnisse zu verändern um Kontrolle über individuelle und soziale Umstände wieder zu entdecken (vgl. Stark 1996).

Der Empowerment Ansatz fokussiert nach Rappaport auf die Stärken und Ressourcen der Menschen. Dabei wurde festgestellt, dass der Empowerment-Prozess auf einer Gruppen-oder aber auch auf einer individuellen und auf einer strukturell-organisatorischen Ebene zu unterscheiden ist. Im Anschluss habe ich auf das Phasenmodell von Kieffer (1984), hingewiesen der aus vier wichtigen Stufen besteht. Dies sind: (1) Mobilisierung,(2) Engagement und Förderung, (3) Integration und Routine sowie (4) Überzeugung und „Brennende Geduld“. In diesem Zusammenhang ist die Wichtigkeit sozialer Netzwerke im Empowerment-Prozess hervorzuheben. Diese haben eine stabilisierende Wirkung auf die AkteurInnen und

eine Pufferfunktion bei problematischen Krisensituationen. Nach Stark basiert der Empowerment-Prozess auf dem Prinzip reziproker sozialer Unterstützung.

Im darauf folgenden Kapitel habe ich Berührungspunkte zwischen Theater und Kultur und Sozialanthropologie dargestellt, indem als Beispiel Turners Konzept des Sozialen Dramas (1982) genannt wurde und vier Phasen des Prozesses die er dabei feststellt, dargelegt. Diese vier Phasen sind: Bruch mit der sozialen Norm, Krise und Konflikt, Versuch der Konfliktlösung durch ein Ritual, die Wahl: Wiedereingliederung oder Spaltung. In diesem Zusammenhang wird eine Ähnlichkeit mit der Methode des Theaters der Unterdrückten festgestellt (bzw. dem sogenannten Forum Theater): der Bruch bzw. die Krise spielt in beiden eine wichtige Rolle. Es bietet sich die Möglichkeit einer Erweiterung des Handlungsspielraumes: das Subjekt wird sich für eine veränderte Wiedereingliederung oder eine Spaltung entscheiden.

Zunächst habe ich Freires (1973) Ansätze der Pädagogik der Unterdrückten beleuchtet. Dieser hat für die spätere Entwicklung der Methode des Theaters der Unterdrückten nach Boal eine besondere Rolle gespielt.

Hauptthema dieser Bewegung ist die Aufforderung einer dialogischen Praxis zwischen Lehrer und Schüler. Das Individuum erlebt dabei einen Bewusstwerdungsprozess (*coscientizacao*) und entwickelt eine kritische Haltung gegenüber gesellschaftlichen Strukturen. Somit wird er zu einem bewussten Subjekt seiner eigenen Geschichte. In diesem Sinne wird Bildung als Praxis der Freiheit und als Mitarbeit zwischen Lehrer und Schüler betrachtet.

Anschließend habe ich theoretische und historische Grundlagen des Theaters der Unterdrückten mit der Biographie Augusto Boals geknüpft und damit erläutert wie Situationen der Unterdrückung auf der Bühne gezeigt und reflektiert werden können. Dabei werden Machtstrukturen erkannt und aufgebrochen, sowie neue Strukturen gebildet.

Dynamisierung soll das Individuum zum Widerstand sowie zum Handeln auffordern.

Um diesen Prozess zu ermöglichen, werden verschiedene Techniken angewendet, die vereinzelt beschrieben wurden: das Zeitungstheater, das Unsichtbare Theater, das Statuentheater, das Forumtheater, das Legislative Theater.

In den darauf folgenden Kapitel habe ich meinen Feldzugang und meine Vorgangsweise, sowie die Entwicklung der Forschungsfragen dargelegt. Anschließend präsentiere ich die Auswertungsstrategie die ich für die empirischen Daten dieser Arbeit gewählt habe. In Anlehnung an Christiane Schmidts (2007) Auswertungsmethode habe ich bei der empirischen Arbeit neun Kategorien erstellt: (1) die Performance, (2) der transkulturelle Aspekt des Prozesses, (3) das Fremde, (4) Kunst und künstlerische Praxis, (5) Politische Einbettung, (6) der Empowerment Prozess, (7) Veränderung der Eigenwahrnehmung bzgl. des Österreich Bildes, (8) Die Bildung von sozialen Netzwerken, (9) Das Phänomen der sozialen Integration.

