



universität
wien

DISSERTATION

Auf den Spuren des revolutionären Theaters von
Augusto Boal zur autopoietischen Theaterarbeit
ins 21. Jahrhundert

Verfasserin

Mag. Fritz Birgit

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin

Ao. Univ. Prof. Dr. Brigitte Marschall

Für meine Neffen:

Manuel

Marcel

Bruno

– drei Künstler.

Möge die Autopoiese gelingen!

INHALTSVERZEICHNIS

Erkenntnisinteresse	8
Forschungsstand	21
Methoden	30
Feldforschung	30
Empirie	32
Ethnoszenologie	34
Konkrete Vorgangsweise	38
A. GRUNDLAGEN	41
Vorgangsweise Teil A	41
<i>Teil I</i>	46
1. Aktualisierung des Begriffs – Theater der Unterdrückten	46
2. Begründung für die Relevanz der Pädagogik der Unterdrückten für das TdU	51
3. Biografische Überschneidungen Freire und Boal	56
4. Auszeichnungen und Werke	60
5. Geschichtspolitische Perspektive	61
Dependenztheorie und indigene Perspektive	66
6. Begrifflichkeiten	81
Unterdrückung	81
Unterdrücker_innen	85
Volk und Theater des Volkes	88
Volkstheater bei Boal	89
Status und Autorität	91
Grenzsituation und Theater an der Grenze	94
<i>Teil II</i>	97
1. Die Grundsatzerklärung des TO, freireianisch interpretiert und kommentiert	97
2. Weitere Begriffe	112
Dilemma/Widerspruch/Gespaltenheit	112
Politische Macht	114
Bewusstsein und Bewusstwerdung	116
Befreiung ist Praxis, ist Aktion und Reflexion	117
Kulturelle Invasion und Denken	118
Manipulation/Teilen und Herrschen	121
Alphabetisierung	122
Generative Themen	124
Kodierung	125
Expert_innentum	126
Subjekt/Objekt	128
Haltung	129
Prüfende Aktion und unerprobte Möglichkeit	131
Kultur des Schweigens	132
Transitivität	134
<i>Teil III</i>	134
1. Konkrete Erfahrung Nummer I – Das ALFIN-Projekt	134
Die Pädagogik der Unterdrückten und ihre Stufen der Bildungsintervention	138
Ablauf der Bildungsintervention	138
Boals Auftrag in ALFIN	139
Ablauf der theatralen Intervention	141
Die Sprachen des Theaters	145
Diskussion mit Bezugnahme auf den globalen Kontext: Alphabetisierung – WOZU?	150
2. Konkrete Erfahrung Nummer II – die CPCs von 1960 bis 1964	157
3. Konkrete Erfahrung Nummer III – Boals Schaffensperioden	165
4. Konkrete Erfahrung Nummer IV – Das revolutionäre Theater	172
Wertvorstellungen	174
Der Beitrag der Técnicas de Teatro Popular	175
Die Bedeutung des Festivals als Ort der Identifikation und der Selbstfindung	185
Forderungen des TEATRO NUEVO	187

Zensur und Kampf	189
<i>Zusammenfassung Grundlagen</i>	190
B. PARTIZIPATORISCHE AKTIONSFORSCHUNG UND CREACIÓN COLECTIVA	196
Vorgangsweise Teil B	196
EXKURS: Undoing Privileges	198
<i>Teil I</i>	201
1. Begrifflichkeiten	201
Zum Lateinamerikabegriff	201
Zum Begriff der Demokratie und der Demokratisierung	203
Begriff der Partizipation	205
2. Was ist Action Research?	208
Die Geschichte der Aktionsforschung	211
3. Wichtige Aspekte der Aktionsforschung	215
Wissen und Macht (Das WIE der Herangehensweise)	216
Ein humanistischer Ansatz (Das WER wir sind)	218
Die Beziehung zwischen systemischem Denken und der AR (WAS verbindet uns)	220
4. Aktionsforschung im Süden	221
Orlando Fals Borda (1925–2008)	224
Wissenschaft und Kunst in Historia Doble de la Costa	233
Ausblick in das 21. Jahrhundert	238
Angewandte partizipatorische Aktionsforschung in Guatemala	243
Zusammenfassung und Auswertung	246
<i>Teil 2</i>	251
1. Betrachtungen zur Theatergeschichte Lateinamerikas	251
Einführung	251
Poetik des Neuen lateinamerikanischen Theaters	258
Zusammenfassung und Relevanz	261
2. Das Neue Theater in Kolumbien	262
3. Buenaventura und die Theatervision des TEC	268
4. Die Praxis der Creación Colectiva	275
5. Enrique Buenaventura und Augusto Boal	286
EXKURS: Das Denken von Rodolfo Kusch	292
6. Zusammenfassung Teil 2	297
C. VON EINER ÄSTHETIK DER WAHRNEHMUNG ZUR AUTOPOIESE	300
Auf der Suche nach dem Sinn – Vorgangsweise Teil C	301
<i>Teil I</i>	302
1. Die Gegenüberstellung TdU/PAR/CC	302
2. Von der Zerstörung	305
Synthese	314
<i>Teil II</i>	316
1. Autopoiese	316
2. Das autopoietische somatische Lernen	321
Feldenkrais und die Zusammenhänge mit dem TdU	323
Grundgedanken der Feldenkraisarbeit	325
Boals Übungen und Spiele	331
3. Das autopoietische Spiel	334
Der ästhetische Raum	334
Der Mensch	338
Drei Hypothesen	338
EXKURS: Analoge Induktion: Vergangenheitsbewältigung und Identitätsfindung in Österreich	341
<i>Teil III</i>	345
1. Eine Ästhetik der Wahrnehmung und des Friedens	345
1. Ästhetik der Unterdrückten Boals	353
Die Unterdrückten	355
Kultur	356
Selbstverständnis	357
Sprache	360

Die ästhetischen Neuronen	364
Demokratien und Monarchien	365
Demokratische Ästhetik gegen die Monarchie der Kunst	367
Ausblick ins 21. Jahrhundert	370
<i>Zusammenfassung</i>	370
Abstract	382
Appendix 1 – Grundsatzerklärung des <i>Theater der Unterdrückten</i>	385
Appendix 2 – Baum des <i>Theaters der Unterdrückten</i>	389
Appendix 3 – Mandat von Manaus	390
Appendix 4 – Universal Declaration of the Rights of Mother Earth	400
BIBLIOGRAFIE	404
<i>MAIN</i>	404
<i>Online – Dokumente</i>	417
<i>Online – WorldWideWeb</i>	418
<i>Allgemeine Links</i>	419
<i>Video</i>	420
<i>Persönliche Gespräche</i>	420
CV Birgit Fritz	421
Dank an	426

Erkenntnisinteresse

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ Der zur Zeit in Österreich und zuvor lange in Japan lebende guatemalteckische Theateranthropologe und Regisseur Abel Solares nennt dies Engeki-Do.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ vgl. DUDERSTADT, Matthias (Hrg.), „Ästhetik und Wahrnehmung“, S. 2, in: *Kunst in der Grundschule*, Frankfurt am Main, 1996 online unter <http://www.aesthetische-bildung.uni-bremen.de/Downloads.htm> (Zugriff: 16.9.2012)

Welt. Boal, der die Feldenkraismethode über Schechner und das Actor's Studio kannte, setzte immer wieder ihre Übungen in seinen Workshops ein.¹²

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

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

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

Das TdU ist in Lateinamerika fest verwurzelt. Die Creación Colectiva, die kollektive Schöpfung, ist eine grundlegende lateinamerikanische Volkstheatermethode, wenn auch keine reine lateinamerikanische ‚Erfindung‘, es hat sie schon in vielen Kulturen und Ge-

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

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

¹⁴ ebda. S. 75

¹⁵ vgl. ebda.

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

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

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

¹⁷ AITA/IATA 5th International Congress „Drama in Education“, Villach, Austria, 4.12.1982

¹⁸ bis Mitte 2012

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

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

In Österreich gab es einige Gruppen, die aktiv Stücke produzierten, jedoch kam es zu keinen größeren TdU-Kampagnen, Initiativen, wirklich großen Inszenierungen; es blieb insgesamt eher ruhig in der Szene. Sanjoy Ganguly, indischer TdU-Praktiker: „Wenn man keine Konflikte mit den herrschenden Kräften hat, dann ist das ein Zeichen dafür, dass TdU nicht passiert.“²¹ Wenngleich ich mich dieser Aussage nicht bedingungslos anschließen möchte, so ist es doch ein Hinweis dafür, dass sich die TdU-Arbeit hier eher an die Veränderungen im Innen als im Außen konzentrierten, eher in Situationen der Selbsterfahrung manifest wurden als in einer ‚Volksbewegung‘. Ebenso wurde die boalsche Theaterarbeit zunehmend in einem Kontext des Erwerbs von ‚Skills‘²² multipliziert als in einem Kontext von emanzipatorischen Alternativen.

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

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

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

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

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

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

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

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

Sanjoy Ganguly beschreibt als zentrales Element des TdU die ‚Haltung‘ der Protagonist_innen/Praktiker_innen/Ausführenden.²³ Ein Bewusstsein für Demokratie und Partizipation, Glaube an den Intellekt der Betroffenen, ihre Fähigkeiten und an ihre grund-

²³ vgl. Fritz, *InExActArt*, S. 171

legende Kompetenz zur Problemlösung sowie ein klares Wertebewusstsein sind auch für Adrian Jackson²⁴ unbedingte Grundlagen der Joker_innenrolle. Das *Theater der Unterdrückten* ist ein sehr spezielles Phänomen in den Kulturlandschaften der Welt. Es hat sich über einen Zeitraum von über 50 Jahren entwickelt und in Augusto Boal seinen weltweiten Botschafter gefunden, der in den siebziger Jahren in Anlehnung an Gilberto Gil sagte: „Es gibt viele Arten des Theaters, ich liebe sie alle (yo las prefiero a todas)!“ – mit dem Zusatz: „Wenn sie ihren Zielen nützlich sind.“²⁵

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

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

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

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

²⁶ ebda. S. 81

unter denen es stattfindet, Möglichkeiten einbüßt, flexibel auf die Lebendigkeit der Gemeinschaften eingehen zu können, in denen es sich engagiert.

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

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

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

4. Hypothese: Das *Theater der Unterdrückten* kann im Kontext der dynamischen Friedensarbeit, ins besonders durch seinen Beitrag der Geschichtsrekonstruktion als auch

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

der Rekonstruktion der Biografie seiner Akteur_innen, globale Wichtigkeit im 21. Jahrhundert erlangen.

In Zeiten der Globalisierung leben in allen Nationalstaaten Menschen mit Kriegserfahrungen in den unterschiedlichen Generationen, entweder als Überlebende, als Kriegskinder und -enkelkinder, als Flüchtlinge, als ins Exil Geflohene. Wenn das Wort Krieg im übertragenen Sinn auch Opfer von Menschenhandel, Opfer von medizinischen Experimenten, Opfer häuslicher oder institutioneller Gewalt sowie von Ghettoisierung durch Flüchtlingslager und Reservate einschließt, erweitert sich der Kreis derer, die traumatische Erlebnisse in sich tragen. Die Gewalt, die von einer aggressiven Globalisierungspolitik ausgeht z.B. durch multinationale Konzerne, die Verbreitung von Monokulturen etc. erweitert das Bild darüber hinaus. In der TdU-Community sind Menschen vereint, die Unterdrückungserfahrungen unterschiedlichster Intensität und Herkunft teilen. Ebenso sind sie Teile von Gemeinschaften, die als solche jeweils wieder auf andere unterdrückend wirken (globaler Norden in Wechselwirkung mit dem globalen Süden, um ein naheliegendes Beispiel zu nennen). Im Innen wie im Außen intendieren sie, sowohl auf persönlicher als auch auf gesellschaftlicher Ebene, Transformation.

Dass niemand gänzlich von Krisen-, Konflikt- und Unterdrückungserfahrungen unberührt ist, erklärt zum Teil, warum das *Theater der Unterdrückten* so viele Menschen ansprechen kann. Die andere Erklärung ist, dass tatsächlich alle Menschen Künstler_innen sind und schöpferisches Potential in sich tragen und dass dieser ‚Gemeinplatz‘ in allen von uns Resonanz finden kann.

Der Politikwissenschaftler, Lateinamerikanist und Friedensforscher Wolfgang Dietrich, (UNESCO Chairholder for Peace Studies der Universität Innsbruck) schreibt in seinen *Variationen über die vielen Frieden* von einer ‚Ästhetik der Frieden‘, die sich auf transzendente Erfahrungen bezieht. Mit ihm zitiere ich John Paul Lederach, der über diese Ästhetik folgendes zu sagen hat:

„Aesthetics help those who attempt to move from cycles of violence to new relationships and those of us who wish to support such movement to see ourselves for whom we are: artists bringing to life and keeping alive something that has not existed. As artists, aesthetics requires certain disciplines from us. Be attentive to image. Listen for the core. Trust and follow intuition. Watch metaphor. Avoid

clutter and busy-ness. See picture better. Find the elegant beauty where complexity meets simplicity. Imagine the canvas of social change“.²⁸

Das Theater kann also als eine Schule der Ästhetik gesehen werden, als eine Disziplin, die die oben geforderten Fähigkeiten stärkt. Nach Ludwig Wittgenstein sind Ethik und Ästhetik eins.²⁹ Ethik und Ästhetik sind auch die Grundlagen des TdU.

„Frieden sind Gegenstand und Eigenschaften von Beziehungen, aber aufgrund der Begrenztheit des Wissen des endlichen Subjekts, hängt es vom Erkenntnisinteresse ab, ob sie als das eine oder das andere erscheinen, so wie es in der Quantenphysik von der Position des Beobachters abhängt, ob er ein Teilchen oder eine Welle wahrnimmt, obwohl beide nur Aspekte des einen sind.“³⁰

Im Theater werden Beziehungen kreiert und erforscht und Konflikte unter Abwesenheit von direkter Gewalt und Repressionen untersucht. Die vielen Frieden von denen Dietrich spricht, sind Untersuchungs- und Diskussionsgegenstand und das Theater fungiert als schöpferischer Akt, einer neuen Narrative, deren Erschaffung heilsam ist.³¹

In vielerlei Hinsicht kann es auch unserer österreichischen Gesellschaft und den Menschen hier zuträglich sein, die eigene Geschichte neu zu erzählen³² und dadurch wie Dietrich schreibt „die Beziehungen, die Plätze in der Welt und ihre eigene Geschichte zu heilen.“³³ Gerda Lerner, die 1920 in Wien aufgewachsene und 1939 in die USA emigrierte Historikerin, belegt dies eindrücklich in ihrem Buch *Zukunft braucht Vergangenheit: Warum Geschichte uns angeht*.³⁴ Üblicherweise fehlen die entsprechenden Mittel und

²⁸ LEDERACH, John Paul, *The Moral Imagination: The Art and Soul of Building Peace*, Oxford, Oxford University Press, 2005, S. 73–74

²⁹ vgl. DIETRICH, Wolfgang, *Variationen über die vielen Frieden: Deutungen*, Band 1, Schriften des Unesco Chair for Peace Studies der Universität Innsbruck, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2008, S. 395

³⁰ Ebda.

³¹ Ein beeindruckendes Beispiel ist die Produktion *Contrahuella* des guatemalteckischen Projekts *Caja Lúdica*, in dem in einer Produktion mittels Creación Colectiva ein Massaker an der indigenen Bevölkerung theatral bearbeitet wurde. Die Anrufung indigener Rituale, die Vermischung mit modernen Choreographien, Interpretationen und Schlussfolgerungen sind eine Überlebensbekundung, ein Ausdruck eines neuen Beginns. Die Erarbeitungsphase war laut Berichten auch eine schmerzhaft Aufarbeitungsphase und das Erzählen und Öffentlichmachen der eigenen Geschichte machte diese zum Teil der nationalen Geschichte, welche auf diese Weise komplettiert wurde.

³² Vgl. die Publikation *Friede, Freude, deutscher Eintopf*, herausgegeben vom Arbeitskreis gegen den kärntner Konsens, erschienen im Mandelbaumverlag, der es jetzt, im Jahr 2011 endlich gelingt die Geschichte des kärntnerischen Nationalsozialismus aufzugreifen und aufzurollen.

³³ vgl. DIETRICH, *Variationen über Frieden*, Band 1, 2008, S. 399

³⁴ LERNER, Gerda, *Zukunft braucht Vergangenheit: Warum Geschichte uns angeht*, Ulrike Helmer Verlag, Königsstein, 2002 (1997), S. 298: „Die Toten leben weiter, wenn wir sie auferstehen lassen, indem wir ihre Geschichte erzählen. Die Vergangenheit wird Teil unserer Gegenwart und damit Teil unserer Zukunft. Wir handeln einzeln und gemeinsam in einem über uns hinaus reichenden Bemühen um die Zukunft des Menschen und versuchen diesem Streben Sinn zu verleihen. Menschsein bedeutet zu denken und zu fühlen, die Vergangenheit gedanklich zu erfassen und sich eine Zukunft vorzustellen.

auch Räume zur geschichtlichen Reflexion, denn sie sind in den Strukturen unserer nordatlantischen Gesellschaften mehrheitlich nicht vorgesehen. Allen Erkenntnissen z.B. der Kreativitätsforschung zum Trotz, um nur eine Forschungsrichtung zu nennen, befinden wir uns in Räumen der Eventkultur, standardisierter Bildungs- und Gesundheitssysteme, einseitiger Mainstream-Berichterstattung und -Geschichtsschreibung und werden von den immer gleichen Bildern – vorwiegend aus der US-Filmindustrie – überflutet.

Die ablehnende Haltung, die der Begriff ‚Unterdrückung‘ häufig evoziert, beruht auf einer Selbstlüge (nicht nur des reichen Nordens) und Angst vor Schlimmerem, denn alle Gesellschaften kennen die grausamen Spitzen der Unterdrückung, den Krieg und seine Auswirkungen, die Armut und ihre Begleiter.

Die Reise zu den Wurzeln des lateinamerikanischen Volkstheaters kann, so hoffe ich, zu Inspirationen führen, die die globalisierte Welt, insbesondere die mitteleuropäische dringend brauchen könnte. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts, in dem die Beziehungen zwischen Kontinenten, Ländern und Menschen so eng miteinander verwoben sind, dass niemand mehr sagen kann: „Das geht mich nichts an.“, bietet das Theater eine alternative Sprache, eine Möglichkeit, Kommunikation über das Unsagbare zu entwickeln, in einer Zeit, in der Sprache verbraucht und Empfindungen vor Reizüberflutung und Einheits- und Konsumationskultur stumpf geworden sind. Durch das Erzählen der Geschichte(n) verbinden wir uns mit der Menschheitsgeschichte und stellen Beziehung zu anderen her, denen wir unter Umständen zuvor beziehungslos gegenüber standen.

Die Tiefe und die Herausforderung an die Gesellschaften, die die Theaterarbeiter_innen ‚zur Verfügung stellen‘, hängen von ihrem Erkenntnisinteresse, ihrer Bewusstheit und ihren Möglichkeiten ab. Die ‚Wissensgesellschaften‘ des 21. Jahrhunderts haben (nicht zuletzt durch die lange Bevorzugung des Intellekts) große Schwierigkeiten auf dem Gebiet der Wahrnehmung, sowohl von sich selbst als auch von den anderen. Das Theater bietet eine hilfreiche Intensivierung der Möglichkeiten, weil es erstens Menschen ‚in ihre Körper bringt‘ und sie zweitens durch ihre schöpferische Arbeit zu Protagonist_innen der Geschichte werden. Die viel geforderte Partizipation wird hierdurch eingeladen, ob

Wir leben unser Leben; wir beschreiben, was wir erleben. Andere werden darüber nachdenken und es auf ihre Weise deuten. Diese neue Auffassung wird Einfluss darauf haben, wie die nächste Generation ihr Leben gestaltet. Das sind die Gründe, warum Geschichte uns angeht, warum Geschichte lebenswichtig ist.“

sie letztlich allerdings immer willkommen ist, ist eine andere Frage. Die intrinsische Humanisierung durch das Theater ist das heutige ‚Revolutionäre‘.

Forschungsstand

Verortungen (locations) und Geographien (geographies), diese Begriffe prägen den aktuellen Diskurs über theatrale Praktiken und ihre Protagonist_innen (vgl. Jill Dolan, 2001, Uta Atzpodien, 2005). Im Zusammenhang mit meinem ‚Engeki-Do‘, meinem Weg des Theaters, ist die diesem Weg zugrunde liegende Landkarte des Theaters von Augusto Boal, das seine eigenen und eigenwilligen Wege geht, eine sich kontinuierlich verändernde und nicht voraussehbare, vorerst ‚unvermessbare‘ Welt. Der Versuch einen repräsentativen Überblick zu geben, um dieser Untersuchung einen Orientierungsrahmen zu geben, inkludiert den Mut und die Notwendigkeit zur Lücke.

Das *Theater der Unterdrückten* stellt eine eigene Methodik mit einer ihr eigenen ‚Grammatik‘ des Spiels (philosophische, historische, pädagogische Grundlagen und die Methoden selbst) dar und besitzt seine eigene Literatur (sowohl die Bücher Boals, als auch die Dokumentationen der durchgeführten Projekte, Vorträge, Filme, Konferenzdokumentationen, Interviews, u.a.). Darüberhinaus ist es geprägt von seiner Reise um die Welt, seiner Veränderung und Entwicklung durch die, sowohl theoretisch als auch praktisch stattfindenden, Dialoge mit ihm. Das *Theater der Unterdrückten* kann sowohl als eine Sprache verstanden werden, die auf einer eigenen Grammatik und Literatur basiert, als auch als erweiterter Theaterbegriff, der sich auf viele szenische, performative Praktiken ausdehnen lässt, insofern als seine Praktiker_innen ihre Arbeit in die Tradition dieses Theaters stellen wollen. Wie im Kapitel Erkenntnisinteresse schon gesagt: ‚Ein‘ *Theater der Unterdrückten* gibt es nicht.

„Nehmt das Theater und gebraucht es!“, so sagte Boal wiederholt und so geschah es auch. Das *Theater der Unterdrückten* wurde verändert, adaptiert, es erlebte ‚Ausflüge‘ in andere Medien/Genres.

Bandbreite

Der Kanadier David Diamond, Gründer des Headlines Theatre, setzte weltweit beachtete interaktive Forumtheater Fernseh- und Internetaufführungen um und kreierte für seine Arbeit das Konzept des ‚Theatre for Living‘, welches Gemeinschaften aus systemischer

Sichtweise betrachtet und aus dieser heraus nach Lösungen für vorliegende Probleme sucht.³⁵

Gonzalo Frasca, ein uruguayischer Videospiel-Experte, der zum Zeitpunkt der Publikation seiner Masterthese³⁶ am dänischen Zentrum für ‚Computer Game Research‘ arbeitete, entwickelte Konzepte für ‚Theatre of the Oppressed Videogames‘. Seiner Meinung nach sei das *Theater der Unterdrückten*, das perfekte Modell um nicht-aristotelische, nicht-immersive Videospiele zu entwerfen, in denen die Auseinandersetzung der Menschen mit ihrer Umwelt diskutiert werden kann, anstelle lösungs anbietende Vorgaben zur Verfügung zu stellen. Forumtheater sei ja schon mehr ein Spiel als Performance so Frasca mit Bezug auf Philip Auslander (Auslander, 1999), mit bestimmten Regeln, in dem man verschiedene Vorkommnisse und Verhaltensweisen simulieren könne: „Without a single line of computer code, Boal created a Third World, non-Aristotelian version of the Holocaust. And the best thing about it is that it actually works.“³⁷

Die indische Theaterbewegung Jana Sanskriti³⁸ hingegen lebt das *Theater der Unterdrückten* in Form traditioneller Volkstheaterstrukturen, die jedoch durch eine aktuelle ‚Spiritualität‘ die Dimensionen des herkömmlichen Theaters transzendieren. In ihrem Netzwerk sind Teilorganisationen in zehn indischen Staaten, mit vielen aktiven lokalen Theateraktivist_innen-Gruppen vereint, die mit großen indischen ‚Mass-Organisations‘ vernetzt sind, mit denen sie gemeinsam Lobbying betreiben und deren Mitglieder in ihrem täglichen Kampf gegen Menschenrechtsverstöße unterstützen.³⁹ Darüber gibt es ein Buch von Dia Da Costa (2010), die die Wurzeln des TdU als in einer ‚Volkskultur‘ beheimatet verortet und die eine neue Definition der Begriffe Kultur, Politik und ‚dem Volk zugeordnet‘ schöpft, sowie normative Perspektiven und Blickweisen auf (Volks-)Kultur herausfordert. Sanjoy Gangulys Buch *Forumtheater und Demokratie in Indien*⁴⁰ beleuch-

³⁵ www.headlinestheatre.com

DIAMOND, David, *Theatre for Living: The Art and Science of community-based Dialogue*, Trafford Publishing, Oxford, 2007

³⁶ FRASCA, Gonzalo, „Videogames Of The Oppressed: Videogames As A Means For Critical Thinking And Debate“, 2001, Georgia Institute of Technology, online: www.ludology.org (Zugriff 12.8.2012)

³⁷ FRASCA, Gonzalo, „Videogames of the Oppressed“, 2004, online: <http://www.electronicbookreview.com/thread/firstperson/Boalian> (Zugriff 2.1.2013)

³⁸ Jana Sanskriti (gegründet 1985) gelten als Ausnahmeerscheinung in der internationalen Landschaft des *Theaters der Unterdrückten*, abseits des Movimento dos Trabalhadores rurais sem Terra (MST) (der größten brasilianischen Landlosenbewegung), die ebenfalls die Methode TdU in ihre Arbeit integriert hat.