Des weiteren habe ich den Rahmen für die Entstehung des Projektes erläutert sowie die Gründung des Projektes „Twin Vision“ beleuchtet.

Es hat sich gezeigt, dass die AkteurInnen mit Migrationshintergrund dank der Theatererfahrung ihr Fremdbild verändert haben, indem sie ein Einblick in kulturell geprägte Praktiken, Werte und Normen der österreichischen Gesellschaft gewonnen haben und ein Interesse für die Aufnahmekultur entwickelt haben.

Aus den Aussagen der AkteurInnen kann festgestellt werden, dass im Rahmen des transkulturellen Prozesses soziale Kontakte durch Gespräche und gemeinsame Aktionen innerhalb der Gruppe geknüpft worden sind, die zu einem sozialen Netzwerk geführt haben der heute zum Teil noch besteht.

Dabei ist klar geworden, dass Transkulturalität auf einer Interaktion basiert die sowohl auf einer geistigen, emotionalen Ebene als auch auf einer physischen Ebene stattfindet. Der transkulturelle Prozess wird als „ein Prozess wechselseitiger Bedingtheit“ und als ein „ständiges oszillieren zwischen den Positionen der Fremdheit

und der Eigenheit in einem kontinuierlichen Dialog“ (Wernhart 2008: 51) bezeichnet. Der transkulturelle Prozess in dem die AkteurInnen durch Twin Vision involviert waren, hat dazu beigetragen dass Vorurteile und Fremdbilder häufiger hinterfragt werden. Dabei lässt sich feststellen, dass Konsequenzen des transkulturellen Theaters sich auch auf die enge Verwandtschaft und auf den Freundeskreis auswirken können. Bezüglich des Empowerment Prozesses, wurden unter anderem folgende Fähigkeiten von den TeilnehmerInnen erworben: ein neues Bewusstsein des eigenen Körpers und der Stimme, das Kennenlernen und die Auseinandersetzung mit fremden kulturell geprägten Werten und Normen und bestehenden sozialpolitischen Strukturen. Eine Steigerung der Kontaktfähigkeit sowie ein gestärktes Selbstbewusstsein wurde erworben, insbesondere im Fall einer MigrantIn erster Generation, bei welcher es zu einer kritischen Reflexion über die eigene Identität gekommen ist. Neue Strategien werden entwickelt, um Konflikte durch das gemeinsame arbeiten zu bewältigen.

Anhand des erhobenen empirischen Materials, kann festgestellt werden, dass für die meisten TeilnehmerInnen die sozialen Kontakte, welche während des Projektes Twin Vision entstanden sind, eine entscheidende Rolle für den Empowerment Prozess gespielt haben.

Dabei hat sich gezeigt, dass der Proberaum als Verortung des Projektes, Synonym für Ruhe, Geborgenheit, Hoffnung und vertraute Gefühle sowie Familie war. Für eine der TeilnehmerInnen, eine MigrantIn erster Generation, ist das Theater der Unterdrückten ein Werkzeug, um unbewusst Situationen aus dem Alltag zu reflektieren und zu hinterfragen. Es entstehen dabei Lösungen, die im realen Leben weiterhelfen können.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Theater als künstlerische Praxis in einem transkulturellen Kontext einen neuen Raum eröffnen kann, in dem es eine Annäherung zwischen Menschen unterschiedlicher Herkunft und sozialen

Hintergrunds stattfindet und neue soziale Netzwerke gebildet werden. Diese haben in dem konkreten Fall meiner Forschungsfrage zu einem Empowerment Prozess geführt, indem es zu einer Stärkung des Selbstbewusstsein sowie der individuellen und kollektiven Kompetenzen gekommen ist. Es wurde deutlich, dass eine Veränderung der Machtverhältnisse im Alltagsleben der AkteurInnen stattgefunden hat und ein Empowerment Prozess nach den vier Schritten von Kieffers Phasen Modell stattgefunden hat. In der ersten Orientierungsphase *der Mobilisierung* wurden Autoritätspersonen oder Instanzen in Frage gestellt, die eigene Wahrnehmung verändert, und die Möglichkeit der Aneignung einer Partizipatorischen Kompetenz aufgegriffen. In der zweiten Phase *Engagement und Förderung* hat die Leiterin bzw. die Gruppe eine wichtige Rolle gespielt. Diese wird als „Mentor“ von den einzelnen wahrgenommen und bringt sie dazu, selbstständig zu handeln. Sie hilft darüber hinaus, versteckte Fähigkeiten zu entdecken. In der zweiten Phase wurden auch alte Autoritäten entmystifiziert, neue Werte und Strukturen im Alltagsleben ausprobiert. Die dritte Phase *Integration und Routine* wird als eine Stabilisierungsphase betrachtet, in der die AkteurInnen sich der Veränderung bewusst werden und neue Wahrnehmungsmuster in der Routine zu integrieren versuchen. Die letzte wichtige Phase wird als *Überzeugung und „brennende Geduld“* bezeichnet und steht für den Zustand, in dem die AkteurInnen selbst bereits mittelfristige Ziele (erste Performance) erreicht haben, sich eine Organisations- und Konfliktfähigkeit angeeignet haben und die Überzeugung gewonnen haben, längerfristige Ziele erlangen zu können (weitere Performances, weitere theatralische Aktionen).

Soziale Netzwerke sind darüber hinaus aus dem Prozess entstanden. Diese haben durch ihre stabilisierende Wirkung eine entscheidende Funktion innerhalb des Empowerment-Prozesses gewonnen. Der soziale Netz kann mobilisiert werden, um soziale Unterstützung innerhalb der Gruppe zu geben und die AkteurInnen sind in dieser Phase auch bereit die angebotene Hilfe entgegenzunehmen. Die Netzwerke haben durch gegenseitige soziale Unterstützung den Empowerment-Prozess positiv

beeinflusst und helfen den AkteurInnen, wenn es darum geht, Strategien für die Zukunft zu entwickeln.

Obwohl das Projekt Twin Vision aufgrund der sozialen Unterschiede zwischen den TeilnehmerInnen und der unterschiedlichen Erwartungen der Einzelnen bezüglich Zukunftsperspektiven nicht problemlos verlaufen ist und diese zur Auflösung der Gruppe geführt haben, lässt sich feststellen dass das Projekt zu einer sozialen Integration der TeilnehmerInnen mit Migrationshintergrund erster Generation geführt hat. Soziale Integration wird in diesem Zusammenhang nach Vorkamp (2006) als ein kontinuierlicher Prozess bezeichnet, in welcher Personen bzw. Gruppen zu Teilen einer größeren sozialen Gruppe werden.

*“Im sozialpolitischen Verständnis meint Integration den Prozess, durch die bisher außen stehende Personen oder Gruppen zu Gliedern oder Teilen einer größeren sozialen Gruppe oder einer Gesellschaft werden“ (Vorkamp 2006: 5).*

Als soziale Integration ist in diesem Zusammenhang jene Integration gemeint, die nicht von ökonomischen Faktoren determiniert wird, sondern von sozialen Beziehungen, Verhältnissen und Netzwerken abhängt und die dem Individuum Stabilität und Kraft, in einem Fremden Land geben können. Es lässt sich feststellen, dass künstlerische Praxis ein Anknüpfungspunkt ist, um eine Plattform für trans- und interkulturellen Austausch zu eröffnen. Der Transkulturelle Forschungsansatz ermöglicht nach Wernhart die „Interpretation und die Darstellung der künftigen Gesellschaft“ (Wernhart 2008: 52).

Das Theater der Unterdrückten kann MigrantInnen erster Generation helfen in der Aufnahmegesellschaft Fuß zu fassen, indem es zu emanzipatorischer und dialogischer Wirkung kommt, soziale Netzwerke gebildet werden und ein Interesse in der Praktiken und Normen der Aufnahmekultur geweckt wird.