³⁹ www.janasanskriti.org

⁴⁰ GANGULY, Sanjoy, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, Mandelbaum, Wien, 2011

tet und reflektiert die Entwicklung der letzten 25 Jahre dieser Theaterbewegung aus der Sicht eines ihrer Gründungsmitglieder.

2005 formierte sich die israelisch-palästinensische Gruppe *Combatants for Peace*⁴¹ aus ehemaligen Soldat_innen von beiden Seiten des Konflikts. Mit der Absicht eines therapeutischen Theaters traf sich die Gruppe in offenen Räumen, für Straßenblockaden, Dialogveranstaltungen, Demonstrationen, Prozessionen, direkte Aktionen oder Hilfsarbeiten für Bauern und Bäuerinnen; gleichzeitig erarbeitete die Gruppe Aufführungen zu ihren persönlichen Geschichten. Das *Theater der Unterdrückten* bot die Möglichkeit in die Rolle der jeweils anderen einzusteigen, sich gegenseitig zu spielen und aus der tragischen und schmerzhaften Erfahrung ein befreiendes, komisches und brückenschlagendes Erlebnis werden zu lassen. In Forumtheateraufführungen der Gruppe *Combatants for Peace* werden sowohl die Rollen der Protagonist_innen als auch die der Antagonist_innen zur Publikumsintervention freigegeben.

Die Schwedin Katrin Byréus arbeitet seit mehr als 17 Jahren mit Forumtheatermethoden im Kontext von Mädchenarbeit. In Zusammenarbeit mit *The Women's Organizations' Committee on Alcohol and Drug Issues* (WOCAD), einer Schirmorganisation für ca. 30 Frauenorganisationen in Schweden, veröffentlichte sie „Rubble and Roses – A Guide for Working with Girl Groups“, das über 15.000 mal verkauft wurde, „Bella – Rubble and Roses 2 – for girl groups“ erschien 2006 und ist auch auf Englisch erhältlich. Ihre sensible und differenzierte Arbeit ist ein wichtiger Beitrag zur emanzipatorischen Bildungsarbeit für junge Frauen. Seit 1991 gibt es ein jährlich stattfindendes Forumtheaterfestival in Schweden.⁴²

Festivals gibt es auch in afrikanischen Ländern (Senegal, Burkina Faso etc.), Publikationen darüber waren bis vor kurzem rar, bestenfalls fanden sich Beiträge in *Metaxis*, der Publikationsreihe des Centro de Teatro do Oprimido in Rio de Janeiro.⁴³ Mit Jänner 2013 steht die großartige und mehrsprachige senegalesische Seite www.alainde.org zur Verfügung auf der die Aktivist_innen von Kàddu Yaraax⁴⁴ die sogenannten *Expanded Scripts*

⁴¹ www.combatantsforpeace.org Film zur ersten Performance der Gruppe ‚Pulling Down Barriers‘ unveröffentlichte Rohfassung, zur Verfügung gestellt von Chen Alon.

⁴² Wichtige Mitorganisatorin ist Agneta Josephson, die ebenfalls zum Thema publiziert, leider bislang unübersetzt.

⁴³ www.ctorio.org.br

⁴⁴ westafrikanisches *Theater der Unterdrückten* Netzwerk

ihrer Stücke veröffentlichen. Für das Redaktionsteam zeichnen u. a. Mouhamadou Diol und Kerstin Meyer.

Publikationen ‚aus der Szene‘

Evaluationen der TdU-Arbeit werden in erster Linie im Rahmen von Projekten (etwa durch die EU) vorgenommen, die die Methoden in ihre Projektarbeit integrieren (vgl. Alpha, State of the Art, in Teil A). Ernst & Young⁴⁵ evaluierten ein umfangreiches Projekt in Mozambique, das in Zusammenarbeit mit UNICEF durchgeführt wurde.⁴⁶ 2002 wurde Agora,⁴⁷ das bisher größte Legislative Theaterprojekt Europas in Wales (Iwan Brioc) umgesetzt. Weitere legislative Projekte sind z.B. in Portugal, das mit José Soeiro über einen Theateraktivisten im portugiesischen Parlament verfügt, von Aktualität. Von Brasilien ausgehend verbreitet sich das ‚Madalena Projekt‘ – TdU-Arbeit mit, von und für Frauen – über die Kontinente. Auch darüber stehen Forschungsarbeiten noch aus, erste Berichte finden sich in Metaxis (2010) und auf deutsch in Fritz (2011).

1995 gründete Doug Paterson die jährlich in den USA stattfindende internationale Konferenz *Pedagogy and Theatre of the Oppressed* (PTO),⁴⁸ der sozusagen größte Think Tank zu den Methoden Augusto Boals. In den letzten vier Jahren umfassten die Themen ein breites thematisches Spektrum, das abgesehen von Theatermethodik viele wichtige Bereiche engagierten Gemeinschaftslebens und kritischer Praxis umfasst, wie etwa Pädagogik, Politik und Volksbildung, Multikulturalität, Diversität, Transformationslernen, Traumaverarbeitung, Heilungs- und Ritualarbeit bis zu LGBTQ (lesbian, gay, bisexual, transgender, queer)-Themen. Die PTO Konferenzen sind Räume in denen sich sowohl marginalisierte als auch Mainstream-Aktivist_innen für einen unabhängigen und kritischen Austausch über ihre künstlerischen, pädagogischen und gesellschaftlichen Aktivitäten treffen.

1999 war Wien für die kurze Dauer eines Festivals die Drehschreibe der europäischen TdU-Welt und durch das Zusammentreffen und -wirken von Augusto Boal, Julian Boal,

Ernst&Young ist ein internationales Netzwerk von Unternehmen, die sich vorrangig mit Wirtschaftsprüfung und Management beschäftigen.

⁴⁶ Ernst&Young, *Relatório Final, Avaliação de Teatro Comunitário*, UNICEF, freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Ronald Matthijssen.

⁴⁷ *The Agora Report* – Theatr Fforwm Cymru, Editorial – Richard Owen, University of Glamorgan Law School, 2002
online: www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=45 (Zugriff 2.1.2013)

⁴⁸ www.ptoweb.org

Luc Opdebeeck und Ronald Matthijssen entstanden in Folge sowohl der Newsletter *Under Pressure*⁴⁹ sowie die virtuelle ITO Plattform (Gründung 2003), die in den darauffolgenden Jahren das wichtigste internationale Medium der *Theater der Unterdrückten*-Szene für die nördliche Hemisphäre wurde. Forum, Yellow Pages, News und Library mit Archiv dieser Seite, die von der holländischen TdU Organisation Formaats gehostet wurde, waren und sind weiterhin eine Fundgrube und Anknüpfungsmöglichkeit für TdU-Interessierte.⁵⁰ Mangels Ressourcen konnte die Webseite vorwiegend auf Englisch und von Europa aus moderiert werden, was zu Einschränkungen und in Konsequenz zu Kritik führen sollte. Während der CTO-Konferenz in Rio im Jahr 2009 fand sich eine aus Vertreter_innen aller Kontinente zusammengesetzte Arbeitsgruppe, welche in den darauffolgenden Jahren eine demokratischere Informations-Lösung herbeiführen sollte, die bis jetzt auf sich warten lässt. Facebook ist an die Stelle der alten Vernetzungsmedien getreten, aber kein wirklicher Ersatz für den, wenn auch eingeschränkten, so aber seriösen Diskurs, den Formaats ermöglichte.

Augusto Boal und sein Zentrum in Brasilien, das CTO-Rio, publizierte 2001 erstmals *Metaxis – The Theatre of the Oppressed Review*; die ersten beiden Ausgaben in portugiesischer und englischer Sprache, spätere Ausgaben nur in portugiesischer Sprache.

Under Pressure und *Metaxis* beinhalten Berichte, Studien und Projektbeschreibungen zu den vielen Anwendungsbereichen des TdU, *Metaxis* mit stärkerem Fokus auf Brasilien und den Brückenschlag zu afrikanischen Ländern mit portugiesischer Sprache, *Under Pressure* mit stärker europäischer Ausprägung.

International

Die weitverbreitetsten englischsprachigen Publikationen über das *Theater der Unterdrückten* und seine Anwendungen gaben Mady Schutzman und Jan Cohen-Cruz heraus:

1994 *Playing Boal, Theatre, Therapy, Activism* in dem sie sowohl Fallstudien als auch Überschneidungen von Methoden wie z.B. TdU und Psychodrama, TdU und Aktivismus, Boal und Brecht diskutieren ließen, als auch das TdU in Zusammenhang mit Fragen der Solidarität, der Globalisierung, des Feminismus und der Politik (in Bezug auf das Legislative Theater).

⁴⁹ erstmals 1999, im Archiv von www.theatreoftheoppressed.com abrufbar (Zugriff 2.1.2013)

⁵⁰ Die Website wird allerdings seit der Rio 2009 Konferenz nicht mehr aktualisiert.

2006 *A Boal Companion, Dialogues on Theatre and Cultural Politics* in dem die Themen von 1994 wieder aufgegriffen und in einem Dialog mit jeweils anderen Systemen, Gedankenkonstrukten, Methodologien, sowohl auf handelnder als auch ideologischer (postkolonialer, feministischer, befreiungspsychologischer u.a.) Ebene, diskutiert werden.

1995 publiziert Frances Babbage in der Fachzeitschrift *Contemporary Theatre Review* eine Ausgabe, die dem Thema *Working Without Boal: Digressions and Developments in the Theatre of the Oppressed*, mit Schwerpunkt Großbritannien, gewidmet ist. Diese Ausgabe wurde zur Zeit ihres Erscheinens als eine Art Durchbruch angesehen, da es Projekte vorstellt, die sich sehr wohl auf Boal beziehen sich gleichzeitig aber auch von ihm ‚emanzipieren‘. Babbage veröffentlichte bei Routledge ebenfalls das Buch *Augusto Boal* (2004), das eine sehr gute Einführung in das *Theater der Unterdrückten* darstellt, leider ohne Bezugnahme auf spanisch- und portugiesischsprachige Quellen, so sie nicht in englischer Übersetzung vorliegen. Sie beschreibt sehr gut, die Auswirkungen, die Boals Zeit im Actors’ Studio auf seine Ideen bezüglich der Wirkung von Theater auf das Verstehen des menschlichen Lebens hat. Das deutsche Pendant dazu liefert Armin Staffler mit *Augusto Boal: Eine Einführung*, im Jahr 2009.

Die Arbeit von Sonja Kuftinec-Arsham, *Theatre, Facilitation and Nation Formation in the Balkans and Middle East* (2009) über den Einsatz von TdU-Methoden in Krisengebieten am Balkan und im Mittleren Osten ist ob ihrer Differenziertheit, transkulturellen Sensibilität als auch ihrer Erfahrungsdichte bemerkenswert. Gemeinsam mit Chen Alon (Combatants for Peace) schreibt sie 2007 über Gefängnistheater in „Prose and Cons: Prison Theater in Ma’asiyahu, Israel“, ⁵¹ ein Thema an das Katya Buchleiter mit der Publikation ihrer Masterarbeit *Glimpses of Freedom* (2010) bei den Friedensstudien Innsbruck anschließt.

Ebenfalls 2010 erschien *Youth and Theatre of the Oppressed* herausgegeben von Peter Duffy und Elinor Vettraino, mit Beiträgen aus den USA, Israel, Indien und einem Vorwort von Julian Boal. Es ist eine differenzierte Darstellung und Reflexion über angewandte TdU-Arbeit in den drei Bereichen, TdU in der schulischen Bildungsarbeit, im Bereich Jugend und Politik und im Bereich Jugendarbeit.

⁵¹ KUFTINEC, Sonja/ALON, Chen, „Prose and cons: theatrical encounters with students and prisoners in Ma’asiyahu, Israel“, Vol. 12, Issue 3, 2007, S. 275-291

Aus Brasilien sind besonders die zwei Arbeiten *A hora do teatro épico no Brasil* von Camargo Costa (1996) zu erwähnen und *Teatro e transformação social* (2006), eine Publikation der MST über ihre Organisation von Theaterbrigaden in Zusammenarbeit mit Augusto Boal im Kampf um Rechte auf Land und Lebensgrundlage. Weiters beschäftigt sich Clara de Andrade mit Boal und seinem Theater im Exil. Die Publikation ihrer Dissertation *O exílio de Augusto Boal: reflexões sobre um teatro sem fronteiras* (2011), ist in Vorbereitung.

Eine neuere spanische Studie, die in Zusammenarbeit mit dem CTO-Rio entstanden ist, ist *De Freire a Boal* von Baraúna und Motos (2009) die sowohl einen Überblick über die Geschichte der *Pädagogik der Unterdrückten* und des *Theaters der Unterdrückten* skizziert und im Anschluss detailliert auf die Methodologie Boals eingeht.

Unter den Publikationen zur Angewandten Theaterarbeit und ihren globalen Aspekten ist *The Applied Theatre Reader* herausgegeben von Tim Prentki und Sheila Preston (2009) hervorhebenswert, in dem sowohl die Ideen von Boal integriert sind, als auch die multiplen Herausforderungen im Zusammenhang mit Ethik, Partizipation, Intervention, Transformation und Grenzüberschreitungen diskutiert werden.

Im deutschsprachigen Raum

ist nach wie vor die Dissertationsschrift von Henry Thorau *Augusto Boals Theater der Unterdrückten in Theorie und Praxis* (1982), die profundeste Quelle der Grundlagen des Theaters von Augusto Boal.

1991 erscheint *Gebraucht das Theater*, herausgegeben von Bernd Ruping, das eine Art Grundlagenschrift der ersten Generation von Boal-Schüler_innen im deutschsprachigen Raum darstellt. Die darin aufscheinenden Essays zu Boal und Moreno (Daniel Feldhendler), Boal und Brecht (Gerd Koch), den Unterschieden von Unterdrückungsszenarien in Lateinamerika und Europa (Bernd Ruping), die Rezeption des TdU im westlichen und nördlichen Europa (Barbara Frey), die Arbeit am Tabu (Fritz Letsch), TdU im Schulalltag (Holger Hartmann) und viele Praxisbeispiele und Reflexionen darüber (Dietlinde Gipser, Ingeborg Altstaedt) sind überaus nützliche, profunde Grundlagen für alle, die sich heute im deutschsprachigen Raum mit dem TdU auseinandersetzen wollen.

Helmut Wiegand, *Die Entwicklung des Theaters der Unterdrückten* (1999) Dissertationsschrift und *Theater im Dialog: heiter, aufmüpfig und demokratisch* (2004) als Herausgeber, erläutert die Entwicklungen des *Theaters der Unterdrückten* seit seinen europäischen Anfängen und verfolgt diese auch über die Grenzen des deutschsprachigen Raums hinweg, mit Beiträgen von Matthijssen (NL), Bancic (HR), Wrentschur (Ö), Santos (BR/D) etc.

Melanie Axter *Das Theater der Unterdrückten Augusto Boals und seine Präsentation in der Gegenwart* (2001) schreibt entlang ähnlicher Fragestellungen und inkludiert auch die Anfänge des TdU in Brasilien, sowie die Einsatzmöglichkeiten der Methoden in der erwachsenenpädagogischen Praxis.

Michael Wrentschur (2004) bearbeitet in seiner Dissertationsschrift *Theaterpädagogische Wege in den öffentlichen Raum* das Thema struktureller urbaner Gewalt und theatrale Strategien zu größerer Partizipation städtischer Bewohner_innen.

Odierna und Letsch (2006) stellen Anwendungsbeispiele aus Schule und Jugendarbeit, Gemeinwesen, Gefängnisarbeit, und anderen TdU-Projekten aus Deutschland, Österreich und Italien vor.

Weiters hat der Ibidem Verlag in Stuttgart sowohl eine wachsende Schwerpunktreihe zum *Theater der Unterdrückten* (Koordinator Harald Hahn) als auch Einzelpublikationen zum Thema, deren Inhaltsfokus über Anwendungen im ‚Kiez‘ (Nachbarschaftsviertel) bis in Afghanistan reichen (Joffe Eichhorn, *Tears into Energy – Theater der Unterdrückten in Afghanistan*, 2011) und in der auch David Diamonds *Theatre for Living* 2012 auf deutsch erschien (Übersetzung Armin Staffler).

Ein weiteres Schlagwort im Zusammenhang mit den Methoden Augusto Boals und ihrer Verwendung im deutschsprachigen Europa ist das ‚szenische Forschen‘, zu dem z.B. Bülow-Schramm (1991, 1995, 1997), Gipser (1996), Wrentschur (2008) publizieren. Hinweise auf die partizipatorische Aktionsforschung finden sich dabei nicht.

Das Team von *Sabisa – Performing Change*,⁵² dessen Mitglieder zu verschiedensten Aspekten der Theaterarbeit publizieren, beschäftigt sich mit Methoden des angewandten

⁵² www.sabisa.de, NGO, die vorrangig im Bereich angewandte Theaterarbeit und Konflikttransformation international aktiv ist

Theaters, Schwerpunkt TdU, und (auch internationaler) Konflikttransformation. Besonders erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist die Dissertationsschrift von Hannah Reich zum Thema Interaktives Theater als Methode der Wissensgenerierung, wobei sie sich mit dem Thema Theater als Handlungsspielraum und Forschungsmethode auseinandersetzt. Ihr Fallbeispiel ist eine Aktionsforschung im Nachkriegslibanon.

2005 erscheint von Michael Hüttler eine Dissertationsschrift mit dem provokant klingenden Titel *Vom Theater der Unterdrückten zum Theater der Unternehmer*, die immer noch aktuell, die Verwendung der Methoden Boals zur Gewinnmaximierung im Dienst von unternehmerisch tätigen Organisationen untersucht. Sein kritischer Beitrag zur Entwicklung und Integration von Methoden des ‚Südens‘ in nicht-revolutionäre Kontexte spricht bis heute ungelöste Kontroversen an.

Eine neue Publikation zum ‚alten Thema‘ stellt 2012 Tim Zumhof vor, der den Zusammenhang der Arbeit von Freire mit Boals Arbeit neu beleuchtet und zwar im Diskurs über die ästhetische Erziehung des Menschen und eine ‚anerkennungsorientierte Didaktik‘, womit ihm im pädagogischen Diskurs im Zusammenhang mit dem *Theater der Unterdrückten*, ein ‚Glücksgriff‘ gelingt. Das Buch *Pädagogik und Poetik der Befreiung: Der Zusammenhang von Paulo Freires Befreiungspädagogik und Augusto Boals ›Theater der Unterdrückten‹* das 2012, nach dem ich einen Großteil dieser Arbeit verfasst habe, erschien, überschneidet sich in seiner Analyse der Berührungspunkte von Freire und Boal in manchen Punkten mit der vorliegenden Arbeit, kontextualisiert die Ergebnisse aber im erziehungswissenschaftlichen Kontext, worin es sich von dieser Arbeit wesentlich unterscheidet.

Zur Entwicklung des Theaters in Lateinamerika und dem revolutionären Theater Lateinamerikas sind auf Deutsch die Publikationen von Heidrun Adler (*Politisches Theater in Lateinamerika* 1982, *Theater in Lateinamerika* 1991) wesentlich, insbesondere ihre Ausführungen zum lateinamerikanischen Theater der 1960er Jahre.

Uta Atzpodiens (2005) Arbeit über brasilianisches Theater der Gegenwart mit dem Titel *Szenischen Verhandeln*, beleuchtet die bislang weitgehend unbekannte Theaterpraxis Brasiliens im Diskurs mit postkolonialer und lateinamerikanischer Kulturtheorie. Beide Autorinnen, Adler und Atzpodien, sind für die vorliegende Arbeit relevant. Nach Atzpodien wird Boal in Studien über zeitgenössisches Theater in Brasilien kaum erwähnt,

wohl weil es sich aufgrund verschiedener Faktoren selbst ‚marginalisiert‘ (vgl. Atzpodien, 2005, S. 88). Juan Villegas (*Historia Multicultural del Teatro*, 2005) bringt in seinem Versuch einer lateinamerikanischen Theatergeschichte einige, wenige Seiten über das Theater im Dienst der Revolution, in denen auch Boal Erwähnung findet. In sogenannten ‚iberoamerikanischen‘ Studien findet sich kaum Erwähnung Boals, wohl, da sich diese Publikationen vorrangig um den spanischen Sprachraum konzentrieren (z.B. Osvaldo Pellettieri *Texto y contexto teatral*, 2006). Die neue Auflage des *Dicionário do Teatro Brasileiro* (2009) bietet eine profunde Einführung in die Konzepte und Ausprägungen des brasilianischen Theaters. Julian Boals Arbeit über die Volkskulturzentren (*As Imagens de um Teatro Popular*, 2000) und das Agitations- und Propagandatheater Brasiliens beleuchtet eine wichtige Epoche in der Zeit des Arena Theaters und seines Umfelds.

Während die Ideen und Methoden Boals des Öfteren im Kontext von erziehungswissenschaftlichen Studien aufscheinen (vgl. *Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft*, 2010) ist es relativ neu, dass sie im Kontext internationaler Friedensstudien Anerkennung finden (vgl. Dietrich, 2011, 2008). Dieser Kontext ist für die vorliegende Arbeit wesentlich, ich greife ihn in Teil C auf.

Methoden

Feldforschung

Auf dem Weg des Forschens und Verstehens von ‚Innen heraus‘ bin ich langjährige Praktikerin der Methoden Augusto Boals. Viele Workshop Erfahrungen im In- und Ausland, selbst gehaltene, als teilnehmende Beobachterin, bzw. als Kollegin besuchte (bei Augusto Boal, Julian Boal, Sanjoy Ganguly, Sima Ganguly, Adrian Jackson, Bárbara Santos, Muriel Naessans, Chen Alon, Iwan Brioc, Hector Aristizábal, Carlos Satizábal, Maria Nora, Ronald Matthijssen, Luc Opdebeeck und vielen anderen), fließen in diese Arbeit ein. Seit Beginn dieser praktischen Auseinandersetzung (in den 1990er Jahren) führe ich bei jeder Gelegenheit Gespräche und Interviews, mache Notizen und führe Workshop Tagebücher. Meine praktischen Erfahrungen veröffentlichte ich 2011 in *InExActArt – Ein Handbuch zur Praxis des Theaters der Unterdrückten*, das 2012 auch in englischer Sprache erschien. Im selben Jahr durfte ich als Herausgeberin und Übersetzerin das Buch von Sanjoy Ganguly *Forumtheater und Demokratie in Indien*, das die 25-jährige Geschichte der indischen TdU-Bewegung Jana Sanskriti zum Thema hat, veröffentlichen. Diese bei-

den Veröffentlichungen trugen wesentlich zur Entlastung meines Forschungsvorhabens bei.

In Österreich sprach ich mit Lisa Kolb-Mzalouet und Matthias Thonauser (ARGE-Forumtheater), David Diamond (Theatre for Living), Henry Thorau (Freund und Übersetzer Boals), Sanjoy Ganguly (Jana Sanskriti), Helmut Ornauer (Partizipatorische Aktionsforschung), Carlos Satizábal (Creación Colectiva), Maria Nora (Living Theatre Köln), Abel Solares (Teatro Vivo) und Ronald Matthijssen (vormals Formaat⁵³), ebenso führte ich Interviews mit Francesca White und Lucy Schütte-Ginsburg, beide Mitglieder der internationalen Feldenkrais-Community. Brasilianische Gesprächspartner_innen waren Julian Boal, Cecilia Boal, Antunes Filho (Macunaíma) und Ney Piacentini (2009 Präsident der Theaterkooperative von São Paulo). In Indien interviewte ich Sima Ganguly (Jana Sanskriti), Myriam Bourez und Muriel Naessans (Le Féminisme Enjeux) und Bárbara Santos (CTO-Rio) in Kroatien. Der Gesprächsstil entsprach dem ero-epischen Gespräch nach Roland Girtler.

E-Mail-Korrespondenzen führte ich mit Augusto Boal, Ronald Matthijssen, Adam Blatner (Psychodrama) und durch diesen mit Zerka Moreno, ebenso mit Carlos Satizábal und Mouhamadou Diol, einem der Organisator_innen der TdU-Festivals in Senegal.

Viele Seiten- und Nebenstränge dieser Arbeit fielen der Streichung zum Opfer, vieles in Erfahrung Gebrachte wäre unpassend an dieser Stelle zu publizieren.

Julian Boal, Carlos Satizábal, Ronald Matthijssen und Henry Thorau danke ich für großzügig zur Verfügung gestelltes Material, ebenso meiner Kollegin und Freundin Renate Schneider (Kollektivtheater Wien) für die aus Kuba mitgebrachte Literatur.

Darüber hinaus spiegeln sich die Ergebnisse meiner Korrespondenzen und Gespräche in der Richtungsgebung meiner Forschung und ich sehe, mit Ausnahme einiger Kommentare, davon ab, sie explizit in die vorliegende Arbeit einzubinden.

In den Jahren von 2006–2010 bildete ich mich unter der Leitung von Paul Newton (Paris/New York) zur diplomierten Feldenkraislehrerin aus, um ein besseres Verständnis über somatische Lernprozesse zu erlangen. 2008 lud ich Carlos Satizábal nach Öster-

⁵³ Holländische TdU-Organisation

reich ein, um uns eine Demonstration eines Arbeitsprozesses der Creación Colectiva erleben zu lassen.

Empirie

Das Theater, das laut Victor Turner (*From Ritual to Theatre*, 1982) seine Wurzeln im sozialen Drama hat, hat auch immer etwas von einer Übertreibung, einer Erforschung, Bewertung und auch etwas Heiliges; es dient dazu die Vergangenheit ‚wieder herzustellen‘ und durch das Wiedererleben des Moments tritt seine Bedeutung hervor.⁵⁴

„Both Richard Schechner and I, approaching the issue from different directions, envision theatre as an important means for the intercultural transmission of painfully achieved modalities of experience. Perfect transcultural understanding may never be achieved, but if we enact one another’s social dramas, rituals, and theatrical performances in full awareness of the salient characteristics of their original sociocultural settings, the very length and intensity of what Schechner calls ‘the training-rehearsal-preparation process’ must draw the actors into ‘other ways of seeing’ and apprehending the ‘reality’ our symbolic formations are forever striving to encompass and express.“⁵⁵

In diesem Zitat wird deutlich, dass soziales Drama, Ritual und theatrale Performance in einem spezifischen Kontext in einem soziokulturellem Raum stattfinden und dass seine Akteur_innen, oder Schauspieler_innen, sich während des Erarbeitungsprozesses einer Veränderung unterziehen und unter anderem auch andere Sichtweisen erwerben.

Die Elemente Kontext (regional und global), Zeit und Raum (Flow, Communitas, liminale und liminoide Räume⁵⁶), Reflexion und Wirksamkeit sind zu beschreibende und miteinander in Beziehung zu setzende Faktoren, will man Theater, das nach transformativer Veränderung strebt, untersuchen.

Turner schreibt:

„When we act in everyday life we do not merely re-act to indicative stimuli, we act in frames we have wrested from the genres of cultural performance. And when we act on stage, whatever our stage may be, we must now in this reflexive age of psychoanalysis and semiotics as never before, bring into the symbolic or fictitious world the urgent problems of our reality. We have to go into the subjunctive world of monsters, demons, and clowns, of cruelty and poetry, in order

⁵⁴ TURNER, Victor, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, PAJ Publications, New York, 1982, S. 11

⁵⁵ ebda. S. 18

⁵⁶ Vgl. ebda., S. 20ff

to make sense of our daily lives, earning our daily bread. And when we enter whatever theatre our lives allow us, we have already learned how strange and many-layered everyday life is, how extraordinary the ordinary. We then no longer need in Auden's terms the 'endless safety' of ideology but prize the 'needless risk' of acting and interacting."⁵⁷

Das *Theater der Unterdrückten*, als ein Theater der Veränderung, der dringlichen Probleme und Herausforderungen, hat seine spezifischen Wurzeln im sozialen und politischen Gefüge Lateinamerikas der fünfziger und sechziger Jahre und trat im Anschluss daran seine Reise um die Welt an. Diese Transkulturalität verlangt nach Vielseitigkeit der Methodenwahl.

Es ergeben sich folgende Bereiche, die in der empirischen Untersuchung berücksichtigt werden müssen:

- der post-koloniale Diskurs (Todorov, Galeano, Kusch, Spivak u. a.)
- die Pädagogik (Freire, Zumhof u. a.)
- das somatische Lernen und die Neurowissenschaften (Feldenkrais, Maturana, Varela, Gerald Hüther u. a.)
- die Soziologie (Fals Borda, Ornauer u. a.)
- die performative Praxis und Kulturanthropologie (Buenaventura, Garcia, Atzpodien u. a.)
- die Ethik und Philosophie (Kusch u. a.)
- die Ästhetik der Wahrnehmung und des Friedens (Welsch, Dietrich, Galtung, Lederach u. a.)

Letztere bezieht sich auf neurowissenschaftliche als auch ethische Grundlagen. Friedensstiftende Prozesse müssen existierende Machtgefüge bewusst machen, können ohne post-kolonialen und transkulturellen Diskurs nicht auskommen. Theater zur gesellschaftlichen Veränderung bewegt sich in Bereichen der Pädagogik, insbesondere der Transformationspädagogik und der Kreativitätsforschung. Dort überschneiden sich die Bereiche zur Kunst, als Instrument und als Praktik, zur Humanisierung, was letztendlich auch zu Fragen spiritueller Natur führt. Die Theaterwissenschaft trägt durch ihre Methodik zur Analyse der zu untersuchenden theatralen Phänomene bei, die Kulturanthropologie liefert Einsichten in die Möglichkeiten kultureller Kontextualisierung.

⁵⁷ ebda. S.122

Ethnoszenologie

Eine Methode, die den Anspruch hat, nicht ethnozentristisch zu sein und verschiedene wissenschaftliche Disziplinen zu vereinigen; als auch aus einer holistischen Haltung heraus menschliches Verhalten und ‚organisierte menschliche spektakuläre Praktiken‘ zu verstehen und zu untersuchen, ist die Ethnoszenologie. Sie beschreibt und analysiert die spektakulären Ausdrucksformen der Völker.

„Skenos é tomado aqui no seu sentido arcaico para evocar o corpo humano e sua relação dinâmica com a alma. Etnos destaca a extrema diversidade das práticas e seu valor fora de toda a referência de um modelo dominador. O sufixo logia implica em ideia de estudo, de descrição, de discurso, de arte e de ciência“.⁵⁸

Skenos wird hier in seiner archaischen Bedeutung verwendet, um den menschlichen Körper und seine dynamische Beziehung zur Seele zu benennen. Etnos hebt die große Vielfalt der verschiedenen Praktiken hervor und ihren Wert jenseits jeden vorherrschenden Modells. Das Suffix logia impliziert die Idee der Forschung, der Beschreibung, des Diskurses, der Kunst und der Wissenschaft.

Die Ethnoszenologie ist eine der neueren Forschungsrichtungen innerhalb der Theaterwissenschaften, die seit 1995 von einer Gruppe von Forscher_innen um Jean-Marie Pradier und Armino Bião betrieben wird. Konferenzen dazu fanden 1995 in Paris, 1996 in Mexiko (Cuernavaca), 1997 in Brasilien (Salvador), 2005 wieder in Paris und 2007 und 2009 in Brasilien statt. Die Universität Paris VIII und die Universidade Federal da Bahia sind ihre wichtigsten Forschungszentren. In Übereinstimmung mit ihrem Gründungsmanifest

„(...) se inscreve na vertente das etnociências e tem como objeto os comportamentos humanos espetaculares organizados, o que compreende as artes do espetáculo, principalmente o teatro e a dança, além de outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo sequer extra-cotidianas.“⁵⁹

(...) schreibt sich die Ethnoszenologie dem Bereich der Ethnowissenschaften zu und hat die organisierten, spektakulären menschlichen Verhaltensweisen zum Thema, was die Spektakelkunst, vorwiegend das Theater und den Tanz, aber auch andere spektakuläre Praktiken, die nicht spezifisch künstlerisch bzw. alltäglich sind, einschließt.

⁵⁸ vgl. PRADIER, Jean-Marie, „Etnocenologia“, in: BIÃO, Armino/GREINER, Christine (Hrg.), *Etnocenologia: textos selecionados*, Annablume, São Paulo, 1998, S. 23–29, S. 26

⁵⁹ BIÃO, Armino Jorge de Carvalho, *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos*, P & A Gráfica e Editora, Salvador, Bahia, 2009

In dieser relativ jungen Disziplin (Gründungsmanifest vom 3. Mai 1995, UNESCO Hauptquartier in Paris) treffen sich unterschiedliche, für diese Forschung relevante Zugänge.

In ihren Grundzügen fordert sie das teilnehmende Beobachten und das Eintauchen in die performative Praktik, das Forschen und das Verstehen von ‚innen‘ heraus. Dies entspricht den Methoden meines Engeki-Do (meines persönlichen Wegs des Theaters), meiner Feldforschung (teilhabende Beobachtung, ero-episches Gespräch).

Sich in die Tradition der verschiedenen Ethnowissenschaften einschreibend, arbeitet die Ethnoszenologie mit den Konzepten der Alteridade, der Multikulturalität und der Identität, die sich auf die spezifische Art des Erscheinens im *sozialen Gewebe* beziehen und untersucht die korporalen Praktiken der verschiedensten sozialen Gruppen, sowohl in der Kunst, als auch in der Religion, der Politik und im Alltäglichen. Anstelle nach einer ‚ewigen‘ Identität zu suchen, handelt sie davon sukzessive Identifikationen zu finden. Die Ethnoszenologie offeriert kein fertiges Konzept, was mit dem *Theater der Unterdrückten*, als einem Theater der Fragen korreliert. Sie fordert einen holistischen Ansatz und die spektakulären Praktiken sollen aus biologischer, psychologischer, spiritueller und sozialer Hinsicht beleuchtet werden.

„Es reicht für eine Disziplin oder eine Theorie nicht aus, durch einen wissenschaftlichen Standpunkt legitimiert zu werden, um die Zustimmung der Gemeinschaft zu erlangen und zu bewahren. In diesem Fall basiert die Eignung mehr auf dem Sozialen und Kulturellen. Der Zeitgeist muß einen latenten Konsens garantieren, ohne den die Lehrsätze voreilig und somit zum Versagen bestimmt sind. (...) Ethnoszenologie stellt ihre Nachforschungen innerhalb der Tausenden von Generationen von sinnierenden Göttern und Körpern und deren Erscheinungen und Bedeutungen an. Dies ist tatsächlich eine Ambition, die Exaktheit und verwegenen Geist, aber anders als jedes Dogma, die Anerkennung der komplementären Natur des Verstandes, des Geists und des Körpers erfordert.“⁶⁰

Die Ethnoszenologie beschäftigt sich mit dem ‚von der Geschichte der Welt imprägnierten Körper‘. Pradier schreibt:

„Insofern ist der Forschungsgegenstand der Ethnoszenologie nicht einfach die Bestandsaufnahme und Beschreibung von Formen, sondern auch die Bestimmung dessen, was auftritt, wenn eine Performance stattfindet. Die monistische Voraussetzung der Ethnoszenologie bezieht sich auf das Körper/Geist Paradigma:

⁶⁰ PRADIER, Jean-Marie, „Ethnoszenologie. Das Fleisch ist Geist“, in HÜTTLER, Michael/SCHWINGHAMMER, Susanne/WAGNER, Monika (Hrg.), *Aufbruch zu neuen Welten: Theatralität an der Jahrtausendwende*, Band 1, Schriften der Gesellschaft für TheaterEthnologie, IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation, Frankfurt, 2000, S. 104

es gibt weder Körper ohne Verstand, noch Verstand ohne Körper. Der Körper ist Verstand. Performance, wie sie in Ritualen und der Performancekunst auftritt, ist ein ebenso körperlicher wie kognitiver, emotionaler und spiritueller Akt.“⁶¹

Für die boalsche Theaterpraxis, die von den Erkenntnissen von Piaget, Maturana, Varela und anderen Verhaltensforscher_innen und Biolog_innen ausgeht, war es von jeher eine Form der Weltanschauung, dass menschliche Erfahrungen im Körper eingeschrieben sind und durch das Spiel wieder zugänglich werden. Während die Sprache verbirgt, limitiert und begrenzt ist, wie Pradier schreibt, „jede Körperpraktik eine Art zu denken; hat jede Körperpraktik Einfluss auf die Art zu denken und jede Art zu denken hat Einfluss auf die entstehenden Körper/Geist-,Spitzen“.⁶² Die Ethnoszenologie hat das Ziel unsere Sinne der Welt zu öffnen und uns das Lernen zu lehren. Pradier beschreibt, die Wichtigkeit der neuen Disziplin als eine Wissenschaft des Lebendigen, die sich der Beschreibung der identitätsstiftenden Grundlagen widmet.⁶³

Die Ethnologie, die Neurowissenschaften, die Kulturanthropologie mit der Erforschung menschlicher Rituale und ihrer Bedeutungen, sowie das praktische Wissen von Performer_innen und den zutreffenden impliziten und expliziten lokalen Paradigmen sind Forschungsgrundlagen der Ethnoszenologie. Praxis und ihre Reflexion gehen Hand in Hand.

Lernprozesse,⁶⁴ Übergangsriten⁶⁵ von Trennung, Übergangs- und Schwellenräumen und der anschließenden Inkorporation des Erfahrenen, das von Turner beschriebene ‚performance behavior‘, nimmt diesbezüglich bereits vieles vorweg:

„This proximity of theatre to life, while remaining at a mirror distance from it, makes of it the form best fittest to comment or ‘meta-comment’ on conflict, for life is conflict, of which contest is only species.“⁶⁶

Dies sind alles Eckpunkte des Theaters von Augusto Boal, einem Theater, das nach Sanjoy Ganguly nach der ‚totalen Revolution/Transformation‘, also nach einer neuen Kultur im Sinne von Turner, verlangt.

⁶¹ ebda. S. 78–79

⁶² ebda.

⁶³ vgl. PRADIER, Jean- Marie, „Etnocenologia“, in: BIÃO, Armindo/GREINER, Christine (Hrg.), *Etnocenologia: textos selecionados*, Annablume, São Paulo, 1998, S. 23–29, S. 29

⁶⁴ TURNER, *From Ritual to Theatre*, 1982, S.94: „There must be a dialectic between performing and learning. One learns through performing, then performs the understandings gained.“

⁶⁵ Theater, ebenso wie religiöse Riten, schafft einen Raum ‚außerhalb‘ der Zeit, in welchem man sich vorübergehend undefiniert und jenseits der normativen sozialen Strukturen aufhält. Diese Zeiträume sind nach Turner Quellen neuer Kultur (vgl. ebda. S.28).

⁶⁶ ebda., S. 105

Das Theater Boals, als Forschungsgegenstand, ist ein Theater, welches einen Standpunkt einnimmt, eine bestimmte Ethik vertritt und ein deklariertes Ziel hat. Es ist pädagogisch, soziologisch, therapeutisch und politisch, im Sinne von gemeinschaftsbildend und gesellschaftsverändernd, wirksam und es beruht auf bestimmten Grundsätzen, die befreiend wirken. Darüber hinaus ist es global vernetzt und aktiv.

Die Ethnoszenologie ist ein Konzept der Unabhängigkeit und Resistenz gegenüber der Uniformierung,⁶⁷ sie wendet sich gegen die ‚unendliche Sicherheit‘ der Ideologien aber schätzt das ‚unnötige Risiko‘ von Aktion und Interaktion. Wie das TdU wendet sie sich gegen Dogma und Ideologie und lädt zur Suche in einer Welt der ‚Monster und Dämonen‘, der ‚Gewalt und der Poesie‘ ein, um den Sinn in unseren täglichen Leben zu finden und zu sehen wie vielschichtig und außergewöhnlich das Gewöhnliche ist.

Richard Schechner fasst in *Ritual, Play and Performance*, 1977, zitiert nach Turner, die vielen Dualitäten des Theaters/der Performance in Worte:

„Performance comprehends the impulse to be serious and to entertain; to collect meanings and to pass the time; to display symbolic behavior that actualizes, there and then; to be in trance and to be conscious; to get results and to fool around; to focus the action on and for a select group sharing a hermetic language and to broadcast to the largest possible audiences of strangers who buy a ticket.“⁶⁸

Antonio Prieto Stambaugh, mexikanischer Theaterologe beschreibt sie folgendermaßen:

„(...) el performance es una esponja mutante y nómada. Es una esponja porque absorbe todo lo que encuentra a su paso: la lingüística, la teorías de la comunicación y de la conducta, la antropología, el arte, los estudios escénicos, los estudios de género y ahora los estudios postcoloniales. Es mutante gracias a su asombrosa capacidad de transformación en una hueste de significados escurridizos: parte del latín per-formare (realizar), para con el paso de los siglos denotar desempeño, espectáculo, actuación, realización, ejecución musical o dancística, representación teatral, etc. Incluso muta de género al realizar un ‘travestismo’ en países como España y Argentina donde se conoce como la performance Nuestra palabra es nómada ya que se le ha visto viajar sin necesidad de pasaporte de una disciplina a otra y también de un país a otro. No obstante, su desplazamiento transfronterizo no ha estado exento de dificultades al mudar de lengua“⁶⁹

⁶⁷ WINDTNER, Barbara, *Batatinha – que circuito é esse?*, Wien, 2006, S. 26

⁶⁸ TURNER, *From Ritual to Theatre*, 1982, S. 122

⁶⁹ PRIETO, Antonio, „En torno a los estudios del performance, la teatralidad, y más“ (Notas para una conferencia) Para el curso „Globalización, Migración, Espacios Públicos y Performance“ CRIM, 13 de septiembre de 2002. Online: <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Antoniop.html>

(...) die Performance ist ein wandelbarer und nomadisierender Schwamm. Sie ist ein Schwamm, weil sie alles aufnimmt, was ihr unterwegs begegnet: die Linguistik, die Kommunikations- und Verhaltenstheorien, die Anthropologie, die Künste, die szenische Forschung, die Genderforschung und jetzt auch die Postkolonialen Studien. Sie ist beweglich, dank ihrer verblüffenden Fähigkeit, sich in ein Bündel schwer fassbarer Bedeutungen zu wandeln: Ausgehend vom lateinischen *performare* (realisieren), bezeichnet Performance im Lauf der Jahrhunderte Rollenspiel, Spektakel, Schauspiel, Aufführung, musikalische oder tänzerische Darbietung, theatrale Repräsentation etc. Sie wechselt sogar ihr Geschlecht, wenn sie in einem Akt des ‚Transvestismus‘ in Ländern wie Spanien und Argentinien den Artikel wechselt. Unser Begriff ist nomadisch – da man ihn schon ohne Reisepass von einer Disziplin zur nächsten wandern gesehen hat, auch von einem Land ins andere. Trotzdem waren seine grenzüberschreitenden Wanderung nicht frei von Schwierigkeiten beim Wechseln der Sprache.

Konkrete Vorgangsweise

Prämissen

- Vorrangig Autor_innen aus Lateinamerika und Zeitgenoss_innen Augusto Boals zu Wort kommen zu lassen
- Versuch einer möglichst vorurteilsfreien, holistischen Kontextualisierung
- Kritischer Blick, sowohl auf das eigene als auch auf das tradierte ‚Wissen‘

Während meiner Praxisjahre mit dem TdU und seinen Anwendungsmöglichkeiten wurde die Notwendigkeit einer Annäherung an die lateinamerikanischen Wurzeln der ‚zur Methode gewordenen‘ theatralen sozio-politischen Interventionen in deren Tradition wir uns bewegten, immer stärker, ebenso der Wunsch, zu überprüfen wo der sogenannte ‚Transfer‘ in einen österreichischen Kontext funktionierte und in welcherlei Hinsicht weniger. Dies führte mich dazu, den Elementen nachzuforschen, die durch ihr Fehlen eventuell einem solchen Transfer hinderlich wären.

Teil A dieser Arbeit beschäftigt sich mit der Erstellung einer historischen Landkarte der Grundlagen des TdU: Begrifflichkeiten werden anhand von Werken von Paulo Freire im Vergleich mit der Grundsatzerklärung des Theaters der Unterdrückten untersucht, die Alphabetisierungsbestrebungen der 60er und 70er Jahre, die Boals Arbeit prägten, werden ebenfalls nach ihrem Beitrag zum TdU untersucht und hinterfragt. Boals biographische Stationen werden auf ihren Kontext hin untersucht und in ihrer Entwicklungsgeschichte nachskizziert. Anstatt Boal daraufhin sofort ins Exil zu folgen, eine Exilierung durch die er und sein Wirken aus dem ‚Kontext‘ gerissen wurden und die dazu führte, dass er und seine Arbeit als Fragment einer größeren Bewegung und eines Zeitgeists,

der in den sechziger Jahren viele Länder ‚Américas‘⁷⁰, um mit Kusch (2010) zu sprechen, erfasst hatte, in der ‚anderen‘, außeramerikanischen Welt ‚ankamen‘, führen meine Untersuchungen nach Kolumbien, dem abgesehen von Kuba dominantesten Theaterland der damaligen Zeit am Kontinent.

Durch den Versuch der Darstellung zweier prominenter ‚Nachbar_innen‘ des TdU, nämlich der partizipatorischen Aktionsforschung und der Creación Colectiva, soll es gelingen ein umfassendes Bild vom ‚Original‘ herzustellen, von dem sich dann eine stabilere Ausgangslage ableiten lassen soll, in die sich die mitteleuropäische Anwendung des TdU wieder einordnen lässt, bzw. auf der sich Anwendungen aufbauen lassen können. Diese ist Thema des Teil B dieser Arbeit, also ihre zentrale Mitte.

Das *Theater der Unterdrückten*, als Teil des revolutionären Theaters seiner Zeit, wird auf den Ebenen der Kunst, der Sozialforschung, der Politik und der Pädagogik, sowie im Kontext der Friedensarbeit aufbereitet, als auch auf Aspekte seines Scheiterns in Lateinamerika untersucht.

Besonders zu erwähnen ist in diesem Kontext das Werk von Rodolfo Kusch, *Indigenous and Popular Thinking in América*, welches erst 2010 erstmals in englischer Sprache veröffentlicht wurde. Dieses Buch mit Erstveröffentlichung in Mexiko (1970) und anschließender Veröffentlichung in Argentinien (1973) bringt eine neue Perspektive in den Diskurs der Lateinamerika Studien, sowie der Postkolonialen Studien und dem ‚Indigenen‘, bzw. ‚Originären‘. Es stellt eine wesentliche Perspektivenerweiterung dar und kann, dem Kontext der vorliegenden Arbeit entsprechend, als erhellender Hintergrund zu wichtigen Fragen aus der Praxis emanzipatorisch wirkender Methoden und des Theaters der Unterdrückten dienen.

Im dritten Teil der Arbeit, Teil C, ist das Thema der Transfer des TdU nach Europa und die Suche nach einer ‚Übersetzung‘ der, den Methoden Boals intrinsischen, Befreiungselemente in einen anderen Kontext. Der Körper als ‚zentrales Element der menschlichen Anatomie‘,⁷¹ ist das Medium des Transports auf vielschichtigen Ebenen. Die Körperarbeit, der Körper, als ‚die einzig konkrete Verortung des Menschen‘, soll die Landkarte sein, auf der sich die Wirksamkeit der Methoden einschreiben lässt. Hierbei sind mir die

⁷⁰ Kusch beschließt für alle Teile des amerikanischen Kontinents (üblicherweise in die USA und Kanada, Lateinamerika und die Karibik eingeteilt) den Begriff „América“, mit Akzent am e zu verwenden – vgl. Teil B dieser Arbeit.