## Literaturverzeichnis

Andorfer, Veronika (1995): Von der Integration zum Empowerment, zur Frauenförderung in der Entwicklungspolitik. - Frankfurt/M : IKO - Verlag. Für interkulturelle Kommunikation.- (Edition Hipparchia).

Axter, Melanie (2001): Das Theater der Unterdrückten Augusto Boals und seine Präsentation in der Gegenwart/ Diplomarbeit der Universität Wien.

Batliwala, Srilatha (1993): Empowerment of Women in South Asia: Concepts and practices. New Delhi: Vision Wordtronic.

Beer, Bettina/ Fischer, Hans (2003): Wissenschaftliche Arbeitstechniken in der Ethnologie. Dietrich Reimer Verlag.

Bharucha, Rustom (1993): Theatre and the World: performance and the politics of culture. 1. publ.- London : Routledge.

Bharucha, Rustom (2000): The politics of cultural practice. Thinking through theatre in an age of globalization. Athlone Press, London.

Boal, Augusto (2007): Theatre of the Oppressed, New York, Theatre Communications Group [first English edition in 1979].

Boal, Augusto (2006): The Aesthetics of the Oppressed, Abingdon, Oxon, Routledge.

Boal, Augusto (2001): Hamlet and the Baker's Son – My Life in Theatre and Politics,

London, Routledge.

Boal, Augusto (1998): *The Rainbow of Desire – The Boal Method of Theatre and Therapy*, London, Routledge [first published in 1995].

Boal, Augusto (1989): *Theater der Unterdrückten – Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

Boal, Augusto (2006); Weintz, Jürgen: *Der Regenbogen der Wünsche. Methoden aus Theater und Therapie*. Berlin: Schibri-Verl. (Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik, 3).

Boettcher, Ulrike (2004): *Empowerment bei jungen AsylwerberInnen im Rahmen der Evaluation des EPIMA- Moduls Salzburg/ Diplomarbeit der Universität Wien*.

Boon, Richard/Plastow, Jane (2004): *Theater and empowerment; community drama on the world stage*, 1. Publ.- printed in UK at the University Press Cambridge ( Cambridge studies in modern theatre).

Bourdieu, Pierre (1984): *Distinction: a social critique of the judgment of taste* printed by the President and Fellows of Harvard College and Routledge & Kegan Paul Ltd.

Cheater, Angela (1999): *The anthropology of power, empowerment and disempowerment in changing structures* ed. By Angela Cheater. – 1 Publ.- London: Routledge.

Chevron, Marie-France (2008): "Evolution und kulturelle Entwicklung als Objekt der Wissenschaft", In: Marie-France Chevron (Hg.) *Erscheinungsformen des Wandels*. WEB 47/48. Lit. Verlag.

Chevron, Marie-France (2004): Anpassung und Entwicklung in Evolution und Kulturwandel, Erkenntnisse aus der Wissenschaftsgeschichte für die Forschung der Gegenwart und eine Erinnerung an das Werk A. Bastians. Ethnologie Band 14. LIT Verlag, Wien.

Faschingeder Gerald (2004/3), JEP, Journal für Entwicklungspolitik – Ausgabe Kunst, Kultur, Entwicklung- „Konfliktzone Theater“ - Mattersburgerkreis.

Foucault, Michel (1976): Mikrophysik der Macht: Über Strafjustiz, Psychiatrie Und Medizin. Berlin, Merve Verlag.

Foucault, Michel (1978): Dispositive der macht: über Sexualität, Wissen und Wahrheit / Michael Foucault. – Berlin : Merve – Verl.

Freire, Paulo (1973): Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg.

Geertz, Clifford (1980): Blurred Genres: The Refiguration of social Thought. American Scholar Vol. 49/2: 165-182.

Gebauer, Gunter /Wulf Christoph (1992): Mimesis. Kultur-Kunst-Gesellschaft. Reinbeck rororo.