⁷¹ vgl. Zitat Artaud, Teil C

Forschungen und Lehren von Moshé Feldenkrais eine Leitlinie, entlang der die angekommenen ‚Fragmente‘ Boals wieder zu einem funktionierendem Ganzen zusammengesetzt werden könnten.

A. GRUNDLAGEN

Vorgangsweise Teil A

Über die Anwendungen und Herausforderungen, die Theorie und Praxis des *Theaters der Unterdrückten* (TdU) zu schreiben ist nicht möglich, ohne eine Benennung seiner spezifischen Wurzeln und Grundlagen in der *Pädagogik der Unterdrückten* (PdU) vorzunehmen. Diese Benennung stellt nicht nur der Forscher_innen- und Leser_innenschaft eine Basis zur Weiterarbeit und einen Ausgangspunkt der Orientierung bereit, sondern markiert den theoretischen und philosophischen Rahmen der Diskussion, insbesondere wenn von Tradition, Transgression und Weiterentwicklung sowie der Relevanz der Methode TdU im 21. Jahrhundert die Rede ist.

Die Philosophie der PdU bzw. die ethischen Grundlagen der PdU sind für die Arbeit mit dem *Theater der Unterdrückten* wesentlich. Die Schriften Paulo Freires, die in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts zu pädagogischen Bestsellern⁷² mutierten, wurden für Generationen zu dauerhafter Inspiration für den Lehrberuf, als auch für viele politische Bildungsarbeiter_innen im alternativpädagogischen Bereich zum anstrebenswerten Horizont.

Im deutschsprachigen Sprach- und Forschungsraum wurde vor wenigen Jahren (2007) die ‚Lichtgestalt‘, wie Martin Stauffer ihn kritisch bezeichnet, Paulo Freire, wissenschaftlich dekonstruiert und vor dem Hintergrund der brasilianischen Reformpädagogik, deren wichtigster Vertreter Anísio Teixeira⁷³ ist, kritisch analysiert. In seiner Dissertationsschrift belegt Stauffer eindrücklich, dass die Rezeption Freires auf überwiegend lückenhaften Grundlagen basiert,⁷⁴ dass die Praxisanwendungen von Freire von wesentlich weniger Erfolg gekrönt waren als unüberprüft verbreitet wurde und, dass Freire in seiner eigenen Praxis widersprüchlich agierte und in seiner Selbstbeschreibung wesentlich zu seinem Kultstatus beitrug.

Freires pädagogische Konzeptionen seien auf einige wenige Aussagen zusammenzufassen, die sich während seiner Karriere kaum verändert hätten, sie seien in erster Linie

⁷² vgl. STAUFFER, Martin, *Pädagogik zwischen Idealisierung und Ignoranz: Eine Kritik der Theorie, Praxis und Rezeption Paulo Freires*, Peter Lang Verlag, Bern 2007, S. 1

⁷³ Anísio Teixeira (1900–1971), Begründer der ‚Escola Nova‘.

⁷⁴ Die Untersuchung Stauffers zur Rezeption Freires bezieht sich in erster Linie auf den deutschsprachigen Raum, hier befassen sich die wenigsten Rezeptionen mit den unübersetzten Schriften Freires nach 1986.

von „achtbarer politischer Gesinnung, moralischen Appellen, unbelegbaren Behauptungen und Trivialitäten“ getragen und hätten sich kaum in der brasilianischen oder außerbrasilianischen Bildungspraxis niedergeschlagen. Seine Schriften bezögen sich auf philosophisches, soziologisches und politisches Gedankengut (hierbei auch immer wieder Fromm, Althusser, Fanon, Memmi, Marx, Mao Zedong) und kaum auf pädagogische Studien, Curricula oder konkrete Praxisanwendungen.⁷⁵

Das überzeugende und beeindruckend umfangreich recherchierte Buch Stauffers liefert auf den ersten Blick einiges an Enttäuschendem und Entlarvendem sowie spannende Einblicke in die Landschaft der brasilianischen Reformpädagogik, als auch ein Signal dafür, Vorsicht walten zu lassen, wenn ‚Lichtgestalten‘ unkritisch immer weiter als Gollionsfiguren vorangeschoben werden, während andere, in diesem Fall pädagogische Bewegungen des Trikonts⁷⁶ in ihrem Schatten weitgehend unbeachtet untergehen. Insbesondere stellt es eine besondere Herausforderung an die Verwalter_innen des Erbes von Paulo Freire dar, (u.a. die Administrator_innen der Paulo Freire Zentren) ihre gesellschaftliche Position auf ihren politischen Gehalt und ihre ‚revolutionäre‘⁷⁷ Praxis hin zu überprüfen.

Wie so oft stehen sich mehrere ‚Wahrheiten‘ ebenbürtig gegenüber. Trotz aller Demaskierung wirkte und wirkt der, durch das Exil zum Weltenbürger gemachte Freire, unbestritten und kontinuierlich, durch die Inhalte die er vermittelte, weiterhin als Multiplikator für demokratische, emanzipatorische Bildung auf mehreren Kontinenten.⁷⁸

Paulo Freires großer Verdienst ist die beherzte Verbreitung demokratischen, emanzipatorischen und humanistischen Gedankengutes, dessen Botschafter er Zeit seines Lebens weltweit war. Er war ermutigender Katalysator für viele Pädagog_innen, ihren Beruf als

⁷⁵ vgl. STAUFFER, *Zwischen Idealisierung und Ignoranz*, 2007, S. 7 ff.

⁷⁶ „Trikont‘ bezeichnet aus antikolonialer Perspektive die Kontinente Asien, Lateinamerika und Afrika. Er bezieht sich auf die ‚Trikontinentale-Konferenz‘ 1966 in Havanna/Cuba, auf der über Dekolonisierung beraten wurde. In der Frage der Mittel wurde sich für militanten Widerstand entschieden. Che Guevara verfasste 1967 eine Botschaft an die Konferenz, die zum bewaffneten Kampf gegen den Imperialismus, besonders die USA, aufrief.“ Auszug aus dem Aufruf: „*Befreiung von Faschismus und Kolonialismus*“ der A.I.L. von April 2011

http://www.3www2.de/index.php?option=com_content&view=article&id=195:zur-diskussion-um-den-begriff-ldritte-weltr&catid=51:konzept&Itemid=69 (Zugriff 23.9.2012)

Des weiteren findet sich die Bezeichnung „the Tricontinental“ z.B. in den Veröffentlichungen von OS-PAAAL (Organization of the Solidarity of the Peoples of Africa, Asia, and Latin America) (vgl. Gerassi, *Venceremos, the speeches and writings of Ernesto Che Guevara*, 1968, S. 413)

⁷⁷ im Sinne von ‚transformierende‘

⁷⁸ Alphonse Ndabiseruyes Studie *Politische Alphabetisierung und Bewusstseinsbildung*, LIT Verlag, Wien, 2009, gibt eine aufschlussreiche Sicht auf Freires Wirken in Afrika.

Berufung zu sehen und als ethische Praxis zu erleben, in der sie sich selbst ebenfalls entwickelnd, lehrend-lernend und im Dialog, Veränderung gewährleistend, Erfüllung finden. Mit diesen Gedanken leistete er einen großen Beitrag zur Entlastung von Lehrer_innen, die nun nicht mehr unangreifbar ‚alles‘ wissen müssen bzw. sich selbst und ihre Persönlichkeit einer artifiziellen Neutralität unterwerfen müssen, die letztendlich sie und ihre Schüler_innen um mit Boal und Freire zu sprechen ‚verunmenschlichen‘ würde.

Für die Praxis des *Theaters der Unterdrückten* scheint vor allem dieser ethische Rahmen, den Freires *Pädagogik der Unterdrückten* bereit stellt und seine Überlegungen zur Person der Unterdrückten und der Unterdrücker_innen interessant. Für die Entwicklung von Augusto Boals TdU war es ein ausgesprochener Glücksfall, dass Boal von der peruanischen Regierung zur Teilnahme am ALFIN-Projekt⁷⁹ eingeladen wurde (wenngleich die Unterstützung der theaterbezogenen künstlerischen Aktivitäten seitens der Regierung bald nach Boals Beitrag vor Ort eingestellt wurden⁸⁰) da er dort die Impulse bekam, seine Theatersprache als Alphabetisierungsmittel⁸¹ zu verstehen und seine in den brasilianischen ‚Volkskulturzentren‘ geleistete Arbeit um eine wesentliche Dimension zu erweitern. Für die Gesamtheit des TdU, wirkt die Pädagogik Paulo Freires als organisch mitgewachsene (vgl. auch die Biografien Freires und Boals) ethische Grundlage, die tauglich ist, zur internationalen Menschenrechtsarbeit hinzuleiten, in der Boal sein *Theater der Unterdrückten* letztendlich beheimatet sehen wollte. Heute scheint das TdU als universell einsetzbares Menschenrechtstheater, zumindest in Europa, eine größere Praxisrelevanz als die freireanische Pädagogik zu besitzen, die zwar in diverse Alphabetisierungsprogramme eingeflossen zu sein scheint, aber nur selten auch als freireanisch benannt⁸² aufscheint.

Als philosophische Grundlage des TdU verdient die PdU an vorderster Stelle Beachtung. Dieser Hypothese folgend, greife ich im nächsten Abschnitt der Arbeit richtungsweisende Begriffe der *Pädagogik der Unterdrückten* auf und diskutiere ihre Relevanz für das

⁷⁹ Siehe Teil A/III dieser Arbeit

⁸⁰ siehe Interview Boal mit Copfermann, S. 254 in „Al pueblo los medios de producción teatral“ (Entrevista de Emile Copfermann a Augusto Boal) aus dem Jahr 1976, aus *Teatro del Oprimido*, Alba, Barcelona, 2009, S. 235–263

⁸¹ Mit Theater in erster Linie politisch zu alphabetisieren (im Sinne von politische Bewusstheit schaffen), war generell zu dieser Zeit in den lateinamerikanischen Theatergruppen Thema

⁸² Vgl. Programa Nacional de Alfabetización en el Perú: www.oei.es/bibliotecadigital.php (Zugriff 7.1.2012)

Theater der Unterdrückten. Dabei beziehe (auch) ich mich in erster Linie auf die frühen Werke Freires, als Grundsteinlegung für die pädagogisch-politische Ausrichtung des TdU. Die ersten Publikationen Boals (*Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular*/1970–1974,⁸³ *Teatro del Oprimido*, 1974) erschienen erst nach Freires frühen Texten und Boal schrieb sie zum Teil auch erst im Anschluss an bzw. während des ALFIN-Projekts in Peru. Wie Boal später bei Baraúna und Motos angibt, verhält es sich mit dem TdU und der PdU wie mit zwei kommunizierenden Gefäßen.⁸⁴

Die Grundsatzerklärung des *Theaters der Unterdrückten*, die 2003 auf der ITO Webseite⁸⁵ veröffentlicht und von Augusto Boal in Kooperation mit Ronald Matthijssen erarbeitet wurde, ist ein wichtiger Leittext meiner Ausführungen, anhand dessen ich versuche, die pädagogischen Prinzipien Freires innerhalb des TdU des 21. Jahrhunderts aufzuspüren.

Begleitend dazu ziehe ich die in Spanien erschienene Studie von Baraúna und Motos heran (*De Freire a Boal*, 2009), die meines Wissens zur Zeit die aktuellste Analyse der beiden Protagonisten Freire⁸⁶ und Boal, ihrer Lebensgeschichte und Arbeit, sowie der darauf basierenden Praxisanwendungen, darstellt und das früheste und bislang profundeste deutschsprachig erschienen Werk über das TdU, die Dissertationsschrift von Henry Thorau (*Augusto Boals Theater der Unterdrückten in Theorie und Praxis*, 1982), Boals langjährigem Freund, Lusitanist, Brasilienexperte und erster Übersetzer in die deutsche Sprache sowie Begleiter während vier Jahren zu Beginn der 80er Jahre in Europa.

Weitere wichtige Quellen sind Interviews mit Augusto Boal, die in unterschiedlichen Kontexten durchgeführt und publiziert wurden, bevorzugt Interviews älteren Datums (1970er Jahre), sowie seine Essays der 1970er Jahre in einschlägigen Fachpublikationen.

⁸³ „Categorías del Teatro Popular“ wurde 1970 in Brasilien geschrieben, der zweite Teil des Buches „Técnicas Latino Americanas de Teatro Popular“ wurde 1973 und 1974 in Argentinien geschrieben (vgl. Boal, 1975, S. 0). Die Fassung auf die ich mich in meiner Arbeit beziehe, umfasst beide Bücher.

⁸⁴ vgl. BARAÚNA TEIXEIRA, Tânia/MOTOS TERUEL, Tomás, *De Freire a Boal*, Ñaque Editora, Ciudad Real, 2009, S. 98

⁸⁵ www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=23 (Zugriff 25.9.2012)
www.theatreoftheoppressed.org war von 2004–2009 die offizielle Website des internationalen TdU-Netzwerkes (die ‚Yellow Pages‘, das internationale TdU Gruppenverzeichnis befand sich schon seit 2000 auf der Webseite von Formaats (www.formaat.org) dem Host dieser Seite.)

⁸⁶ Auch in diesem Werk jedoch, kommt die Kritik Stauffers zum Tragen, der Teil über die PdU und Paulo Freire umfasst gerade 30 Seiten von einem Gesamtumfang des Buches von 242 Seiten.

Des Weiteren beschreibe ich zusammenfassend die Systematisierung des TdU-Arbeitsprozesses nach Boals Beteiligung an ALFIN, das brasilianische Umfeld Boals, die ‚Centros Populares de Cultura‘ vor 1964, seine Schaffensperioden als Leiter des ‚Teatro de Arena‘, die Bedeutung und die Deklarationen der Lateinamerikanischen Theaterfestivals in den 1970er Jahren und den dazugehörigen politischen Hintergrund.

In der Auswertung der erfassten Daten, fasse ich die Merkmale des TdU zusammen, die Boal sozusagen ‚im Gepäck‘ hatte, als er sein europäisches Exil begann. Dazu gehören sein Welt- und Menschenbild, seine Intentionen und Ziele sowie der Kontext seines Wirkens.

Teil I

1. Aktualisierung des Begriffs – Theater der Unterdrückten

Das Theater der Unterdrückten Lateinamerikas (= das lateinamerikanische Volkstheater), welches Augusto Boal zu seinem gleichnamigen Methodenarsenal inspirierte, nahm seine Anfänge im revolutionärem Agitationstheater des Kontinents, einem ‚Teatro de Agitación‘ (vgl. Casa de las Américas, *Teatro latinoamericano de Agitación*, 1972) und mündet unter dem Namen der Methode TdU im 21. Jahrhundert in ein leider nicht selten paternalistisches Animationstheater für diverse Zielgruppen. Die große Bandbreite von Anwendungen, die sich zwischen diesen beiden Polen entfaltet, beabsichtigt zu transformieren, zu ermächtigen und zu humanisieren. Mit einem mittlerweile weltweiten Anwendungsgebiet ist und bleibt das TdU geprägt von seiner lateinamerikanischen Herkunft, die es auf spezifische Weise für die Nutzung der Methode in diversen Herrschaftssystemen sensibilisiert.

Kolonialismus, Paternalismus und Dependenz als historische Konsequenz prägen die Geschichte Lateinamerikas; die mittlerweile zwar kritisierte aber leider nicht als überholt angesehen werden könnende Dependenztheorie (wichtige Vertreter sind André Gunder Frank und Eduardo Galeano) wirkt nachhaltig weiter, insbesondere angesichts der Einflussnahme der USA in Lateinamerika⁸⁷ und der Verweigerung einer tatsächlichen Erneuerung der Beziehungen.

Wolfgang Dietrich schreibt über diesen Themenkomplex:

„Die Geschichte Amerikas ist strukturell von einem langfristigen, materiellen Herrschaftsanspruch der nördlichen Eliten über die südliche Peripherie gekennzeichnet, der von diesen Eliten – auch wenn sich ihr ausbeuterischer Charakter leicht nachweisen lässt – im Sinne der manifest destiny als natürlich, moralisch gerecht, zivilisatorisch und fortschrittlich wahrgenommen wird. Die formelle Ausgestaltung dieses Herrschaftsprinzips folgt den wirtschaftlichen Konjunkturzyklen und Prärogativen des kapitalistischen Weltsystems und ihren jeweils globalen politischen Leitsätzen. Deshalb wechselt die Wahl der Mittel zwischen militärischer Gewalt, wirtschaftlichem Druck und (ungleichen) völkerrechtlichen

⁸⁷ etwa durch das *Western Hemisphere Institute for Security Cooperation*, früher bekannt als *Escuela de las Américas* bzw. *School of the Americas* und auch John F. Kennedys durch den Namen irreführende Allianz für den Fortschritt, den Barack Obama neuerdings wieder aufzugreifen versuchte.

Verträgen. Es verändert sich dabei jedoch nur die äußere Erscheinungsform der Taktik, nicht das strategische Grundprinzip.“⁸⁸

Bei Boal liest sich diese Veränderung der formellen Ausgestaltungen des Herrschaftsprinzips folgendermaßen:

„Nosotros, latinoamericanos, que vivimos en países dependientes, víctimas del imperialismo económico, político, cultural, tenemos que reaccionar frente a ese hecho; víctimas del imperialismo, podemos ser también sus destructores si nos convertimos en sus más encarnizados enemigos. (...) Nuestra danza es social. (...)“⁸⁹

Wir Lateinamerikaner, die in von Dependenz charakterisierten Ländern leben, Opfer des wirtschaftlichen, politischen, kulturellen Imperialismus, müssen auf diese Tatsache regieren; Opfer des Imperialismus, können wir auch seine Zerstörer sein, wenn wir uns in seine absoluten verkörperten Feinde verwandeln. (...) Unser Tanz ist sozial.⁹⁰

Zitat 2:

„The military dictatorships went away: economic dictatorships took their place. The tenebrous Latin American night, tired of darkness, turned to dawn. But before daybreak, there come the shadows of a new night. Globalisation has already been invented, to create unemployment, and destroy the minimal rudiments of social security – always the first victims of economic repression! Witches and demons tend their cauldrons. Day has not yet broken ... and already it is night! Theatre is light, it is the dawn. In times like ours, we need to reaffirm our identity: we must not let ourselves be globalised, robotised. Let us be who we are. I know that my nose is large, my ears are different sizes: but I know that that person is me! I will not surrender!“⁹¹

In dieser Textpassage spiegelt sich nicht nur der leidenschaftliche Kampf Boals gegen unterdrückerische Herrschaft wider, sondern darüberhinaus seine Verinnerlichung der Welt, er setzt sich mit dem unterdrückten Volk gleich, er kämpft um sein Überleben, er und alle unterdrückten Völker/Menschen wollen sein wer sie sind, ihr ‚Selbst‘ erobern.⁹²

⁸⁸ DIETRICH, Wolfgang, „Von der Intervention zur Integration, Lateinamerika im Schatten der nordamerikanischen Hegemonialmacht und die politisch-militärische Rolle der USA im 20. Jahrhundert“, in: BERNECKER/KALLER-DIETRICH/POTTHAST/TOBLER (Hrg.), *Lateinamerika 1870–2000: Geschichte und Gesellschaft*, Promedia, Wien, 2007, S. 166

⁸⁹ BOAL, Augusto, *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular: Una revolución copernicana al revés*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1975, S. 13

⁹⁰ Alle Übersetzungen sind, so nicht anders angegeben von der Verfasserin, B.F.

⁹¹ BOAL, Augusto, *Hamlet and the Baker's Son: My Life in Theatre and Politics*, London, Routledge, 2001, S. 313–314

⁹² Auf körperlicher Ebene öffnet sich hier die erste Tür zum somatischen Lernen von Moshé Feldenkrais, welches im dritten und letzten Teil dieser Arbeit einen wichtigen Platz einnehmen wird. „Let us be who we are.“ und „a quest for oneself“ sind Hinweise zur Notwendigkeit einer Suche nach intimer Be-

Der Wille zum Sinn (Viktor Frankl), der Mut zum Sein (Paul Tillich), die Bewegung hin zur Freiheit (in Pädagogik, Psychologie, Philosophie, Theologie) stärken diesen ‚sozialen Tanz‘ wie ihn Boal 1975 nennt, einen Tanz, der im 21. Jahrhundert bei Boal zum ‚Theater als Kampfkunst‘ wird. Die endgültige Unterwerfung ist der Sieg der Unterdrücker_innen über die Psyche ihrer Opfer, die resignieren und akzeptieren. Ist es vielleicht ein wenig gewagt im wissenschaftlichen Kontext Frantz Fanons *Die Verdammten dieser Erde* (1961) mit neueren filmischen Dokumenten wie z.B. *Working Man's Death* (2005) oder *Darwin's Nightmare* (2004) zu vergleichen, so ist es doch eklatant auffällig, wie immer mehr Information über Ausbeutung (des Planeten und der Menschen) zu uns durch dringt, die aber kein Umlenken hervorrufen kann, sondern eher dazu tendiert, Menschen in hilflose Betroffenheit zu versetzen, während die Umstände gleichbleiben. Während wir von Naturkatastrophen (die oftmals Resultat menschlicher Intervention sind, z.B. Atomversuche, Fracking etc.) und kriegesischen Auseinandersetzungen erfahren, erschüttert z.B. der Film *Let's make Money* (2008), in dem der ‚economic hit man‘ John Perkins bekennt, elf Jahre lang im Dienst der Beraterfirma Chas.T.Main sogenannte ‚Entwicklungsländer‘ wirtschaftlich manipuliert zu haben, vergleichsweise wenig. Ursachen und Wirkungen stehen als Fragmente nebeneinander ohne dass Zusammenhänge in ihrer Bedeutung auf eine Art und Weise erfasst werden, die zu Handlung führt. Eine große menschliche Herausforderung des 21. Jahrhunderts bleibt es, Wege zu finden sich manipulativer Einflussnahme zu entziehen, sich zu emanzipieren und in Würde und Autonomie zu handeln. Der Begriff Unterdrückung wird heute fast nicht mehr verwendet. Das Mitte des 20. Jahrhunderts verwendete Vokabular hat ausgedient, wird es verwendet, erfährt es immer wieder Ablehnung. Die Gründe sind nicht viel anders als zu Zeiten Freires: den Unterdrücker_innen sind die Unterdrückten unheimlich und niemand möchte sich selbst gerne als unterdrückt definieren. Stattdessen werden Wortkreationen mit Adjektiven wie ‚benachteiligt‘, ‚beeinträchtigt‘, ‚nicht integriert‘ verwendet, die Krise wird zum Normalzustand. Sollen Menschen/soziale Gruppen integriert werden, wird nicht selten die Frage nach der Veränderbarkeit der Systeme, in welche diese Integration geschehen soll, ausgelassen.

Alles ist vernetzt, unüberschaubar, globalisiert. Sprache richtet sich immer nach denen, die sie gebrauchen, sie ist in der Tat unzulänglich mit einer Tendenz zum Unpolitischen,

gegnung mit uns selbst, einer Selbstentdeckung, die sich uns möglicherweise über den Körper offenbaren kann

zum Verschwommenen. Während wir in einer auch noch nie dagewesenen Transparenz, in einer Welt der ‚Ungleichzeitigkeit‘ (vgl. Ernst Bloch⁹³) leben, in der Menschen fernab aller Zivilisation auf wundersame Weise ‚immer noch‘ existieren,⁹⁴ während andere sich schon persönlich abgestimmte Arzneimittel auf essbares Papier drucken lassen.⁹⁵ Die Tendenz zur Übersimplifizierung von Darstellungen der Welt und dadurch herbeigeführte Einschränkungen von Handlungsspielräumen (im Sinne von ‚nur was denkbar ist, ist machbar‘) führt häufig zu Desorientierung, Resignation und akritischer Akzeptanz des Status Quo; mangels greifbarer Visionen und Utopien (wie sie früher für viele der Kommunismus darstellte) wird die Welt vorwiegend so hingenommen wie sie ist. Gleichzeitig führen diese Grenzen allerdings auch zu neuen Lebensentwürfen und kreativen Projekten. Vorwiegend dient dieses ‚fertige‘ Bild der Welt, wie das bourgeoise Theater in den 60er Jahren, dem Machterhalt von wenigen. Boal und Freire konnten das niemals akzeptieren und richteten ihre Bemühungen auf die Schaffung neuer Denk- und Freiräume.

Pädagogik und Theater sind politische Aktivitäten: Sie zu praktizieren bedeutet politisch tätig zu sein. Boal und Freire hinterließen ein umfangreiches Repertoire (Boal nennt es ‚Arsenal‘) von Methoden, Theorien und Praxiserfahrungen zur persönlichen und kollektiven Rekonstruktion. Ihre unermüdliche Arbeit, ihre Leben im Exil, ihre Utopien definieren ihre Pädagogik und ihr Theater als Schnittstelle von Unterdrückung und Befreiung. Von ihnen kann man lernen, dass nichts in Stein gemeißelt ist, dass es alle Bücher erst zu schreiben gilt, und dass wir uns von dort aufmachen sollen, wo wir sind und uns dorthin bewegen sollen wo wir sein könnten, so wie wir sein wollen und wie es unserer tatsächlichen Kapazität und unseren Fähigkeiten entspricht. Im Teil C dieser Arbeit wird uns dieser Anspruch zum aktuellen Paradigmenwechsel der Neurowissenschaften und der Lernforschung führen.

Die Leben beider Männer waren von ihrem Bestreben geprägt, die Welt zu verändern, beide erfuhren weltweit Auszeichnungen, wurden für den Friedensnobelpreis nominiert (den sie beide nicht zugesprochen bekamen) und haben sogar mit 12 Jahren Unterschied den selben Todestag (2. Mai 1997 – Freire und 2009 – Boal). Ihre Hoffnung für die Welt war wahrscheinlich das rebellischste Element ihres Wirkens. Beide alphabeti-

⁹³ www.ernst-bloch.net/bloch/_/owb/index.html (Zugriff 27.9.2012)

⁹⁴ eine Quelle für nähere Information dazu ist die *Gesellschaft für bedrohte Völker*, www.gfbv.at

⁹⁵ (siehe Research Center Pharmaceutical Engineering: Pillen aus dem Drucker bald Realität www.rcpe.at/de/News_Services/Presstexte.php, (Zugriff 27.9.2012))

sierten: Freire im klassischen Sinn des Wortes auf politisch-emanzipatorische Weise, Boal in der Sprache des Theaters. 1996, als sie beide den Doctor Honoris Causa der Universität Nebraska erhielten, arbeiteten sie bei einer Round-Table Session zusammen. Als Boal Freire im selben Jahr die Ehrenmedaille der Stadt Rio de Janeiro überreichte, verglich er ihn in seiner Ansprache mit dem Erfinder des Rades und mit Newton, da er „in sokratischer Weise den Menschen hilft selbst herauszufinden was ihnen innewohnt“.⁹⁶ Diese Selbst-Erkennntnis bedeutet einen Wendepunkt der eigenen Einstellung, der kaum rückgängig zu machen ist: Der Mensch wird vom Objekt zum Subjekt der Geschichte.

In seiner Nachricht zum Welttheatertag 2009 sagte Boal:

„When we look beyond appearances, we see oppressors and oppressed people, in all societies, ethnic groups, genders, social classes and casts; we see an unfair and cruel world. We have to create another world because we know it is possible. But it is up to us to build this other world with our hands and by acting on the stage and in our own life.

Participate in the “spectacle” which is about to begin and once you are back home, with your friends act your own plays and look at what you were never able to see: that which is obvious. Theatre is not just an event; *it is a way of life*. [Herv. B.F.]

We are all actors: being a citizen⁹⁷ is not living in society, it is changing it.“⁹⁸

Das Offensichtliche zu entdecken, welches sich uns während unseres Funktionierens im Alltag immer wieder geschickt zu entziehen weiß, als gemeinsames Ziel politischer Alphabetisierung, Befreiung und Weg zum Erlangen menschlicher Würde, das vereint Freire, Boal und Feldenkrais. Die Unterdrückung der wir im Außen begegnen, muss erst einmal im Inneren konfrontiert werden, das ist der Ausgangspunkt jeder eigenverantwortlichen emanzipatorischen Handlung und Haltung.

Pädagogik, Bildung, Kunst und Politik sind miteinander verwoben. Eine ‚bewusst glückte‘ Zukunft kann nicht ohne Verständnis der Vergangenheit und der Gegenwart gestaltet werden.

⁹⁶ vgl. BOAL, Augusto, *Legislative Theatre*, Routledge, London und New York, 2005, S. 128

⁹⁷ Der Begriff des ‚Citoyen‘ bei Boal, im Sinne von Rousseau als „höchstes politisches Wesen“, vgl. EHLERS, Niels, *Der Widerspruch zwischen Mensch und Bürger bei Rousseau*, Cuvillier Verlag, Göttingen, 2004, S. 49

⁹⁸ Boal zum Welttheatertag 2009 unter: <http://wtd09.wordpress.com/2009/02/26/the-2009-world-theatre-day-inernational-message/> (Zugriff 24.5.2012)

2. Begründung für die Relevanz der Pädagogik der Unterdrückten für das TdU

Boal und Freire lernten sich in Brasilien 1959⁹⁹ kennen und trafen einander 1960 wieder, waren im selben Volkskulturzentrum aktiv (Centro de Cultura Popular in Recife), arbeiteten aber nie gemeinsam. Im Exil begegneten und besuchten sie sich – u. a. kamen Paulo Freire und seine erste Frau Elsa mehrmals zu Besuch während Boal von 1976–1978 in Portugal lebte. Es verband sie eine – für Boal – väterliche Freundschaft. Das TdU findet in den Prinzipien der transitiven, demokratischen und dialogischen Pädagogik Freires einen Boden, nährt sich aber auch aus anderen Einflüssen.¹⁰⁰ Boal (1931–2009) bezeichnete wiederholt John Gassner (1903–1967), José Augusto (Boals leiblicher Vater), Paulo Freire (1921–1997) und Nelson Rodrigues (1912–1980) als seine ‚Väter‘.¹⁰¹

Für die vorliegende Arbeit sind mindestens drei Hinweise relevant, um sowohl die Menschen Boal und Freire, als auch ihre Arbeit und Verwobenheit im 21. Jhd. zu thematisieren:

1. Das peruanische Alphabetisierungsprojekt ALFIN zu dem Boal im August 1973 eingeladen wurde, gilt als einer der wichtigsten Entwicklungsmomente des TdU. Boal beschreibt im Anschluss an seine Mitarbeit bei ALFIN in mehreren Büchern und Essays seine dort gemachten Erfahrungen als grundlegend für seine weitere Arbeit (u. a. in *Teatro del Oprimido*).

2. Später benennt er ‚sein‘ Theater als *Theater der Unterdrückten* und begründet dies wie folgt:

„In Peru,¹⁰² I wrote *Técnicas Latino-Americanas De Teatro Popular* (*Latin American Techniques of Popular Theatre*) and *Categorias Do Teatro Popular* (*Categories of Popular Theatre*). Theatre of the Oppressed did not yet have that name. Why the title? Booksellers argued that no one would buy a book called *Poéticas Políticas* (*Political Poetics*). Poetry or politics? I changed it to *Poética do Oprimido* (*Poetics of the Oppressed*) in homage to Paulo Freire. Another rejection: which shelf should it go on? Anyone flicking through it would realise their mistake. Theatre? No one would open it, they would think it was poetry. When I pronounced *Teatro do Oprimido* for the first time, it sounded strange. Still today, for some, it sounds like *Deprimido* (Depressed), although it is about uprising, about what you consid-

⁹⁹ Laut Baraúna und Motos, S. 79, laut Boal in *Legislative Theatre* war es 1960

¹⁰⁰ Boal in Baraúna und Motos, *De Freire a Boal*, 2009, S. 81

¹⁰¹ vgl. BOAL, *Legislative Theatre*, 2005, S. 129

¹⁰² Die von Boal gemachten Angaben über die Entstehungsorte seiner Bücher sind wohl auch aufgrund der Biografie widersprüchlich. Er schrieb quasi ‚überall‘ und publizierte dann wiederholt und vieler- und immer anderenorts.

er worth struggling for, about being happy. Imagine if I had called it *Theatre of Happiness, Theatre of Revolution, Theatre of the Invented Future!* – pretentious. It stayed as it is, and now I like it: *Theatre of the Oppressed!*“¹⁰³

Als 2003 die Grundsatzerklärung des *Theaters der Unterdrückten* erschien, war nicht dezidiert ausgewiesen, dass Freires Pädagogik eine wichtige Grundlage dafür darstellte und als ethischer Boden für das TdU als universelles Menschenrechtstheater diene. Schon 1998, in seinem Buch *Legislative Theatre* schrieb Boal: „For me to exist Paulo Freire must exist.“¹⁰⁴ und zuvor:

„Paulo Freire invented a method, his method, our method, the method which teaches the illiterate that they are perfectly literate in the languages of life, of work, of suffering, of struggle ...“¹⁰⁵

Auch in seinen früheren Büchern betont er immer wieder die Bedeutung des Lernens und der Pädagogik für seine Arbeit. Das Thema der Bewusstwerdung, der Veränderung, der Befreiung war sein Leitmotiv und das Theater seine Liebe, mit deren Hilfe er sein Wirken in den Dienst ‚für eine bessere Welt‘ stellte. Das Theater und seine vielen Formen sollte den Menschen dienen, das *Theater der Unterdrückten* jedoch sollte ihr Theater sein. In der spanischen Ausgabe des *Teatro del Oprimido* im Interview mit Emile Copfermann, 1976, weist Boal dezidiert auf die Wurzeln des TdU als in der Volkskulturbewegung, für die Freire verantwortlich zeichnete, verortet hin:

„(...) nosotros queríamos trabajar en el sentido de la cultura popular (...). Nunca intentamos seguir esta vía de la contracultura. Nosotros estábamos en otro lugar. Yo estaba muy ligado al Centro de Cultura Popular de Paulo Freire (CRPC), en Recife: él se ocupaba de la alfabetización, yo del teatro; fue el primer centro. El segundo fue el de la Unión Nacional de los Estudiantes, de Río. Luego se crearon otros, miles, particularizados; centro de habitantes de una fabela; centro de obreros metalúrgicos, de mujeres, estudiantes, obreros, campesinos. Freire tuvo una importancia considerable en este movimiento (...) Él teatro del oprimido saca sus raíces de este movimiento de cultura popular.“¹⁰⁶

Wir hatten niemals die Absicht den Weg einer Gegenkultur einzuschlagen [wie der Tropikalismus, B. F.]. Wir standen wo anders. Ich war dem Volkskulturzentrum (CRPC) von Paulo Freire, in Recife, sehr verbunden: Er hat sich um die Alphabetisierung gekümmert, ich um das Theater; das war das erste Zentrum. Das zweite war das der nationalen Student_innenvereinigung in Rio. Anschließend gründeten sich andere, tau-

¹⁰³ BOAL, *Hamlet*, 2001, S. 311

¹⁰⁴ BOAL, *Legislative Theatre*, 2005, S. 129

¹⁰⁵ ebda. S. 128

¹⁰⁶ „Al pueblo los medios de producción teatral“ (Entrevista de Emile Copfermann a Augusto Boal) aus dem Jahr 1976, aus *Teatro del Oprimido*, Alba, Barcelona, 2009, S. 263

sende, spezielle: Zentren der Einwohner_innen einer Favela, Zentren der Metallarbeiter, der Frauen, der Studierenden, der Arbeiter_innen, der Bäuer_innen. Freire war von beträchtlicher Wichtigkeit für diese Bewegung (...) Das Theater der Unterdrückten hat seine Wurzeln in der Volkskulturbewegung.

In der deutschen Ausgabe von *Theater der Unterdrückten und Übungen für Schauspieler und Nicht-Schauspieler* sagt er im Interview mit Henry Thorau über seine Zeit mit dem ‚Theater der Künstler_innen‘ und die Zeit ‚danach‘:¹⁰⁷

„Ich bin allerdings der Meinung, dass ich mit meiner jetzigen Theaterarbeit sehr viel mehr bewirken kann. Auch in mir, und in jedem anderen, steckt Veränderungskraft. Diese Fähigkeiten will ich freisetzen und entwickeln.“¹⁰⁸

Im selben Interview spricht er über sein 1989 noch in Planung befindliches Zentrum in Paris, in dem die Pädagogik und die Befreiung neben der Schauspielkunst einen Ausbildungsschwerpunkt bilden sollten:

„Wir werden dort drei Abteilungen haben. In der ersten wollen wir Schauspieler auf den Beruf vorbereiten. Die zweite Abteilung konzentriert sich auf Erziehung, Pädagogik. Die dritte Abteilung wollen wir *Centre Dramatique de Récupération des Mutilés par L'Éducation Autoritaire*¹⁰⁹ nennen. (...) In der dritten Abteilung unseres Zentrums wird die Freisetzung und Entwicklung der unterdrückten Fähigkeiten angestrebt, die deformiert und/oder verdrängt sind.“¹¹⁰

In seiner Rede für Freire, 1996, sagt Boal:

„Paulo Freire, in a way, ‚de-complicated‘ teaching. (...) Freire created something simpler, more human than the complicated authoritarian forms of teaching which placed obstacles in the way of the learner.

With Paulo Freire, we learned to learn. In his method, over and above learning to read and write, one learns more: one learns to know and to respect otherness and the other, difference and the different. My fellow creature resembles me, but he is not me; he is similar to me, I resemble him. By engaging in dialogue we learn, the two of us gain, teacher and pupil, since we are all pupils and all teachers. I exist because they exist. To write on a white sheet of paper one needs a black pen; to

¹⁰⁷ Boal unterscheidet klar ‚das Theater‘, die Prosceniumkunst, das erlernte Schauspiel also vom *Theater der Unterdrückten*. Dies bestätigt auch Cecilia Boal in einem Gespräch mit der Verfasserin in Rio de Janeiro, 2012. Das eine hatte für ihn mit dem anderen nicht viel zu tun, wenn er für das TdU agierte, war sein vorrangiges Ziel die Transformation der Gesellschaft. Er war jedoch auch für das ‚andere‘ Theater aktiv.

¹⁰⁸ THORAU, Henry/SPINU, Marina (Hrg.), *Augusto Boal: Theater der Unterdrückten/Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, Frankfurt am Main, Edition Suhrkamp, 1989, S. 159

¹⁰⁹ Theaterzentrum zur Rehabilitation von Erziehungs- und Autoritätsgeschädigten

¹¹⁰ ebda., S. 168

write on a blackboard the chalk must be a different colour. For me to be, they must be. For me to exist Paulo Freire must exist.“¹¹¹

Freire vereinfacht und vermenschlicht den Lern- und nicht nur den Lehrprozess, ebenso wie Boal. Genau das ist, wenn wir heute von prozessorientiertem Lehren und Lernen sprechen, von prozessorientierter Theaterarbeit, sowie niedrigschwelligen Lernprozessen die herausragende Stärke des TdU, denn es ist integrativ, es ist Theater für alle Menschen, von allen Menschen. Darin liegt die Radikalität der Demokratisierung aller Prozesse des TdU, darin gründet es auf der *Pädagogik der Unterdrückten* und zwar praktisch erfahrbar, im unmittelbaren somatischen Lernen beheimatet. Dass die Einflüsse Freires auf die Arbeit Boals fließend und dynamisch (auch begründet durch die langjährige Freundschaft) waren, dass sich Autor und Methode immer gegenseitig bedingten beschreibt Boal im mit Baraúna und Motos 2005 durchgeführten Interview:

„Las influencias ocurren de forma dinámica, no podemos relacionar a un autor con las influencias recibidas como si se tratase de una ecuación matemática.“¹¹²

Die Beeinflussungen geschehen auf dynamische Art und Weise, wir können einen Autor nicht mit den von ihm empfangenen Einflüssen gleichsetzen, so als ob es sich um eine mathematische Gleichung handeln würde.

die Autor_innen führen weiter aus:

„Para Boal el Teatro del Oprimido incorpora de la metodología de Freire la propuesta de que cada persona construya su conocimiento con libertad y autonomía, un método abierto para que el individuo pueda construir su camino con libertad.“¹¹³

Für Boal inkorporiert das Theater der Unterdrückten die Methodologie von Freire und den Vorschlag, dass jeder Mensch sein Wissen in Freiheit und Autonomie konstruiert, eine offene Methode, damit das Individuum seinen Weg in Freiheit finden kann.

Hier werden wieder Verknüpfungspunkte zum Teil C dieser Arbeit angesprochen. Das Lernen in Freiheit und Autonomie, in Würde also, führt sowohl zu Feldenkrais, als auch zu den Ergebnissen der Lernforschung Gerald Hüthers. Auf den Lernprozess bezogen

¹¹¹ BOAL, *Legislative Theatre*, 1998, S. 129

¹¹² BARAÚNA/MOTOS, *De Freire a Boal*, 2009, S. 98

¹¹³ ebda.

sagt Boal bei Baraúna und Motos: „Todos debemos hacer teatro para averiguar quiénes somos y descubrir quiénes podemos llegar a ser.“¹¹⁴

Wir alle sollen Theater machen, um herauszufinden wer wir sind und zu entdecken wer wir eines Tages sein können.

Und zu seiner Person: „Resulta que comprendí que no era excluyente hacer teatro y enseñar: descubrí mi doble vocación de artista y profesor.“¹¹⁵

Das Ergebnis war, dass ich verstand, dass sich Theatermachen und Unterrichten nicht ausschließen: ich entdeckte meine doppelte Berufung als Künstler und als Lehrer.

3. Seit 1995 gibt es in den USA jährlich die *Pedagogy and Theatre of the Oppressed* (PTO) Conferences. Ihr Mission Statement ist das folgende:

„To challenge oppressive systems by promoting critical thinking and social justice. We organize an annual meeting that focuses on the work of liberatory educators, activists, artists, and community organizers.“¹¹⁶

1996 erhielten Paulo Freire und Augusto Boal im Rahmen der PTO Konferenz im selben Jahr den Ehrendokortitel der Universität von Omaha, Nebraska, welche die Konferenzen von 1995–1998 ausrichtete. Ihre Anwesenheit zog 800 Besucher_innen an. Der Initiator der PTO Konferenz 1995 war Doug Paterson, der immer noch im Konferenzvorstand ist. Seit dem Jahr 1999 findet die PTO jährlich in verschiedenen US-Staaten statt, 2012 in Berkely, Kalifornien. Die PTO stellt die weltweit größte und kontinuierlichste internationale Plattform¹¹⁷ zu Boal und Freire dar.

Es gilt also Boal in seiner Vielschichtigkeit zu diskutieren: den Künstler, Autor, Pädagogen, politischen Aktivisten – ihn nur auf einer Ebene zu betrachten wäre wenig zielführend. Boal, der größte ‚Joker‘ von allen nennt die Freiheit, als den ‚Ort‘, an dem sich sein Theater verbirgt, wenn es in seinen Aktivitäten nicht auf den ersten Blick zu fassen ist. Die Bühnen des Lebens und des Theaters finden in seiner Lebensgestaltung zu einem gemeinsamen Raum.

¹¹⁴ ebda., S. 107

¹¹⁵ ebda., S. 87

¹¹⁶ www.ptoweb.org (Zugriff 27.9.2012)

¹¹⁷ Obwohl Boal bereits 1986 nach Brasilien zurückkehrte und kontinuierlich seine Arbeit verfolgte wurde das CTO-Rio formell erst 1996 gegründet.

3. Biografische Überschneidungen Freire und Boal

Boal und Freire gingen durch ähnliche Phasen in ihren Leben, darüberhinaus waren sie befreundet und bewegten sich in ähnlichen Zirkeln der Intelligenzia Lateinamerikas, sowohl während ihrer Zeit am Kontinent als auch während der Exilzeiten. Ausgehend von ihrem Einsatz für den Demokratisierungsgedanken verband sie auch ihre Lebensgeschichte (Verfolgung, Exil, Rückkehr und spätere Auszeichnungen).

Paulo Freire

Paulo Freire und Augusto Boal teilten bei einem Altersunterschied von nur zehn Jahren viele Etappen ihres Lebens, d.h. sie hatten einen großen gemeinsamen Orientierungsrahmen. Beide waren in den sechziger Jahren in der revolutionären Bewegung Movimento Popular de Cultura (MPC) tätig,¹¹⁸ die sowohl in den Städten als auch am Land zu einer beträchtlichen politischen als auch sprachlichen Alphabetisierung führte.¹¹⁹ Das Arena Theater von São Paulo führte mit Boal zu diesem Zweck mehrere Gruppen (Nucleus I, II und III),¹²⁰ deren Aufgabe es war, im unterdrückten Volk ein (Theater-) Publikum zu gewinnen. Die Bewegung MPC wurde vom populistischen Präsidenten Goulart und dem nationalen Student_innenverband unterstützt und es kam zur Gründung von zahlreichen CPCs (Centros Populares de Cultura, vgl. Teil A/III). Boal arbeitete mit den Nuclei des Arena Theaters in Recife, Freire in Rio Grande do Norte. Sie engagierten sich im selben Projekt (da die Universität von Recife mit der Ausbildung von 30 Alfabetizadores beauftragt wurde), hatten aber damals keinen direkten Kontakt zu einander. In Recife entstanden in dieser Zeit die ersten sogenannten „Círculos de Cultura“, Diskussionszirkel, die für Freire eine große Inspiration seiner Alphabetisierungsarbeit darstellten.¹²¹ Wenngleich nicht exakt rekonstruierbar ist, wie der Kontakt zwischen Freire und Boal in jener Zeit stattfand, so ist eindeutig, dass die Schriften Freires in der revolutionären bewusstseinsbildenden Szene allgemein bekannt und richtungsweisend waren.

¹¹⁸ vgl. BARAÚNA/MOTOS, *De Freire a Boal*, 2009, S. 81

¹¹⁹ Freire wird als einer der Mitbegründer dieser Bewegung bezeichnet (vgl. Stauffer, S. 160) und leitete die Erwachsenenbildungsprojekte als auch die Forschungsabteilung. 1963 wurde er von Präsident Goulart als Präsident der Nationalen Kommission für Volkskultur eingesetzt.

¹²⁰ vgl. THORAU, *Augusto Boals Theater*, 1982

¹²¹ vgl. BARAÚNA/MOTOS, *De Freire a Boal*, 2009, S. 23

Bei Baraúna und Motos heißt es:

„Freire fue el primer educador brasileño en hablar de que el analfabetismo era un problema social, que debía de ser resuelto por un profundo proceso de movilización social. El II Congreso Nacional de Educación de Adultos (Rio de Janeiro, 1958) fue el punto de partida que dió origen a los movimientos populares en Brasil.“¹²²

Freire war der erste brasilianische Pädagoge, der den Analphabetismus als soziales Problem bezeichnete, das durch einen zutiefst umwälzenden Prozess der gesellschaftlichen Mobilisierung gelöst werden sollte. Die 2. Nationale Konferenz der Erwachsenenbildung (Rio de Janeiro, 1958) war der Ausgangspunkt der Volksbewegungen in Brasilien.

Die zwei Jahre der Existenz der CPCs waren von außerordentlicher Produktivität gekennzeichnet, es entstanden zahlreiche Publikationen, Filme und Inszenierungen. Das CPC von Rio de Janeiro wurde von Oduvaldo Vianna Filho gegründet, der einer der wichtigen Dramatiker des Arena Theaters war. Die größte Herausforderung für die Arbeit lag im autoritären Beziehungsverhältnis der ‚Kulturaktivist_innen‘ (Intellektuelle, Künstler_innen und Student_innen) und den unterdrückten, benachteiligten Massen.¹²³ Diese Zeit (1962–1964) war für den 31-jährigen Boal gewiss eine prägende, wie das Interview mit Copfermann belegt. Mit dem Militärputsch 1964 wurden die CPCs sofort verboten; Freires Aktivitäten als subversiv eingestuft. Freire wurde 72 Tage inhaftiert und ging, nicht sofort aber, schlussendlich für 16 Jahre ins Exil, aus dem er als 59-jähriger im Jahr 1980 zurückkehrte. Er ging zuerst nach Bolivien¹²⁴ und dann nach Santiago de Chile wo er von 1964 bis 1969 lebte.¹²⁵ Sein erstes Buch *Educación como práctica de la libertad* wurde dort 1965 publiziert, ebenso wie *Pedagogía del Oprimido* (zwischen 1967 und 1968) in portugiesischer Sprache.¹²⁶ 1969 erhielt er einen Lehrauftrag in Harvard (1969–1970), den er aufgrund des Rufes des Weltkirchenrats nach Genf, wo er in den Jahren 1970–1980 lebte, abbrach. In den Jahren seines Exils hielt er Vorträge in Cuernavaca (Mexiko), wo er 1960 mit Ivan Illich das CIDOC¹²⁷ gegründet hatte. Er wirkte als Bildungsberater für verschiedenste Regierungen des globalen Südens vor allem im portugiesisch-sprachigen Afrika. In Genf gründete er mit anderen Exilbrasilianer_innen das

¹²² ebda., S. 24

¹²³ vgl. FRITZ, *InExActArt*, 2011, S. 319

¹²⁴ Bei Baraúna/Motos, weil er das Klima nicht vertrug, bei Stauffer weil auch das bolivianische Militär putschte.