Geißler, Eva (2007): Performancekunst am Beispiel der indonesischen Performancekünstlerin Arahmaiani, Diplomarbeit der Universität Wien.

Harmut O. Hacker Kurt-H.Stapp (2009): Dorsch- Psychologisches Wörterbuch, Verlag Hans Huber, Hogrefe AG, Bern.

Haug, Thomas (2005): Das spielt (k)eine Rolle !, Theater der Befreiung nach Augusto Boal als Empowerment-Werkzeug im Kontext von Selbsthilfe, Ibidem Verlag, Stuttgart.

Herriger, Norbert (1991): Empowerment – Annäherung an ein neues Fortschrittsprogramm der sozialen Arbeit. Sozialmagazin. In: Neue Praxis, 3, 1991, 221-229

Hobbes, Thomas (1651): Leviathan- Thomas Hobbes. Ed. with an introduction by C. B. Macpherson . - Reprint. . - London [u.a.] : Penguin Books

Hüttler, Michael (2003): Unternehmenstheater: vom „Theater der Unterdrückten“ zum „Theater der Unternehmer“?/Dissertation der Universität Wien.

Kempchen, Doris (2001): Wirklichkeiten erkennen – enttarnen – verändern : Dialog und Identitätsbildung im Theater der Unterdrückten / Doris Kempchen . Stuttgart : ibidem- Verl..

Kieffer, C. (1984): Citizen empowerment: a developmental perspective. In: Rappaport, J.; Swift, C.; Hess, R. (eds.): Studies in empowerment: steps toward understanding and action. New York: Haworth Press.

König, Marianne (1997): Theater als Lebensweise- Theater als Ethnologie, Der indonesische Regisseur Boedi S. Otong, Gunter Narr Verlag: Tübingen: Narr.

Kronsteiner, Ruth (2003): Migration als Krise und Chance. Beziehungen zwischen Aufnehmenden und Zugewanderten/Exilierten, Migrationskrise, Trauma und Migrationsprozess Kultur und Migration in der Psychotherapie. In: Ethnologische

Aspekte psychoanalytischer und systemischer Therapie. Brandes&Apsel, Frankfurt a.M

Machiavelli, Niccoló(1513): Il Principe: e brani scelti dalle Istorie fiorentine / Niccolò Machiavelli. A cura di Gino Saviotti. Con tre ritratti e un saggio sul patriottismo del Machiavelli di Michele Scherillo . - Milano : Hoepli , 1937

Mauss, Marcel (1979): „Body techniques“. In: Sociology and Psychology: essays by Marcel Mauss, London: Routledge and Kegan Paul.

Mückler, Hermann (1998): Fidschi. Zwischen Tradition und Transformation. Frankfurt/Main IKO-Verlag.

Milhouse Virginia, Asante, Nwosu (2001): Transcultural Realities: interdisciplinary Perspectives on Cross-Cultural relations, Sage Publications.

Nee, Birgit (2000): Augusto Boal in Europa: die introspektiven Methoden / Birgit Nee. – Oldenburg : Verl. Dialogische Erziehung. – (Aspekte der Freire Pädagogik , 5).

Neuroth, Simone (1994): Augusto Boals "Theater der Unterdrückten" in der pädagogischen Praxis, Weinheim: Deutscher Studien Verlag.

Nürnberger, Marianne und Stephanie Schmiderer (1996)(Hg.): Tanzkunst, Ritual und Bühne: Begegnungen zwischen den Kulturen, Frankfurt/ Main: IKO Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

Pelzeder, Christoph (2000): Zwischen Revolution und Gruppentherapie: Lern und bildungsorientierte Ziele des Theater der Unterdrückten nach Augusto Boal, mit spezieller Berücksichtigung der Anwendung in Österreich, Diplomarbeit der

Universität Wien.

Rappaport, J.(1984): Studies in empowerment: Introduction to the issues. In J. Rappaport, C. Swift, and R. Hess (Eds.), Studies in empowerment: Steps toward understanding and action. New York: The Haworth Press.

Rebhanldl, Nina(2003): Körper (Bilder) bilden: das Theater der Unterdrückten nach Augusto Boal und feministische Bildungsarbeit; eine Annäherung unter besonderer Berücksichtigung von Körperlichkeit/ Diplomarbeit der Universität Wien.

Ruping, Bernd (1993)(Hrsg.): Gebraucht das Theater: die Vorschläge Augusto Boals; Erfahrungen, Varianten, Kritik/ (Bundesvereinigung kulturelle Jugendbildung)-Münster (u.a.)/Hamburg.

Schäffter, Ortfried (1991): Modi des Fremdelebens. Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit. Opladen.

Schechner, Richard (1985): Between theatre and anthropology. Univ. of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Schechner, Richard (1990): Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich. Rowohlt, Reimbeck bei Hamburg.

Schmidt, Bettina E. (1998)(Hrsg.): Ethnologie und Inszenierung. Ansätze zur Theaterethnologie. Hg. V. Bettina E. Schmidt und Mark Münzel, Curupira, Marburg.

Schmidt Christiane (2007): Analyse von Leitfadeninterviews in: Flick Uwe, Von Kardorff, Steinke (Hg). „Qualitative Forschung, ein Handbuch“ Sammelband. Rowohlts Enzyklopädie, printed in Germany.

Schumacher Sebastian, Johannes Peyrl(2006): Fremdenrecht, Verlag des Österreichischen Gewerkschaftsbundes GesmbH.

Schutzman Mady and Jan Cohen-Cruz(1994): Playing Boal, Theatre, therapy, activism, Hg London and NewYork Routledge.

Stark, Wolfgang (1989) : Prävention als Gestaltung von Lebensräumen. Lambertus-Verlag, Freiburg in Breisgau.

Stark, Wolfgang (1996): Empowerment : neue Handlungskompetenzen in der psychosozialen Praxis / Wolfgang Stark. – Freiburg im Breisgau : Lambertus.

Tönnies, Ferdinand (1935): Gemeinschaft und Gesellschaft: Grundbegriffe der reinen Soziologie / von Ferdinand Tönnies. - 8., verb. Aufl. - Leipzig: Buske.

Turner, Victor (1987): The Anthropology of Performance, PAJ Publications (A division of Performing Arts Journal, Inc.) New York.

Turner, Victor (1982): From Ritual to Theatre: The Human seriousness of Play. New York.

VandenBos, Phd, (2006): APA Dictionary of Psychology, Published by American Psychological Association, Washington, DC.

Zips, Werner (2008) (Hg): To BEE or not to be?: Black Economic Empowerment im neuen Südafrika am Beispiel der Weinindustrie / Wien (u.a.) : Lit – Verl..- (Afrikanische Studien; 31).

Wagner, Monika, Susanne Schwinghammer, Michael Hüttler(2003): Theater. Begegnung. Integration? IKO – Verlag für interkulturelle Kommunikation, Frankfurt am Main.

Wernhart Karl R./Zips Werner (2008): Einführung in die theoretischen und methodologischen Grundlagen der Ethnohistorie. In: Wernhart KarlR./Zips Werner: Ethnohistorie. Rekonstruktion und Kulturkritik. Eine Einführung. Wien Promedia.

Wernhart Karl R./Zips Werner (1998): Einführung in die theoretischen und methodologischen Grundlagen der Ethnohistorie. In: Wernhart KarlR./Zips Werner: Ethnohistorie. Rekonstruktion und Kulturkritik. Eine Einführung. Wien Promedia.

### **Internetquellen:**

PDF:

Vortkamp, Wolfgang (2006) [http://www.fes.de/integration/pdf/vor\\_vortkamp.pdf](http://www.fes.de/integration/pdf/vor_vortkamp.pdf)  
[Zugriff: 15.04.2011]

Internetseiten:

Formaat - ITO (Internationale Theater der Unterdrückten-Organisation)( o.J.)  
<http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=25>  
[Zugriff: 15.04.2011]

Fritz, Birgit (2006) [http://www.inst.at/trans/16Nr/05\\_9/fritz16.htm](http://www.inst.at/trans/16Nr/05_9/fritz16.htm)  
[Zugriff: 15.04.2011]

Fritz, Birgit (2007) <http://www.kef-online.at/de/download/interview-mit-birgit-fritz.html>

[Zugriff: 15.04.2011]

Fritz, Birgit / F. Nzenwa, Chancellor (2006) <http://www.twinvisiontheatre.com/>

[Zugriff: 15.04.2011]

Carregal, Fernando o.J.