¹²⁵ vgl. BARAÚNA/MOTOS, *De Freire a Boal*, 2009, S. 26

¹²⁶ vgl. ebda.

¹²⁷ Centre for Intercultural Documentation

Bildungsinstitut IDAC.¹²⁸ 1980, ein Jahr nachdem er wieder einen brasilianischen Reisepass erhalten hatte, kehrte er nach Brasilien zurück und unterrichtete an der Universität von Campinas und der katholischen Universität von São Paulo. Angeblich trat er schon 1979 von Genf aus der brasilianischen Arbeiterpartei bei,¹²⁹ die er mitbegründet hatte.¹³⁰ 1989 wurde er zum Bildungssekretär der Munizipalität von São Paulo ernannt, ein Mandat, das er nach knapp zwei Jahren zurücklegte. Freire war zweimal verheiratet: 42 Jahre mit seiner ersten Frau Elsa und später mit seiner ehemaligen Schülerin Ana Maria Araújo.¹³¹ Der Beitrag seiner Gefährtinnen für seine Arbeit ist als hoch einzuschätzen.

Augusto Boal

Nach dem Militärputsch 1964 ging Boals Arena Theater, mit dem Highlight *Arena Conta Zumbi*¹³² (1965), in seine vierte Schaffensperiode.¹³³ Die darauffolgenden Jahre waren gekennzeichnet durch fortwährendes Kämpfen und Ringen um Ausdrucksmöglichkeiten in einer immer lebensbedrohlicheren Situation, welche sich im polizeilichen Eindringen in Theater, in Verwüstungen, Entführungen und Bombenattentaten zuspitzte; wobei die Jahre von 1968 bis 1971 wohl die schrecklichsten waren. Nichts destotrotz reiste Boal 1968 für ein Monat nach Kuba.¹³⁴ Der Glaube an die lateinamerikanische Revolution verbreitete sich in dieser Zeit ebenso, wie der zunehmende Terror über den Kontinent. Boal bezeichnet diese Zeit in seiner Autobiographie *Hamlet and the Baker's Son* als ‚The Theatre's Guerrilla War‘.¹³⁵ 1971 wurde Boal verhaftet, drei Monate lang eingesperrt und gefoltert. Aufgrund des großen internationalen Protests (u.a. von Arthur Miller, Jean-Paul Sartre und Simone de Beauvoir, Peter Brook, Richard Schechner, Ariane Mnouchkine) und einer Intervention seines Bruders Albertino¹³⁶ wurde er freigelassen. Während der Haft,¹³⁷ kam er in die schmerzhafteste Situation seiner geschiedenen ersten Frau

¹²⁸ Instituto de Ação Cultural

¹²⁹ vgl. STAUFFER, *Zwischen Idealisierung und Ignoranz*, 2007, S. 164. Die Partei wurde jedoch erst am 10.2.1980 gegründet.

¹³⁰ vgl. BARAÚNA/MOTOS, *De Freire a Boal*, 2009, S. 27

¹³¹ Bei Stauffer heiratete Freire bereits zwei Jahre nach dem Tod seiner ersten Frau (1986) wieder, bei Baraúna und Motos, 1998, erst nach zwölf Jahren, ein Jahr nach seinem Tod – was auf einen Tippfehler zurückzuführen sein dürfte (vgl. S. 28).

¹³² Aufführung am Schauspielhaus Graz, 1984, gefloppt und rasch abgesetzt (Quelle: Gespräch mit Hans Fraeulin, Graz 2011)

¹³³ vgl. BABBAGE, Frances, *Augusto Boal*, Routledge, New York, 2004, S. 11

¹³⁴ vgl. BOAL, *Hamlet*, 2001, S. 263f.

¹³⁵ ebda. S. 264

¹³⁶ vgl. ebda., S. 291

¹³⁷ In *Hamlet* schreibt er: „The left united in jail (...) why did they have to wait for prison before they were united?“ (Boal, 2001, S. 293)

Albertina zu beobachten, wie sie nach der Folter am Gang des Gefängnis erst wieder gehen lernen musste. Viele andere, wie etwa Anísio Teixeira, der auf undurchsichtige Weise zu Tode kam, überlebten nicht.

Boals Exil dauerte von 1971 bis 1986.¹³⁸ Diese 15 Jahre führten ihn zuerst nach Argentinien (1971–1976), angesichts seiner Isolation als brasilianischer Künstler in Argentinien, führte er ein Leben auf Reisen (u. a. in die USA, nach Mexiko, Kolumbien, Venezuela). 1973, in dem Jahr in dem Salvador Allende gestürzt wurde, wurde er nach Peru eingeladen, ein Umstand der ihn in *Hamlet and the Baker's Son* dieses Jahr als „a decisive year in my life“¹³⁹ bezeichnen ließ. Von 1976 bis 1978 lebte er mit seiner Familie in Portugal, anschließend in Paris. Es folgten Einladungen u. a. nach Schweden, Deutschland, Italien, Norwegen, Österreich und Belgien. Boal unterrichtete Lehrer_innen der Freinet-Bewegung, Gewerkschafter_innen und professionelle Schauspieler_innen. In Paris gründete er das Zentrum CÉDITADE,¹⁴⁰ welches er später zu Gunsten seiner Reisetätigkeit sich selbst überließ.¹⁴¹ 1986 kehrte er mit seiner Familie, die ihm nach Möglichkeit überall hin folgte, wieder nach Brasilien zurück, trat der Arbeiterpartei bei und wurde Stadtrat in Rio de Janeiro (1993–1996) und gründete 1996 das CTO-RIO als eingetragene Non Government Organisation (NGO). Boal blieb weiterhin ein unermüdlich weltweit Reisender, doch sein Fokus lag nun auf Brasilien und der Basisarbeit in Schulen, psychiatrischen Einrichtungen, Gefängnissen und Kulturzentren. Darüberhinaus widmete er sich der Verbreitung seiner Ideen. Gerne wäre er unter Luiz Inácio Lula da Silva Kulturminister geworden, für die Position ausgewählt wurde jedoch Gilberto Gil.

Die International Theatre of the Oppressed Organisation (ITO) wurde nie formell gegründet, sondern stellt bis auf weiteres ein weltweites informelles, vorwiegend im Internet bestehendes, solidarisches Netzwerk von TdU-Praktiker_innen dar; inzwischen mit Vernetzungsunterstützung via Facebook.

¹³⁸ Obwohl er ab 1979 zurückgehen hätte können, entschied sich die Familie für einen späteren Zeitpunkt.

¹³⁹ vgl. BOAL, *Hamlet*, 2001, S. 305

¹⁴⁰ Centre d'études et de diffusion des techniques actives d'expression

¹⁴¹ Dies sollte sich langfristig für die Weiterentwicklung und Verbreitung seiner Arbeit als Fehler herausstellen, wie er in *Hamlet*, 2001, S. 322 schreibt.

4. Auszeichnungen und Werke

Paulo Freire erhielt laut Stauffer 28, laut Baraúna und Motos 36 Ehrendoktorate.¹⁴² Boal erhielt angeblich 20 Ehrendoktorate.¹⁴³ Gemeinsam erhielten sie den Doktor honoris causa 1996 von der Universität in Omaha, Nebraska. Freire wurde 1993 für den Friedensnobelpreis nominiert, Boal 2008; keinem der beiden wurde er schlussendlich zugesprochen. Die UNESCO zeichnete Boal 1994 für seine Arbeit mit der Pablo Picasso Medaille aus und anerkannte das *Theater der Unterdrückten* als *Method of Social Change*. Der Prince Claus Award (2007) und die Nominierung für den Friedensnobelpreis waren die bedeutendsten Auszeichnungen Boals. Während die erhaltenen Auszeichnungen Boals bis zu Beginn der 80er Jahre Anerkennung seiner künstlerischen Arbeit, vorwiegend in Lateinamerika, waren, erhielt er später vor allem Anerkennung für seine forschende und friedensstiftende Arbeit in unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen (Friede und Demokratie, Jugendarbeit, Drama in Education, Lebenswerk etc.). Im März 2009 ernannte das Internationale Theater Institut (ITI) Boal zum Botschafter des Internationalen Welttheatertags des Jahres.

Boal veröffentlichte ca. 20 Bücher,¹⁴⁴ davon sind nur wenige in die deutsche Sprache übersetzt.¹⁴⁵ 1980 hatte er bereits 14 Werke publiziert, von denen fünf theoretische waren. Freire schrieb laut Baraúna und Motos über 50 Bücher, Stauffer führt in seiner Bibliographie 38 Publikationen an, davon wurden ebenfalls nur wenige ins Deutsche übersetzt. Die am häufigsten übersetzten und zitierten Werke von Freire und Boal sind *Pedagogia do Oprimido*¹⁴⁶ und *Teatro do Oprimido*.¹⁴⁷

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass beide Protagonisten zweifellos der lateinamerikanischen Intelligenzia und Avantgarde angehörten, die gebildet, mit hohem

¹⁴² STAUFFER, *Zwischen Idealisierung und Ignoranz*, 2007, S. 164

¹⁴³ BARAÚNA/MOTOS, *De Freire a Boal*, 2009, S. 99

¹⁴⁴ Die Zahl ist nicht genau festzustellen, die Angaben sind widersprüchlich, besonders was die Theaterstücke anbelangt; eine Aufstellung findet sich im Anhang.

¹⁴⁵ Einige Theaterstücke, ein Band mit Kurzgeschichten und zwei theoretische Werke, davon eines unvollständig.

¹⁴⁶ Das 1970 in New York auf englisch publizierte Buch, war 1974 schon ins Spanische, Italienische, Französische, Deutsche, Dänische und Schwedische übersetzt und durch die englische Ausgabe auch in Afrika, Asien und Ozeanien verbreitet (vgl. FREIRE, Paulo, *Pedagogy of Hope*, First South Asian Edition, Continuum, London, 2005 (1992), S. 103). Ersterscheinung 1967/68 auf portugiesisch in Chile.

¹⁴⁷ 1980 war das *Teatro do Oprimido* bereits von Verlagen in Buenos Aires, Rio de Janeiro, Lissabon, New York, Mailand, Frankfurt, Stockholm, Mexiko, Paris, Dänemark, Griechenland und noch einmal in Mexiko verlegt (vgl. *Stop: c'est magique!*, 1980, Endblatt), Ersterscheinung 1974 auf portugiesisch, Übersetzung in das Englische 1979 von Pluto Press. Eine vollständige deutsche Übersetzung steht noch aus.

Gerechtigkeitsbewusstsein auf professionellem Niveau damit befasst war, das Schicksal ihrer Länder zu verbessern und zu lenken. Durch ihren internationalen Bekanntheitsgrad hatten beide das Privileg große Solidarität in Krisenzeiten, sowie große Anerkennung für ihr Lebenswerk zu erfahren. Mit ihren Zeitgenoss_innen waren sie verantwortlich für die ‚Denunzia‘,¹⁴⁸ sowohl von Menschenrechtsverbrechen als auch für das Aufzeigen von gewaltfördernden Strukturen. Gemeinsam mit anderen Intellektuellen und Forscher_innen (unter ihnen der Soziologe Darcy Ribeiro, ein gemeinsamer Freund Freires und Boals) trugen sie zu einer ‚neuen‘ Geschichtsschreibung Lateinamerikas bei. Während Freire vorwiegend als Philosoph tätig war, bereicherte der Aktivist Boal die Befreiungsbewegung um die Dimension der Kunst des Körpers,¹⁴⁹ als auch der Vergangenheitsbewältigung (das belegen sein Leben und sein Werk, im speziellen das Stück *Mit der Faust ins offene Messer*).

Freire und Boal waren in ihrem internationalen Schaffen von ihrer lateinamerikanischen¹⁵⁰ Herkunft geprägt (und bereichert), die sie besonders für Herrschaftssysteme sensibilisierte und über diese ‚informierte‘. Sie waren Teil eines Zirkels von Personen, die die menschliche Natur verstehen wollten, und daher forschten, lernten und schöpferisch tätig waren, um aktiv an der Gestaltung ihrer Realität teilzunehmen. Als Grundlage dafür galt es herauszufinden, wer man als Mensch und als Volk ist, so dass auf diese Ressourcen aufgebaut werden kann.

5. Geschichtspolitische Perspektive

Mehr als eine Darstellung dahinterstehender Logiken von staatspolitisch motivierten Einrichtungen und ihren Handlungen (die für wirtschaftliche Interessen Gewalt verbreiten und die hier nicht alle dargestellt werden können), geht es mir hier um eine Annäherung an menschliches Leid, das universell in der Menschheitsgeschichte verankert ist und welches uns als Menschen alle betrifft. Nicht damit auf die eine oder andere Weise in Berührung zu kommen, ist nahezu unmöglich. Ich beginne diesen Abschnitt mit einer Sammlung von ausgewählten Zitaten zum Thema der Gewalt(spirale) und ihren Auswirkungen auf verschiedenen Kontinenten, Gesellschaften und in verschiedenen Epochen.

¹⁴⁸ Das zum Umdenken bewegen sollende Aufzeigen menschenrechtswidriger Verbrechen; Anprangerung

¹⁴⁹ Körper ist die Instanz, mit der wir in der Gegenwart sind und unsere Lebendigkeit erfassen, vgl. WOLF, Gertrud, *Zur Konstruktion des Erwachsenen: Grundlagen einer erwachsenenpädagogischen Lerntheorie*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2011, S. 133

¹⁵⁰ Erläuterungen zum Lateinamerikabegriff siehe Teil B

Folter

„Torture is a hateful process. Like love-making, it is done naked. The *pau-de-arara*, straightforward and popular (in both senses of the word), is used even today for common prisoners throughout Brazil: anyone who says otherwise knows they are lying! Electric cables are attached to fingers and ankles; the electricity runs through the body assisted by the salt-water in which the prisoner is bathed at the beginning of the session: later on, salty sweat takes over the job. The electric current varies in accordance with the rheostat and the anger or haste of the operators. The body is hung by the knees on an iron pole running under handcuffed hands which in turn are crossed under the knees, taking the weight of the tortured person who is effectively tied in a knot. In the beginning the pain is bearable. Then it is not. The fingers become violet balls of blood not circulating. Cries resound in the solid silence, death wishes.“ (Augusto Boal)¹⁵¹

„Die Grenzen meines Körpers sind die Grenzen meines Ichs. Die Hautoberfläche schließt mich ab gegen die fremde Welt: auf ihr darf ich, wenn ich Vertrauen haben soll, nur zu spüren bekommen, was ich spüren *will*. Mit dem ersten Schlag aber bricht dieses Weltvertrauen zusammen. Der andere, gegen den ich physisch in der Welt bin und mit dem ich nur solange sein kann, wie er meine Hautoberfläche als Grenze nicht tangiert, zwingt mir mit dem Schlag seine eigene Körperlichkeit auf. Er ist an mir und vernichtet mich damit. Es ist wie eine Vergewaltigung, ein Sexualakt ohne das Einverständnis des einen der beiden Partner. (...) Es wird schließlich die körperliche Überwältigung durch den anderen dann vollends ein existentieller Vernichtungsvollzug, wenn keine Hilfe zu erwarten ist.“ (Jean Améry)¹⁵²

Trauma

„Nichts ist (...) aufgelöst, kein Konflikt beigelegt, kein Er-innern zur bloßen Erinnerung geworden. Was geschah, geschah. Aber *daß* es geschah, ist so einfach nicht hinzunehmen. Ich rebellierte: gegen meine Vergangenheit, gegen die Geschichte, gegen eine Gegenwart, die das Unbegreifliche geschichtlich einfrieren läßt und es damit auf empörende Weise verfälscht. Nichts ist vernarbt, und was vielleicht 1964 schon im Begriffe stand zu heilen, das bricht als infizierte Wunde wieder auf. Emotionen? Meinetwegen. Wo steht geschrieben, dass Aufklärung emotionslos zu sein hat? Das Gegenteil scheint mir wahr zu sein. Aufklärung kann ihrer Aufgabe nur dann gerecht werden, wenn sie sich mit Leidenschaft ans Werk macht.“ (Jean Améry)¹⁵³

„I do not want to close my eyes. I want to live, I don't want to die. The past is not extinguished, if forgotten: it hides, like ulcers. That is why I write, that is why I speak – I want to wrench it out of me! To bring it to the light of day. (...) Theatre is desire, bodily struggle, personal defence. Theatre, if it tells the truth, proffers a

¹⁵¹ BOAL, *Hamlet*, 2001, S. 290

¹⁵² AMÉRY, Jean, *Jenseits von Schuld und Sühne: Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, dtv/Klett-Cotta, München, 1988 (1977), S. 44–45

¹⁵³ ebda. S. 12

quest for oneself, oneself in others and others in oneself. It proffers the humanisation of humankind. This cannot be done without struggle. Today, theatre is a martial art!“ (Augusto Boal)¹⁵⁴

„Ich war in Finnland, und man hat mir gesagt, es sei das Land mit der höchsten Selbstmordrate in Europa. Selbstmord ist für mich letzter Ausdruck vorangegangener Folter, der Selbstmörder ist ein Gefolterter, der den Tod der unaufhörlichen Qual vorzieht. Auch hier in Europa wird gefoltert: warum sonst die vielen Selbstmorde?“ (Augusto Boal)¹⁵⁵

Massaker

„Die erste britische Panzereinheit, die in Bergen-Belsen eintraf, war die Panzerabwehr des 63. Panzerregiments. (...) Der Anblick, der sich den Ankommenden bot, ist unbeschreiblich. Es waren ungefähr 50 000 Menschen im Lager, von denen ca. 10 000 tot in den Baracken oder im Lager herumlagen. Diejenigen, die noch lebten hatten seit etwa sieben Tagen weder Essen noch Wasser bekommen – nach einer langen Periode des Hungerns. Neben anderen Krankheiten wütete der Typhus. (...) Überall war Schmutz, (...) die Luft war vergiftet.“ (Anita Lasker-Wallfisch)¹⁵⁶

Zur Zeit der Conquista

„Wie die Fleischer in Metzgerläden Ochsen- und Hammelfleisch in Stücke zerlegen, so rissen die Spanier vielen Wilden wie stumpfem Vieh mit einem Hieb die Glieder ab, diesem die Hinterbacken, jenem einen Schenkel, einem anderen die Schulter. (...) vierzig von ihnen ließ Vasco durch Hunde zerfleischen. (...) Manche Indianer verbrannten sie bei lebendigem Leibe, anderen schnitten sie die Hände, die Nase, die Zunge und andere Glieder ab; wieder andere warfen sie den Hunden vor; den Frauen schnitten sie die Brüste ab (...)“ (Tzvetan Todorov)¹⁵⁷

*Zur Situation Beginn der 1980er Jahre in El Salvador*¹⁵⁸

„The most visible signs of the ‘dirty war’ were mutilated corpses that each morning littered the streets of El Salvador’s cities. Sometimes the bodies were headless, or faceless, their features having been obliterated with a shotgun blast or an application of battery acid; sometimes limbs were missing, or hands or feet chopped off, or eyes gouged out; women’s genitals were torn and bloody, be-

¹⁵⁴ BOAL, Hamlet, 2001, S. 313–314

¹⁵⁵ Boal, Faust, 1990, S. 91

¹⁵⁶ LASKER-WALLFISCH, Anita, *Ihr sollt die Wahrheit erben: Die Cellistin von Auschwitz, Erinnerungen*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2007, S. 241

¹⁵⁷ TODOROV, Tzvetan, *Die Eroberung Amerikas: Das Problem des Anderen*, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982, S. 171–172

¹⁵⁸ Das Massaker von El Mozote gilt laut UN-Berichten als das gewalttätigste Kriegsverbrechen Mittelamerikas. An die 900 Zivilist_innen wurden dort im Jahr 1981 von Regierungssoldaten ermordet. Der Journalist Mark Danner berichtete ausführlich auf seiner Webseite www.markdanner.com.

speaking repeated rape; men's were often found severed and stuffed into their mouths. And cut into the flesh of a corpse's back or chest was likely to be the signature of one or another of the 'death squads' that had done the work, the most notorious of which were the Union of White Warriors and the Maximiliano Hernández Martínez Brigade. (...)

At about eight o'clock, 'various of the men who had been gathered in the church were lifted off the ground and decapitated with machetes by soldiers,' according to the Tutela report. 'The soldiers dragged the bodies and the heads of the decapitated victims to the convent of the church, where they were piled together.' It must have been at this point that the women in the house across the street began to hear the men screaming.

Decapitation is tiring work, and slow, and more than a hundred men were crammed into that small building. After the initial beheadings – it is unclear how many died inside the church – the soldiers began bringing the men out in groups, and it was from one of the first of the groups that Domingo Claros had attempted to escape." (Mark Danner)¹⁵⁹

Verschwinden

„Rio de Janeiro, Octubre de 1975: Esa Mañana salió de su casa y nunca más lo vieron vivo. (...) Estamos en el Luna cuando Ary trae la noticia: – Lo suicidaron – dice.“ (Eduardo Galeano)¹⁶⁰

Rio de Janeiro, Oktober 1975: Heute Morgen verließ er das Haus und wurde nie mehr lebendig gesehen. (...) Wir sind im Luna, als Ary die Nachricht überbringt: Sie haben seinen Selbstmord vorgetäuscht, sagt er.

„At the Arena they kidnapped Norma Bengell as soon as she came off stage. A few days later she was set free in Rio de Janeiro – she had been kidnapped by the army. (...) On stage, actors worked with their finger on the trigger – really!“ (Augusto Boal)¹⁶¹

Im Kosovo

„Some 14,000 people remain unaccounted for in the countries that make up the former Yugoslavia – nearly half of the total number who disappeared in the decade since war broke out in 1991. Between 1991 and 2001, a total of 34,700 people were reported missing due to enforced disappearances or abductions in the region. The majority of their relatives are still waiting for justice. In a briefing published today on the International Day of the Disappeared, The right to know: Families still left in the dark in the Balkans, Amnesty International calls on the authorities in the Balkans to investigate enforced disappearances – crimes under in-

¹⁵⁹ DANNER, Mark, „The truth of El Mozote“, 1993, www.markdanner.com/articles/print/127 (Zugriff 23.11.2012)

¹⁶⁰ GALEANO, Eduardo, *Días y Noches de Amor y de Guerra*, Ediciones Era, Barcelona, 1984 (1978), S. 79

¹⁶¹ BOAL, Hamlet, 2001, S. 267–268

ternational law – and to ensure the victims and their families receive access to justice and reparations.“ (Amnesty International)¹⁶²

Entmenschlichung

„(...) The loggers were buying wood from the hands of the Indians (Guajajara) and found a little Gwajá girl. They burned the child. Just to be evil. She is from another tribe, they live in the woods, have no contact with whites, are polecats.“ (global voices online)¹⁶³

„Einige Christen sahen unterwegs eine Indianerin, die ein Kind in den Armen hielt und es gerade stillte, und weil einer der Hunde, die sie mitführten, Hunger hatte, nahmen sie der Mutter das Kind aus den Armen und warfen es lebend dem Hund vor, der es dann vor den Augen der Mutter in Stücke riss (...)“ (Tzvetan Todorov)¹⁶⁴

Heimat

„Wer das Exil kennt, hat manche Lebensantworten erlernt, und noch mehr Lebensfragen. Zu den Antworten gehört die zunächst triviale Erkenntnis, dass es keine Rückkehr gibt, weil niemals der Wiedereintritt in einen Raum auch ein Wiedergewinn der verlorenen Zeit ist. Unter den Fragen aber, die sich dem Exilierten schon am ersten Tag gleichsam ins Genick setzen und ihn nicht mehr verlassen, ist eine, die ich in diesem Aufsatz – (...) zu erhellen suche: Wie viel Heimat braucht der Mensch?“ (Jean Améry)¹⁶⁵

„Ich glaube, wir sind so eine Art Indios ohne Stammesgemeinschaft. (...) ein Indio, der seinen Stamm verlässt und mehr als zehn Jahre mit einem anderen Stamm lebt, ist ein Wanderer zwischen zwei Welten. Weder gelingt es ihm, sich in die neue Kultur zu integrieren, noch kann er in die alte zurückkehren. Ich glaube, es ist mir auch so ergangen: ich bin heute ein Indio ohne Stammesgemeinschaft. (...) Wir Künstler bilden hier in gewissem Sinne eine Diasporakultur. Hunderte, ja Tausende von Lateinamerikanern leben in Europa im Exil.“ (Augusto Boal)¹⁶⁶

Die Staatsmaschinerie

Stellvertretend für die wohl vielen institutionellen Einrichtungen, die im Namen der Durchsetzung wirtschaftlicher Interessen Gewalt einsetzen, soll hier die 1946 von den USA gegründete *School of the Americas*, eine militärische Ausbildungseinrichtung für

¹⁶² www.amnesty.org/en/for-media/press-releases/balkans-thousands-still-missing-two-decades-after-conflicts-2012-08-29 (Zugriff 2.9.2012)

¹⁶³ Aus: <http://globalvoicesonline.org/2012/01/10/brazil-murder-indigenous-child-awa-guaja/> (Zugriff 18.5.2012)

¹⁶⁴ TODOROV, *Eroberung Amerikas*, 1982, S. 170

¹⁶⁵ AMÉRY, *Jenseits von Schuld und Sühne*, 1988, S. 60

¹⁶⁶ BOAL, Augusto, *Mit der Faust ins offene Messer*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1990, S. 98

lateinamerikanische Soldaten, genannt werden, auf Spanisch *Escuela de las Américas* oder auch, wie sie wegen der vielen Proteste nach einer kurzen Schließung unter neuem Namen 2001 wieder eröffnet wurde: *The Western Hemispheric Institute for Security Cooperation*. Sie ist die berüchtigtste Institution zur strategischen Destabilisierung Lateinamerikas und wird auch als Ausbildungscamp für Terroristen bezeichnet. Einer der aus ihr hervorgegangenen Diktatoren und Kriegsverbrecher, war der guatemaltekeische Präsident Rios Montt (1982-83).¹⁶⁷

„Former Panamanian President, Jorge Illueca, stated that the School of the Americas was the ‘biggest base for destabilization in Latin America.’ The SOA have left a trail of blood and suffering in every country where its graduates have returned. For this reason the School of the Americas has been historically dubbed the ‘School of Assassins’.

Since 1946, the SOA has trained over 64,000 Latin American soldiers in counter-insurgency techniques, sniper training, commando and psychological warfare, military intelligence and interrogation tactics. These graduates have consistently used their skills to wage a war against their own people. Among those targeted by SOA graduates are educators, union organizers, religious workers, student leaders, and others who work for the rights of the poor. Hundreds of thousands of Latin Americans have been tortured, raped, assassinated, ‘disappeared’, massacred, and forced into refugee by those trained at the School of Assassins.“¹⁶⁸

Das von Boal formulierte Ziel seines Theaters, die ‚Vermenschlichung der Menschen‘ bzw. auch eine Bewältigung der Gewalt in uns, unserer Geschichte, der Geschichte unserer Mitmenschen, ist unser aller Herausforderung.

Dependenztheorie und indigene Perspektive

Ein Kapitel über den politisch-historischen Kontext der Entstehungsgeschichte einer Methode ist obligatorisch, die Aufgabe an sich ist jedoch nicht so einfach wie sie zu sein scheint. Erst stellt sich die Frage nach der Geschichtsschreibung und ihrer Autor_innen, wessen Geschichte, geschrieben von wem? Zu welchem Zweck soll die angesprochene Kontextualisierung hier vollzogen werden? Das Schreiben von Geschichte *an sich* ist *in sich selbst* schon politischer Akt. Die Art und Weise *wie* man Geschichte betrachtet, also mit welcher Einstellung, ist ebenfalls ein einzubeziehender Faktor.¹⁶⁹

¹⁶⁷ vgl. www.soaw.org

¹⁶⁸ aus: www.soaw.org/about-the-soawhinsec/what-is-the-soawhinsec (Zugriff 23.11.2012)

¹⁶⁹ vgl. z.B. JUDT, Tony, *Geschichte Europas von 1945 bis zur Gegenwart*, Hanser Verlag, München, Wien, 2006

Es gibt Menschen, die meinen, dass Gewalt ein nicht zu vermeidender fester Bestandteil der menschlichen Geschichte ist. Augusto Boal, Darcy Ribeiro und Eduardo Galeano gehören nicht zu den Vertreter_innen dieser Ansicht.

Diese Arbeit greift zwei nicht unähnliche Perspektiven dieser Denkrichtung auf: Die des Schriftstellers Eduardo Galeano, der der Dependenztheorie¹⁷⁰ zugeordnet wird und jene, die ich als indigene Perspektive wahrnehme.

Eduardo Galeano, Zeitgenosse Augusto Boals, zudem mit ihm befreundet, vermittelt den Zeitgeist treffend und lenkt in seinem legendären Hauptwerk *Die offenen Adern Lateinamerikas. Die Geschichte eines Kontinents* globale Aufmerksamkeit auf das Thema. Seine Theorie wurde für Generationen von Studierenden richtungsweisend, weil andere Theorien bzw. die Kritik an der Dependenztheorie angesichts der grausamen Lebensbedingungen vieler Mehrheitsweltbewohner_innen und der unveränderten Haltung vieler Politiker_innen ihnen gegenüber, nicht ausreichend zu überzeugen vermögen. Die Dependenz soll hier nicht als in Stein gemeißelt, unveränderbar und auf Ewigkeit schicksalsweisend interpretiert werden, sondern als ungünstiger Ausgangspunkt innerhalb eines ungleiche Machtverhältnisses, welches zu korrigieren ist.

Die zweite Perspektive, die mit der ersten Hand in Hand geht, stellt für mich die indigene Perspektive¹⁷¹ dar. Die indigene Perspektive, welche die Welt als eins denkt, also auch eine Einheit von Mensch und Natur repräsentiert, und der das System des Kapitalismus weitgehend fremd ist,¹⁷² stellt für mich auf globaler Ebene, die ‚untested possibility‘ dar, die ‚ungelebte Möglichkeit‘, die Grenzsituation Freires, die in Momenten der existenziellen Krise (womit nicht die wirtschaftliche Krise gemeint ist) am ehesten unerwartete, ungedachte Möglichkeiten¹⁷³ zu eröffnen in der Lage wäre.¹⁷⁴ Für Boal, wie auch für Ribeiro, war sie mehr als eine tragisch unverwirklichbare Utopie; als Brasilia-

¹⁷⁰ Mit Dependenz ist die Abhängigkeit vieler Länder von wenigen dominanten Industrieländern gemeint, die die Wirtschaft der abhängigen Länder bestimmen. Ausländische Unternehmen, sowie ausländische Banken beherrschen Politik und Lebensgrundlage der Bevölkerung. Durch diese Benachteiligung seit Zeiten der Kolonialisierung war nie Raum für selbstbestimmende politische als auch gesellschaftliche Gestaltung gegeben.

(vgl. www.wirtschaftslexikon24.net/d/dependenztheorie/dependenztheorie.htm Zugriff 23.11.2012)

¹⁷¹ Bestimmt gibt es mehr als eine indigene Perspektive, diese Arbeit bezieht sich in erster Linie auf die Weltansicht, dass Mensch und Natur eine Einheit bilden.

¹⁷² vgl. RIBEIRO, 1971, GALEANO, 2008, TODOROV, 1985 etc.

¹⁷³ GALEANO, Eduardo, *Von der Notwendigkeit, Augen am Hinterkopf zu haben*, Peter Hammer Verlag, Wuppertal, 1992, Von der Buchrückseite: Galeano bekennt, ein Dinosaurier zu sein, „der weiterhin daran glaubt, dass die Menschheit nicht zum Egoismus und zur obszönen Jagd nach Geld verdammt ist – und dass der Sozialismus noch nicht gestorben ist, denn er war noch nicht.“

¹⁷⁴ vgl. auch RIBEIRO, Darcy, *Der zivilisatorische Prozess*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1971

ner und Forscher kannten sie die indigenen Gemeinschaften, unter ihnen insbesondere die Gruppen der Guaraní, die sie inspirierten (u.a. durch ihre Rituale, ihren Gemeinschaftssinn, die Abwesenheit von Konkurrenz und ihre Weltsicht).¹⁷⁵

Die Geschichte des lateinamerikanischen Kontinents ist geprägt von Gewalt (Violencia) und Fremdinteressen, wobei im letzten Jahrhundert besonders die Einflussnahme der USA in ihrem Kampf gegen den für sie bedrohlichen Kommunismus in Lateinamerika besonderen Stellenwert einnahm. Dazu kommt die Komponente einer Inszenierung von Wirklichkeit durch die Medien, Politik, Wissenschaft und Geschichtsschreibung. Der gewaltsame, alltägliche Tod von zigtausenden Menschen wird allzu oft ignoriert oder totgeschwiegen und löst in der internationalen Presse im Normalfall keinen Aufschrei aus – außer es handelt sich dabei um Naturkatastrophen, auch wenn Krieg und Politik eine ähnliche, wenn nicht sogar höhere Anzahl von Opfern hervorbringen.¹⁷⁶

In Österreich, einem Land das immer wieder für Menschenrechtsverletzungen kritisiert wird¹⁷⁷ und in dem rassistisch geprägte Berichterstattung in Massenmedien oft einseitig, unvollständig und undemokratisch wirkt, ist es oft besonders schwierig sich eine objektiv Meinung zu bilden und historische und politische Zusammenhänge herzustellen. Die Geschichtsbücher werden zögerlich revidiert. Noch sind Geschichtsbücher zu finden, in denen von der ‚Eroberung‘ Amerikas die Rede ist, ebenso wie vom Feminismus als ‚fertigem‘ Produkt, das sein Ziel erreicht hat. „Damit hab ich nichts zu tun.“ und „Ich kann da nichts dafür (für die Armut in der ‚Dritten Welt‘), „Ich hab mir alles selbst fleißig erarbeitet.“ sind immer noch Sätze, die weitere Auseinandersetzung mit der Thematik postulieren. Trotz aller Kriegserfahrungen, sind Menschen nicht in der Lage, sich ‚in ihrer Sterblichkeit‘ in anderen wieder zu erkennen. Die einfach nachvollziehbar erscheinende Tatsache, dass zu einem ungerechten Preis eingekauft und mehr konsumiert wird, als notwendig, wird gerne übersehen und wenig anerkannt.

Todorov erzählt in *Die Eroberung Amerikas. Die Entdeckung des Anderen* die Episode, wonach 1570 ein Richter von seinem Podium herab in aller Öffentlichkeit verkündete,

¹⁷⁵ vgl. RIBEIRO, 1971, Boal im Interview mit Copfermann: „Al pueblo los medios de producción teatral“ (Entrevista de Emile Copfermann a Augusto Boal) aus dem Jahr 1976, aus *Teatro del Oprimido*, Alba, Barcelona, 2009, S. 246

¹⁷⁶ vgl. GALEANO, *Von der Notwendigkeit*, 1992, S. 77

¹⁷⁷ vgl. z.B. de Film *Operation Spring*, von Tristan Sindelgruber und Angelika Schuster, 2005 und das Buch *Paragraph 278a – Gemeint sind wir alle!* von Christoph Mackinger und Birgit Pack, Mandelbaum Verlag 2011

„wenn es an Wasser fehle, um die Landgüter der Spanier zu bewässern, so solle man sie mit dem Blut der Indianer bewässern.“¹⁷⁸ Wie unterscheidet sich diese Haltung von jener der Erdölproduzent_innen, die etwa die Boden- und Fluss-Systeme des Nigertals¹⁷⁹ durch ihre Aktivitäten nachhaltig vergiften und den Menschen die Lebensgrundlage entziehen? Wie an späterer Stelle noch einmal angemerkt werden wird (vgl. Thema Merk- und Wirkwelt), sind wir längst davon entfernt, die Zusammenhänge unserer Lebenswelt überschauen zu können. Diese Ausführungen sollen dazu dienen die Möglichkeit des ‚nicht-gedachten‘, des ‚nicht-vorstellbaren‘, in die Nähe unserer Arbeit zu bringen. In einem Land wie Österreich, in dem die globale Welt so wenig im Bewusstsein der Menschen aufscheint und dessen Budget für Entwicklungszusammenarbeit jährlich verkleinert wird, ist es von Wichtigkeit, vor allem im Rahmen von künstlerischer und pädagogischer Arbeit, die transkulturell konzeptioniert ist, diese Zusammenhänge immer wieder herzustellen.

Die Austrian Development Agency¹⁸⁰ ist, spätestens seit die Hilfsorganisation *Ärzte ohne Grenzen* keine Kooperation mehr mit ihr eingeht,¹⁸¹ in ihrem Ruf stark gesunken, da ihre Vergabepolitik intransparent und willkürlich zu sein scheint. Vom angestrebten Ziel, 0,7% des Bruttonationaleinkommens¹⁸² als Budget für die Entwicklungszusammenarbeit zu leisten, welches schon in den 1980er Jahren festgelegt wurde, ist Österreich immer noch weit entfernt.

Doch zurück zu Lateinamerika. Sklaverei wird heute in Brasilien noch praktiziert.¹⁸³ Indigene, Schwarze und Weiße bis Weißere sind immer noch nicht gleichgestellt. Die meisten indigenen Volksgruppen und Gemeinschaften sind heute nach wie vor massiv be-

¹⁷⁸ vgl. TODOROV, *Eroberung Amerikas*, 1982, S. 172

¹⁷⁹ www.zeit.de/wirtschaft/2010-07/oelpest-nigeria (Zugriff 24.5.2012)

¹⁸⁰ Agentur für österreichische Entwicklungszusammenarbeit, dem Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten unterstellt

¹⁸¹ www.aerzte-ohne-grenzen.at/presse/pressemitteilungen/details/jahresbericht-2011-der-sichere-zugang-zu-menschen-in-not-bleibt-die-groesste-herausforderung-fuer/ (Zugriff 18.5.2012)

¹⁸² „Das international vereinbarte Ziel beträgt 0,7 % des Bruttonationaleinkommens (BNE). Österreich hat im Rahmen der EU zugesagt, bis 2006 0,33 % und bis zum Jahr 2010 0,51% des BNE zu erreichen (siehe: Quantitative Zielsetzungen). 2009 meldete Österreich rund 819,91 Mio. € als öffentliche Entwicklungshilfe (ODA) an das DAC. In % des BNE waren dies rund 0,30%. Im Vergleich zum Vorjahr bedeutet dies ein Rückgang um rund 31%. Damit lag Österreich 2009 weit hinter der zugesagten Zielsetzung für das Jahr 2010, knapp unter dem ODA-Durchschnitt und im Vergleich zum EU-Durchschnitt von 0,44% fielen die Leistungen Österreichs bescheiden aus.“ (Zugriff 12.9.2012)

Quelle: www.eza.at/index1.php?menuid=2&submenuid=241

¹⁸³ www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2004/02/27/a0177 (Zugriff 19.5.2012), BOAL 2001, *Hamlet*, S. 193

droht.¹⁸⁴ Beim *Tribunal Popular Da Terra*,¹⁸⁵ das von 20. bis 22. April 2012 in São Paulo stattfand, wurden u. a. folgende Themen besprochen: Das Staudammprojekt Belo Monte, die Zwangsumsiedlungen für den Weltcup 2014 und die Situation der Guarani Kaiowás,¹⁸⁶ die massiv von Bauern und Bäuerinnen sowie von Holzfäller_innen bedroht werden und die höchste Selbstmordrate unter den Indigenen Südamerikas¹⁸⁷ aufweisen (siehe auch die Non Government Organisation Amazon Watch,¹⁸⁸ die an Menschenrechtsaktivist_innen gerichteten Morddrohungen dokumentiert¹⁸⁹).

Beim höchst umstrittenen Staudammprojekt Belo Monte in Amazonien ist Österreich durch die Beteiligung der Andritz AG (deren Aktienkurse unmittelbar auf den Baustopp bzw. Baustart reagieren) direkt involviert. Grund genug, sich über die Auswirkungen Gedanken zu machen. Das Klima-Bündnis/*Alianza del Clima* e.V. ist ein Zusammenschluss europäischer Städte und Gemeinden, die eine Partnerschaft mit indigenen Völkern der Regenwälder Amazoniens eingegangen sind. Vertreten werden die indigenen Partner_innen durch die *Coordinadora de las Organizaciones Indígenas de la Cuenca del Amazonas* (COICA), dem Dachverband der indigenen Organisationen des Amazonasgebietes.¹⁹⁰ Im *Mandat von Manaus*¹⁹¹ vom August 2011, veröffentlichten sie ihren Standpunkt, den ich auszugsweise hier zitiere, das gesamte Dokument befindet sich im Anhang:

¹⁸⁴ „Je mehr Menschen über die Existenz der in freiwilliger Isolation lebenden Völker Bescheid wissen, desto größer ist ihre Überlebenschance.“ (José Carlos Meirelles) Bereits mehr als 1,2 Millionen Menschen haben die BBC-Dokumentation über unkontaktierte Völker in Brasilien gesehen (www.youtube.com/watch?v=5lWVVFHzuLE) Die Bilder, die weltweit für Schlagzeilen sorgten, wurden von José Carlos Meirelles ermöglicht, der sich seit über 40 Jahren für die Indigenen Brasiliens einsetzt. „Diese Filmaufnahmen sind die einzige Möglichkeit, die Menschheit davon zu überzeugen, dass diese unkontaktierten Völker tatsächlich existieren. Denn wenn sie auf Holzfäller oder Goldgräber treffen, dann werden sie nicht fotografiert, sondern gleich umgebracht.“, so Meirelles. unter www.gfbv.at zur Veranstaltung mit Meirelles am 16. Mai in Graz 2012. (Zugriff 12.5.2012)

¹⁸⁵ Das Tribunal Da Terra ist ein Zusammenschluss von brasilianischen Volksbewegungen, antikapitalistischen Kollektiven, Arbeiter_innenbewegungen, Gewerkschaften und Vertreter_innen von Quilombo-la-Gemeinschaften u.a. Das Programm der Veranstaltung findet sich unter: www.revistareciclarja.com/news/a20-a-22-04-programação-do-tribunal-popular-da-terra/ (Zugriff 29.9.2012)

¹⁸⁶ www.survivalinternational.de/indigene/guarani (Zugriff 19.5.2012)

¹⁸⁷ vgl. auch BOAL, *Estética*, 2009, S. 104

¹⁸⁸ <http://amazonwatch.org/>

¹⁸⁹ <http://suite101.net/article/asesinatos-en-el-amazonas-a70192> (Zugriff 19.5.2012)

¹⁹⁰ vgl. www.klimabuendnis.org (19.5.2012)

¹⁹¹ Manaus, wo das Amazonastheater als beindruckendes Barockbauwerk an den Größenwahnsinn der neureichen Kautschukmagnaten des 18. Jahrhunderts erinnert.

Wir, die indigenen Völker, und die Natur sind eins. Deshalb sind wir verpflichtet, für die Erhaltung der Wälder und der Reduzierung der Abholzung zu sorgen und die Reichtümer des Waldes, das Wasser, die Artenvielfalt sowie das Klima zu schützen, damit das Leben fort dauert. Wir bitten einfach darum, dass man uns in Frieden unsere Mission erfüllen lässt. SCHLUSS mit den „Belo-Monstern“ in Brasilien, Guyana, Peru (Marañón, Pakitzapango), Bolivien und der Welt! NEIN zu einem Río+20 unter der Flagge des Todes der Völker und des Lebens im Xingú-Gebiet! NEIN zur Straße im indigenen Territorium von Isiboro Secure/Bolivien. Bruder Evo verteidigt die Völker und nicht die Geschäfte der Brasilianischen Entwicklungsbank! SCHLUSS mit dem Erdöl desaster in Ecuador (Yasuní-ITT), Peru (Datem) und anderen Ländern! NEIN zu den von IIRSA durchgesetzten Projekten wie der Transportachse Manta-Manaus, welche die Zerstörung des Napo-Flusses bedeuten würde! Aktive Solidarität mit dem Kampf der indigenen Völker Amazoniens und der Welt! Wir mahnen die Regierungen Guyanas, Surinams und Französisch-Guyanas zur Ratifizierung der ILO-Konvention Nr. 169 und der Erklärung der Vereinten Nationen über die Rechte der indigenen Völker!

Wir indigenen Völker Amazoniens, die den Spuren unserer Vorfahren folgen, bitten die Menschen der Welt, ihre Herzen und ihre Träume zu öffnen und sich uns anzuschließen in unserem Feldzug für das Leben, um unserer aller willen!

Dachverband der indigenen Organisationen des Amazonasbeckens – COICA, Koordination der indigenen Organisationen des brasilianischen Amazonasgebietes – COIAB und die Mitgliedsorganisationen der COICA aus den verschiedenen Ländern im Amazonasbecken (komplette Liste siehe Anhang)¹⁹²

Hierbei handelt es sich um Politik mit lebensbedrohlichem Gehalt. Dem Umstand, den Todorov¹⁹³ anspricht, wonach Indigene den Austausch mit der Welt dem Austausch mit den Menschen bevorzugen, kommt uns heute insofern zu Gute, dass dadurch Wege aufzeigt werden, wie zum Wohle aller umgedacht und umgelenkt werden kann. Es geht um nichts weniger als um unsere Lebensgrundlage, um Leib und Körper.¹⁹⁴ Die Aussage Todorovs:

„Die exemplarische Geschichte der Eroberung Amerikas lehrt uns, daß sich die westliche Zivilisation unter anderem dank ihrer Überlegenheit im Bereich der menschlichen Kommunikation durchgesetzt hat; aber auch, daß sich diese Überlegenheit auf Kosten der Kommunikation mit der Welt offenbart hat.“¹⁹⁵

wird uns an verschiedenen Stellen dieser Arbeit wieder beschäftigen. Denn eine nachhaltige Alphabetisierung muss auch eine ganzheitliche Kommunikationsfähigkeit einschließen.

¹⁹² Mandat von Manaus unter: www.indigene.de/manaus.html?&L=1 (Zugriff 29.9.2012)

¹⁹³ TODOROV, *Eroberung Amerikas*, 1982, S. 297

¹⁹⁴ www.bpb.de/apuz/30508/der-koerper-als-kulturelle-inszenierung-und-statussymbol?p=all (Zugriff 19.5.2012)

¹⁹⁵ TODOROV, *Eroberung Amerikas*, 1982, S. 296

In den letzten hundert Jahren hat sich nicht viel an den grundlegenden Strukturen der Ausbeutung und Benachteiligung geändert. Rassismen wirken ungebrochen weiter. Die Gefängnisse sind voller schwarzer benachteiligter Jugendlicher und Erwachsener, die Drogentoten Brasiliens haben ebenso überwiegend dunkle Hautfarbe und stammen aus den Favelas. Die afro-brasilianischen Religionen werden diskriminiert und kämpfen nach wie vor um ihre Anerkennung, die Sprachen der Indigenen werden weitgehend in Schulen, die von Indigenen besucht werden, nicht unterrichtet. Auf meine Bemerkung einem Taxifahrer gegenüber, dass ich einen (weißen) Freund besuchen fahre, der Guaraní spricht, reagierte dieser mit: „Niemand spricht Guaraní.“ Das geschah im April 2012. Das Geschichtsbewusstsein ist je nach Gesprächspartner_in verschieden. Bei meiner Forschungsreise im März/April 2012 sagte mir eine Brasilianerin mittleren Alters: „Die Diktatur war nicht so schrecklich. Mein Vater war Musiker, es gab einfach ein paar Lieder, die er nicht singen durfte, das war es im Großen und Ganzen.“ Später lerne ich eine alte Frau kennen, deren österreichstämmige Eltern (aus Železna Kapla¹⁹⁶ in Kärnten/Koroška) zu Beginn der 60iger Jahre aus Angst vor dem Kommunismus für zehn Jahre von Brasilien zurück nach Österreich gingen. Geschichte ist also auch immer eine Frage der Perspektive.