<http://www.monografias.com/trabajos22/ardiente-paciencia/ardiente-paciencia.shtml>

[Zugriff: 15.04.2011]

### **Interviews:**

Interview 1. mit Omar (Juli 2007); junger Nigerianer von 30 Jahren, Schauspieler und Theatermacher, lebt und arbeitet in Wien.

Interview 2. mit Omar (Dezember 2008); S.O.

Interview 3. mit Joachim (Mai 2009); junger Österreicher von 29 Jahren, Schauspieler und Kultur- und Sozialanthropologie Absolvent, lebt und arbeitet in Wien.

Interview 4. mit Jonathan (Jänner 2009); junger Nigerianer von 29 Jahren, Mitarbeiter eines Geschäft für Fax und Telekopien in Wien. Mitglied eines Fußball Vereins in Wien.

Interview 5. mit William (Februar 2009); junger Nigerianer von 31 Jahren, Student an der Wirtschaftsuniversität in Wien und Mitglied eines *Gospel* Chors in Wien.

Interview 6. mit Susanne (Oktober 2009); junge Österreicherin von 29 Jahren, Kultur- und Sozialanthropologie Absolventin, lebt und arbeitet in Wien.

Interview 7. mit Birgit Fritz (2009); Lektorin an der Universität Wien, aktives Mitglied der internationalen Organisation "*Theater of the oppressed*", Leiterin des „*Twin Vision Projekt* „ und Gründerin der „*Theater der Unterdrückten (Tdu) Gruppe Wien*“.

Interview 8. mit Dr. Susanne Schwinghammer (Oktober 2009); Präsidentin der *Gesellschaft für Theaterethnologie*.

Alle Interviews liegen bei der Verfasserin.

Feldnotizen zum Theater-Workshop “Aesthetics of the oppressed” der in Kroatien, Pula, im Jahr 2008 stattgefunden hat, liegen bei der Verfasserin.



Twin Vision Gruppe 2006 Twin Vision ©



Twin Vision Gruppe 2006 Twin Vision ©

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

## **Abstract**

In der vorliegenden Arbeit werden die Möglichkeiten des Theaters der Unterdrückten als Empowerment- Strategie im transkulturellen Kontext untersucht. Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile: einen theoretischen Teil der sich mit Foucaults Begriff der "Macht", deren Strukturen und Wirkungen befasst sowie den Empowerment Prozess nach den Psychologen Stark (1996), Herriger (1991), Kieffer (1984), Rappaport (1984) darlegt. Ebenso werden in diesem Teil die theoretischen und historischen Grundlagen des Theaters der Unterdrückten aufgezeigt und ihre unterschiedlichen Techniken dargestellt.

Im zweiten Teil der Arbeit wird der Feldzugang und die Vorgangsweise der Forschung dargelegt und die empirischen Ergebnisse aus den durchgeführten qualitativen Interviews in Kombination mit theoretischen Ansätzen dargestellt.

Zur Beginn meiner Recherche begann eine Auseinandersetzung mit dem Begriff "Macht", deren Strukturen und Wirkungen nach Foucault. "Macht" wird nach ihm als eine "omnipräsente Instanz" und als „Netz von Beziehungen“ wahrgenommen.

Empowerment kann als ein Prozess der Interessenorganisation definiert werden, der auf die Stärken und Ressourcen der Menschen fokussiert (Rappaport) und in dem es nötig ist, bestehende Machtverhältnisse zu verändern um Kontrolle über individuelle und soziale Umstände wieder zu entdecken (vgl. Stark 1996).

Darauf aufbauend wurde das Phasenmodell von Kieffer (1984) präsentiert, der aus vier Stufen besteht. Diese sind: (1) Mobilisierung, (2) Engagement und Förderung, (3) Integration und Routine sowie (4) Überzeugung und „Brennende Geduld“. In diesem Zusammenhang ist die Wichtigkeit sozialer Netzwerke im Empowerment-Prozess hervorzuheben.

Turners Konzept des Sozialen Dramas (1982) stellt in diesem Zusammenhang eine Verbindung mit der Methode des Theaters der Unterdrückten dar. Vier Phasen werden dabei unterschieden: der Bruch mit der sozialen Norm, die Krise und der Konflikt, der Versuch der Konfliktlösung durch ein Ritual, die Wahl:

Wiedereingliederung oder Spaltung. Wie auch bei der Methode des Theaters der Unterdrückten (bzw. mit dem sogenannten Forum Theaters) spielt der Bruch bzw. die Krise in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle.

Darauf folgend werden Freires (1973) Ansätze der Pädagogik der Unterdrückten analysiert, die eine dialogische Praxis zwischen Lehrer und Schüler auffordert und Ähnlichkeiten mit Boals Methode des Theaters der Unterdrückten aufweist.

Dynamisierung soll nach Boal das Individuum zum Widerstand sowie zum Handeln auffordern. Um diesen Prozess zu ermöglichen, werden verschiedene Techniken angewendet: das Zeitungstheater, das Unsichtbare Theater, das Statuentheater, das Forumtheater, das Legislative Theater.

Im letzten Teil dieser Arbeit wurden in Anlehnung an Christiane Schmidts Auswertungsmethode (2007) neun Kategorien erstellt: (1) die Performance, (2) der transkulturelle Aspekt des Prozesses, (3) das Fremde, (4) Kunst und künstlerische Praxis, (5) Politische Einbettung, (6) der Empowerment Prozess, (7) Veränderung der Eigenwahrnehmung bzgl. des Österreich Bildes, (8) Die Bildung von sozialen Netzwerken, (9) Das Phänomen der sozialen Integration.

Es hat sich gezeigt, dass die AkteurInnen mit Migrationshintergrund dank der Theatererfahrung ihr Fremdbild verändert haben, indem sie ein Einblick in kulturell geprägte Praktiken, Werte und Normen der österreichischen Gesellschaft gewonnen haben und ein Interesse für die Aufnahmekultur entwickelt haben.

Aus den Aussagen der AkteurInnen kann festgestellt werden, dass im Rahmen des transkulturellen Prozesses soziale Kontakte geknüpft worden sind, die zu einem sozialen Netzwerk geführt haben der heute zum Teil noch besteht.

## **Lebenslauf:**

**Olimpia Pietrangeli**

**geboren in Rom am 24. Februar 1983**

**Kontakt: olimpiapietrangeli@hotmail.com**

## **Ausbildung:**

- |                    |  |
|--------------------|--|
| 2009               | Teilnahme am Spezialehrgang „Management von Kultur Institutionen“ an der NPO Akademie in Wien  |
| 2006 - 2008:       | Schwerpunkt auf „Visual Anthropology“ und „Grundlagen für Museums- und Öffentlichkeitsarbeit“.   |
| 02/2007 - 07/2007: | Auslandssemester der Kultur- und Sozialanthropologie an der Università degli Studi di Trieste in Italien   |
| 06/2005 - 08/2005: | Konzipierung und Durchführung eines Deutschkurses für Asylwerber an der Caritas Wien, Alten AKH  |
| 04/2005:           | Praktikum im Rahmen der „DAF“ Ausbildung am Österreichischen Kultur Institut in Warschau, Polen. Hospitanz und Unterricht für jugendliche und Erwachsene |
| 2003 - 2005:       | Kultur- und Sozialanthropologie in Kombination mit „DAF“ Deutsch als Fremdsprache - Germanistik  |
| 10/2001-2002       | ein Semester „Kommunikationswissenschaft“ an der Università La Sapienza in Rom, Italien und Erwerb der Führerscheinklasse B                              |
| 2001:              | Humanistisches Gymnasium „E. Q. Visconti“ in Rom. Abschluss mit Matura   |