Der in deutscher Sprache publizierende tuwinische Schriftsteller Galsan Tschinag verlangt, dass wir uns eingestehen, dass wir, als Menschheit, an unserem Ende angelangt sind. Und er weiß wovon er spricht: Sein Volk zählt nur noch an die 3.000 Personen und wird in den nächsten 50 bis 100 Jahren aussterben. In einem Vortrag in Wien,¹⁹⁷ 2012, sagte er: „Ihr spielt den Wohlstand und wir spielen den Notstand.“ Eduardo Galeano benennt das erste Kapitel seines Buches *Die offenen Adern Lateinamerikas*: Die Armut des Menschen als Resultat des Reichtums der Erde. Darcy Ribeiro, der zum engeren Freundeskreis Augusto Boal gehörende Ethnologe¹⁹⁸ und spätere Kultusminister des Bundesstaates Rio de Janeiro war ein bedeutender Forscher indigener Kulturen in Brasilien.¹⁹⁹ Der von ihm entwickelte Zivilisatorische Prozess (vgl. Ribeiro, 1971) charakterisiert sich durch seinen globalen Ansatz (also nicht ethno- bzw. eurozentristisch), durch eine starke kulturelle und historische Differenzierung und durch die Abwesenheit einer line-

¹⁹⁶ Bad Eisenkappel, vgl. Maja Haderlap und ihr mit dem Bachmannpreis ausgezeichnetes Buch *Engel des Vergessens*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2011

¹⁹⁷ Vortrag Wien, 18.5.2012, Stadtbücherei

¹⁹⁸ vgl. BOAL, *Hamlet*, 2001, S. 319

¹⁹⁹ Nach seinem Tod übernahm Abdias do Nascimento, mit dem Augusto Boal seine ersten Theatererfahrungen in Brasilien machen durfte (Gründer des Teatro Experimental do Negro), Ribeiros politisches Amt.

ren²⁰⁰ Fortschrittstendenz, d.h. Auf- und Niedergang sind möglich, der Ausgang der Geschichte ist offen.

„Wir sind die, die nicht mehr sind, was sie waren, ohne jene geworden zu sein, die wir sein könnten oder wollten. Da wir nicht wissen, wer wir waren, als wir unschuldig in ihnen [den Indios, B.F.] waren, wissen wir, nichts über uns selbst wissend, noch weniger, wer wir sein werden.“²⁰¹

Der ‚Ton‘ dieses Zitats entspricht stark dem in den 80er Jahren vorherrschenden Diskurs, über die verlorene und zu findende ‚Identität‘ Lateinamerikas, deren prominenter Vertreter Octavio Paz mit seinem Buch *Das Labyrinth der Einsamkeit* war.

In der Wunde der verlorenen Identität, scheint die Kapazität des ‚Sich selbst neu Erfindens‘ zu liegen. Wenn es Lateinamerika gelänge sich dem Griff der Kolonialmächte zu entledigen und aus seinen Verwundungen gestärkt wiederaufzustehen, könnte sich die Welt ein Beispiel nehmen. Wie sieht nun diese Verwundung aus? Eduardo Galeano beschreibt sie folgendermaßen:²⁰²

„Die Dämonisierung der Kräfte des Wandels als Agenten fremder Ideologien und Händlern von Kokain, Marxismus und anderen Drogen verlangt die Aushöhlung des geschichtlichen Bewusstseins.

Doch in Wirklichkeit ist das Fremdartige in Amerika der Kapitalismus, der weder von Manco Capac noch von Moctezuma eingerichtet, sondern allein von außerhalb und von oben durch die europäischen Eroberer des XVI. Jahrhunderts eingeführt wurde. Die Eroberung vermarktete das amerikanische Leben, führte den allgemeinen Tauschhandel ein, während die Kirche das Gewinnstreben und das Gesetz der Angst zur göttlichen Ordnung erhob: wenn du gehorchst, gewinnst du den Himmel; wenn du nicht gehorchst, bestraft dich die Hölle. *Tatsächlich gibt es keine ältere Tradition in Amerika als jede der gemeinschaftlichen Produktions- und Lebensweise*. Nicht nur ist die Gemeinschaft die älteste Form, sie bildet auch die hartnäckigste und die widerstandsfähigste Tradition – trotz der endlosen Verfolgung, die sie seit fünf Jahrhunderten erleidet. Sehr wohl läßt sich daraus schließen, daß der Sozialismus von innen und von unten kommt, vom tiefsten Inneren der Erinnerung unserer Völker.

Ebenso ist festzuhalten, *daß die Demokratie keine Neuheit war, die den barbarischen Indios von den europäischen Monarchien, samt zivilisierender Inquisition, beschert wurde.*“²⁰³

²⁰⁰ Vgl. RIBEIRO, Darcy, *Wildes Utopia*, 1986, S. 200

²⁰¹ ebda. S. 32

²⁰² Während meiner Studienreise im März/April 2012 war ich zehn Tage lang im Guaraní Dorf *Tenondé Porã* zu Gast. Die dort vorherrschende gemeinschaftliche Lebensweise führte mir die Deformationen der kapitalistischen Lebensweise die mir, als ihr Zugehöriger anhaften einprägsam vor Augen.

²⁰³ GALEANO, *Von der Notwendigkeit*, 1992, S. 83–84

Als Ausnahmen dazu führt er Cuzco und Tenochtitlán, als bekannte Zentren des Despotismus, an.

Generell gilt heute nach wie vor:

„Fruchtbares Land, reiche Bodenschätze, doch bitterarme Menschen in diesem Reich des Überflusses und der Schutzlosigkeit; die Marginalisierung der vom System an den Rand gedrängten Arbeiter verhindert das Entstehen eines Binnenmarktes und drückt das Lohnniveau.“²⁰⁴

Und wenn die Minen leer sind, ziehen die Unternehmen ab und hinterlassen bestenfalls ein Nichts (zu sehen in vielen Ländern des Trikont, z. B. Kirgistan).

Wie sah die Situation nun 1968 in Brasilien aus?

„Zwischen 1964 und Mitte 1968 wurden 15 Automobil- oder Zubehörfabriken von Ford, Chrysler, Willys, Simca, Volkswagen oder Alfa Romeo geschluckt; im Elektrizitäts- und Elektroniksektor gingen drei wichtige brasilianische Unternehmen in japanische Hände über; Wyth, Bristol, Mead Johnson und Lever verschlangen einige Arzneimittellaboratorien, womit die inländische Medikamentenherstellung auf ein Fünftel des Marktanteils sank; (...)“²⁰⁵

Weiters wurden Chemie und Petrochemie verkauft, Metallfabriken, ebenso. Eine parlamentarische Kommission zur Untersuchung des Sachverhalts, kam zu dem Schluss, dass 1968, ausländisches Kapital 40 Prozent des brasilianischen Kapitalmarkts beherrschte und stellte weiters fest, dass 62 Prozent des Außenhandels, 82 Prozent der Schifffahrt, 67 Prozent der Luftfahrt und 100 Prozent der Kraftwagenproduktion, sowie 100 Prozent der Reifenproduktion in fremde Hände kamen – die Liste scheint endlos. Firmen aus den USA und Deutschland führen das Ranking der Neu-Inhaber_innen an. Der Bericht wurde vom Militärregime nie veröffentlicht.²⁰⁶

Aussagen von ehemaligen Ministern bestätigen die Benachteiligung brasilianischen Kapitals auf allen Ebenen: schlechtere Zinsen für Darlehen, Sonderdevisenkurse für internationale Investor_innen etc.²⁰⁷

²⁰⁴ GALEANO, Eduardo, *Die offenen Adern Lateinamerikas: Die Geschichte eines Kontinents*, Peter Hammer Verlag, Wuppertal, 2012 (1973), S. 342

²⁰⁵ ebda. S. 300

²⁰⁶ ebda.

²⁰⁷ ebda.

Der damals zuständige Minister, Roberto Campos, erklärte seine Weltsicht vor der Untersuchungskommission zu den Transaktionen zwischen brasilianischen und ausländischen Unternehmen:

„Natürlich ist die Welt ungleich. Der eine wird intelligent geboren, der andere dumm. Der eine wird als Athlet geboren, der andere als Krüppel. Die Welt besteht aus kleinen und großen Unternehmen. Die einen gehen unter, kaum sind sie entstanden; andere schleppen sich kriminellerweise durch eine lange, nutzlose Existenz. Der menschlichen Kondition, der Natur der Dinge liegt eine entscheidende Ungleichheit zugrunde. Dem entkommt auch der Kreditmechanismus nicht. Die Forderung, nationale Unternehmen sollten den selben Zugang zu ausländischen Krediten haben wie ausländische Unternehmen, verkennt schlicht die grundlegenden Realitäten der Wirtschaft (...)“²⁰⁸

Er erklärt also die Welt so, wie sie uns als Kindern vielleicht noch erklärt wurde: Die Armen sind arm, weil sie es eben sind. Der internationale Währungsfond zementiert diesen Umstand darüber hinaus ein.

„Die Behandlung verschlimmert den Zustand des Kranken, um ihm besser die Medizin der Anleihen und Investitionen aufzwingen zu können. Der IWF erteilt selbst Kredite oder gibt das unverzichtbare grüne Licht, damit andere sie gewähren. In den Vereinigten Staaten gegründet, mit Sitz in den Vereinigten Staaten und im Dienste der Vereinigten Staaten, operiert der Fonds in Wirklichkeit wie ein internationaler Inspektor (...); die Weltbank, die Agentur für Internationale Entwicklung und andere weltweit philanthropische Organisationen machen ihre Kredite ebenfalls von der Unterzeichnung und Einhaltung der »Absichtserklärungen« der Regierungen gegenüber der allmächtigen Institution abhängig.“²⁰⁹

Die Beweisführung für die gnadenlose Ausbeutung und Unterjochung eines ganzen Kontinents ist scheinbar endlos. Die Zusammenhänge unübersehbar und gleichzeitig überschaubar: in die Enge getriebene Regierungen, korrupte Militärregimes, ein grausamer gewissenloser Kapitalismus, die Verbrechen der Ausbeutung bedingen und ermöglichen sich gegenseitig. Der Norden gewinnt, der Süden verliert. Über die 1970er Jahre in Argentinien, Boals erstes Exilland, schreibt Galeano:

„Ein Großteil der Entführten und Verschwundenen in Argentinien sind Arbeiter, die in irgendeiner Form gewerkschaftlich tätig waren. Unaufhörlich bringt die Phantasie des Volkes neue Formen des Kampfes hervor, wie den *Dienst nach Vor-*

²⁰⁸ ebda. S. 304

²⁰⁹ ebda. S. 306

schrift oder den *Dienst mit Streitlust*, und die Solidarität findet neue Wege, um der Angst zu entgehen.“²¹⁰

Der uruguayische Präsident Aparicio Méndez sagt 1977:

„Wir ersparen dem Land die Tragödie der politischen Passion. Anständige Menschen reden nicht von Diktaturen, denken nicht an Diktaturen und fordern keine Menschenrechte ein.“²¹¹

Auf den letzten Seiten der *Offenen Adern Lateinamerikas* schließt Galeano:

Wir wohnen bei uns nicht der wilden Kindheit des Kapitalismus bei, sondern seiner blutigen Hinfälligkeit. *Die Unterentwicklung ist keine Etappe der Entwicklung. Sie ist ihre Folge.* Die Unterentwicklung Lateinamerikas entspringt der fremden Entwicklung und nährt sie nach wie vor. Ohnmächtig in seiner Funktion internationaler Verknechtung, dahinsiechend seit seiner Entstehung, steht das System auf schwachen Beinen. Es macht sich zu seiner eigenen Bestimmung und möchte als ewig angesehen werden. Jede Erinnerung ist subversiv, weil sie anders ist, und ebenso jedes Zukunftsprojekt.“²¹²

Lateinamerika war in jenen Jahrzehnten Kriegs-Spiel-Schauplatz des Imperialismus und der held_innenhaft gegen ihn antretenden Gegner_innen.

Die Ereignisse in Kuba (Revolution 1959, Schweinebucht 1961) und das Charisma eines Che Guevara, boten das erfolgversprechende ‚Licht am Ende des Tunnels‘. Ebenso boten die internationalen Bürgerrechtsbewegungen, Frauenbewegungen, Martin Luther King, Malcom X, die Befreiungsbewegungen in afrikanischen Ländern (Amílcar Cabral, Julius Nyerere), Vietnam, die kulturelle Revolution Mao Zedongs, die Befreiungstheologie generell, Anlass zu Hoffnung und Widerstand. Die Menschen wehrten sich. Beteiligte an revolutionäre ‚Gruppen‘ kamen aus allen Gesellschaftsschichten, darunter viele Student_innen, Arbeiter_innen, Schwarze, ehemalige Kolonialist_innen, Frauen.

1974 endete die portugiesische Diktatur mit der Nelkenrevolution in Portugal, Franco hielt sich bis 1975. Mit der Ausnahme von Peru (1968–1975 revolutionäre Regierung unter Juan Velasco Alvarado) übernahm das Militär die Regierung in den meisten anderen lateinamerikanischen Staaten. Chile: 1970–1973 Salvador Allende, dann Putsch und bis 1990 Pinochet; Argentinien: 1976–1983 Militärjunta; Brasilien: 1964–1985 Militärdiktatur; Guatemala: Militärdiktaturen seit 1954, derzeit (2012) ein Präsident, der für

²¹⁰ ebda. S. 387

²¹¹ ebda.

²¹² ebda.

die Beteiligung an Massakern verantwortlich gemacht wird. Die blutige und komplexe Geschichte der zentralamerikanischen Länder El Salvador und Nicaragua gilt in unseren Breiten als weitgehend bekannt.²¹³ Haiti, als einzig erfolgreiches Exempel der Geschichte, das zumindest temporär einen freien schwarzen Staat erkämpfte, bezahlt bis heute für diese historische ‚Anmaßung‘ (jahrzehntelange Entschädigungszahlungen an Frankreich für die Unabhängigkeit, Diktaturen, bürgerkriegsähnliche Zustände, Einflussnahme von außen durch die Weltbank und die USA). In Süd-Afrika herrschte Apartheid und der Ost-Westkonflikt lieferte sozusagen das Bühnenbild.

In *Hamlet and the Baker's Son* schreibt Boal:

„Eritrea is here, Sierra Leone is here, Haiti has always been with us: even when people ‚merely‘ die from hunger, a silent death, without bursts of gunfire – death whispered is not peace!
Peace is an incessant, dynamic search. Reality is war, divided humanity! Peace is a dream. We want the dream, we want peace! (...) Peace, yes; passivity, never!“²¹⁴

Boal denkt die ganze Welt mit, kennt die Bedingungen der Gewalt, nimmt Anteil an den Versuchen sie zu bewältigen. Die Realität an sich stellt schon den Krieg in seinen vielen Schattierungen dar. Es müssen nicht erst Bomben und Granaten fallen, die Auswirkungen des kapitalistischen Systems tun das ihre. Die Zeit im Exil und die globale, polyzentrische²¹⁵ (versus ethnozentristisch) Haltung Boals machen ihn zum Weltenbürger. Man könnte sagen der Planet wird zu seiner Heimat und der Mensch zu seiner Familie. Die Gebräuche der Guaraní,²¹⁶ waren ihm ebenso wenig fremd, wie die Gebräuche der afrikanisch-stämmigen brasilianischen Volksgruppen, obwohl er ihnen gegenüber eher skeptisch eingestellt war.²¹⁷ Die Wege zur sozialen Veränderung beobachtete er an sich, seiner direkten Umwelt und im globalen Zusammenhang. Stand er zuerst hauptsächlich für seine Kunst, wurden später immer mehr die Werte für die er eintrat die Meilensteine seines Weges. Jede Veränderung der herrschenden Strukturen in Richtung Demokratisierung war ein Lichtblick, jeder Ausdruck dagegen eine Bestätigung. Die Schattenseiten waren nur zu gut bekannt.

²¹³ In den achtziger Jahren gab es sogenannte Solidaritätsbrigaden, viele aus dem deutschsprachigen Raum, vgl. www.ila-web.de/lateinamerika/home.htm (Zugriff 30.9.2012) und www.lateinamerikanders.org/uberuns.html (Zugriff 30.9.2012)

²¹⁴ BOAL, *Hamlet*, 2001, S. 303

²¹⁵ vgl. RIBEIRO, 1971

²¹⁶ vgl. „Al pueblo los medios de producción teatral“, Entrevista de Emile Copfermann a Augusto Boal aus dem Jahr 1976, aus *Teatro del Oprimido*, Alba, Barcelona, 2009

²¹⁷ vgl. Boals frühes Stück *O Cavalo e o Santo* (19..), in: *Teatro Brasileiro, Sé. XX*, coleção Frederic M. Litto, 1992

„Die demokratische Elle des Westens ist *der Ausdruck einer Scheinkultur: der Ehevertrag gilt mehr als die Liebe; das Begräbnis mehr als der Tote; die Kleidung mehr als der Körper und die Messe mehr als Gott. Das Schauspiel der Demokratie gilt mehr als die Demokratie.* [Herv. im Original] Die lateinamerikanischen Demokratien wollen wahrhaftige Demokratien sein. Sie finden sich nämlich nicht damit ab, Demokraturen, nämlich durch Diktaturen entstellte Demokratien zu sein – auch wenn die demokratische Elle diesem Detail keine Bedeutung zumißt. Für die Ohnmachtstruktur [sic!] ist jedwede dynamische Demokratie, die zu einer Veränderung der Wirklichkeit führt, eine Gefahr. Jeder weiß schließlich, was mit Salvador Allende und mit Tausenden von Chilenen passiert ist, als Chile mit der Demokratie ernst machte.“²¹⁸

So wie Carlos Satizábal in einem Kücheninterview mir einst sagte, dass man die Kunst unbedingt dem Aktivismus vorziehen müsse, da die Kunst überlebensfähig sei, der Aktivismus letztendlich aber immer sterbe, so wusste Boal mit seiner Arbeit vor allem eines: Zeit zu gewinnen, um Lernprozesse zu ermöglichen, Reflexionsräume zu eröffnen und durch Kommunikation auch viele vor selbstzerstörerischem Heroismus zu bewahren.

In *Hamlet and the Baker's Son* schreibt er unter dem Titel *Dreaming, they were killed*:

„It was this way, dreaming, that many leaders were killed. The desire for freedom was so great, so sincerely felt, that they were blind to the hazards of the rapids, the inclemency of nature, the firepower of the uniformed enemy. They were tortured, assassinated in cold blood. Killed in combat – according to the armed forces: 1968 was the beginning. Worse was yet to come.“²¹⁹

Boal wollte leben, immer weiter leben²²⁰ und das selbe wünschte er auch für sein Werk, seinen Humanisierungsgedanken. Sein Theater war kein Theater der kurzlebigen Helden, kein Theater der Provokation (etwa im Vergleich zum *Living Theatre*), kein Theater der Anklage, sondern ein Theater des gemeinsamen Ringens und wie Ganguly es zu nennen pflegt:²²¹ eine gemeinsame (kreative) intellektuelle Anstrengung mit dem Publikum, den Workshopteilnehmer_innen, den Passant_innen etc. Boal ging es um das Überleben und um eine nachhaltige friedensstiftende künstlerische Dynamik. Reißerischem Heldentum ebenso wie dogmatischem Vertreten von Ideologien stand er ablehnend gegenüber.

²¹⁸ GALEANO, *Von der Notwendigkeit*, 1992, S. 86

²¹⁹ BOAL, *Hamlet*, 2001, S. 270

²²⁰ ebda. S. 350

²²¹ vgl. GANGULY in FRITZ, *InExActArt*, 2011, S. 160 ff.

Für die nächste Generation von TdU-Practitioners, speziell jene aus dem europäischen Raum, tut sich eine weitere Dimension dieser Arbeit auf: Wäre es nicht möglich, dass wir gefangen sind, in unserem Eurozentrismus? Wäre es nicht möglich, dass wir dazu tendieren, zu glauben, zu wissen, wie ‚die gute Lösung‘ auszusehen hat? Wäre es nicht möglich, dass wir dazu angehalten sind, uns der Kritik zu stellen? Und wenn ja, von wem? Wenn wir uns Boal annähern, könnten wir vielleicht dazu verführt werden, die Sehnsucht zu verspüren, die Welt auch als unsere Heimat definieren zu wollen. Nicht weil uns ein politisches Regime aus unserem Land vertreibt, nicht weil wir kein Interesse an unseren Wurzeln haben und Heimat gering schätzen, sondern weil wir durch die Beziehung zu anderen Völkern, Weltsichten und Gebräuchen eine bessere Wahrnehmung der eigenen bekommen könnten. Und vielleicht liegt in den Begegnungen eine neue Erkenntnis. TdU ist Erkenntnistheater. Die Botschafter_innen der indigenen Ersten Welt, der First Nations People oder auch Original People (povos originários) stellen sich uns schon lange zur Verfügung. Denn die Konflikte und Herausforderung der globalisierten Welt, betreffen ganz offensichtlich alle.

Hier eine Aussage von Galsan Tschinag dazu:

„So wie das neue Wissen allein nicht ausreicht, so reicht das alte Wissen allein auch nicht. Wenn man beides miteinander koppelt, gelingt es einem vielleicht eher, an den Stein der Weisheit, an das Wasser des Lebens näher zu rücken. (...) Selbstzucht, Anstand und Wissen – alles im ursprünglichen Sinne – sind gefragt, wollen wir dem Ansturm des Globalisierungszeitalters standhalten. Nomade zu sein ist nicht mehr gleich einfältig und saumselig zu bleiben. Es kommt auf das Bekenntnis, die Treue und den Mut zu der schlichten, bewährten Lebensform an. (...) Es kommt auf die Fähigkeit an, nahende Geschehnisse zu erkennen, in sie einzugreifen und sie nach Möglichkeit zum Besseren zu wenden.“²²²

Und wenn Todorov, Las Casas im 16. Jahrhundert sagen lässt:

„Denn durch das Geld erreichen die Menschen, alles, was sie an Zeitlichem benötigen oder begehren, wie zum Beispiel Ehre, Adel, Stand, Familie, Prunk, prächtige Kleider, feine Speisen, die Wonnen des Lasters, die Möglichkeit sich an ihren Feinden zu rächen, hohes Ansehen für ihre Person.“²²³

²²² TSCHINAG, Galsan, in: GLEISS, Gernot, *In der Mitte ein Feuer*, Verlag G2, Klagenfurt, 2012, Seite 25–26

²²³ TODOROV, *Eroberung Amerikas*, 1985, S. 173

Dann wissen wir, dass wir es eher mit Aung San Suu Kyi halten, die im Vorwort der UNESCO Publikation *Learning To Be*²²⁴ sagt:

*The true development of human beings
involves much more than mere economic
growth. At its heart there must be a
sense of empowerment and inner
fulfilment. This alone will ensure that
human and cultural values remain
paramount in a world where political
leadership is often synonymous with
tyranny and the rule of a narrow elite.
People's participation in social transformation
is the central issue of our time.
This can only be achieved through the
establishment of societies, which place
human worth above power, and liberation
above control. In this paradigm, development
requires democracy, the genuine
empowerment of the people.*

Eine globale, nicht lineare, stark differenzierte geschichtspolitische Position einzunehmen erleichtert es, zu erkennen, dass die unterschiedlichen Epochen entnommenen Zitate, Wirklichkeiten der Jetztzeit ebenso ansprechen, wie historische aus dem jeweiligen Kontext gerissene Momente, denn die Spiralen der Gewalt ziehen ungebrochen ihre Wege, durch die Geschichte und Geschichten aller Länder und die Gräben der Gehirne, sei es in ‚den Amerikas‘, im Nahen Osten, in Europa oder am afrikanischen Kontinent. Was notwendig gebraucht wird, ist ein Frieden – ein Frieden wie ihn uns die Auseinandersetzung mit den Studien von Wolfgang Dietrich, im Teil C der Arbeit näher bringen wird. Zur Bedeutung der Arbeit von Augusto Boal sagt er:

„Das Theater der Unterdrückten präsentiert keine Bilder aus der Vergangenheit, sondern erstellt Handlungsmodelle für die Zukunft. Alle Mitwirkenden müssen sich bei Boal bewusst sein, dass sich das gespielte Theater auf ein Ereignis be-

²²⁴ AUNG SAN, Suu Kyi, in: *Learning To Be: A Holistic and Integrated Approach to Values Education for Human Development*, UNESCO-APNIEVE Sourcebook 2, UNESCO Bangkok, 2002, S. 0

zieht, das in der Zukunft tatsächlich stattfinden wird. (...) Ich lese dieses Ansinnen im aufklärerischen, idealistischen und revolutionären Kontext seiner Zeit. Würde ich es wörtlich nehmen, wäre diese Theaterform kein Werkzeug der Konflikttransformation, eher eine Waffe. Mir scheint allerdings die politische Beobachtung zentral und richtig, dass real existierende Konfliktenenergie im Theater nicht spielerisch abgebaut werden [sic!], sondern als geübte Erweiterung der Handlungsoption in das reale Konfliktgeschehen einfließen soll. Setze ich an die Stelle der revolutionären Absicht der 1960er Jahre die transformative Absicht der Konfliktforschung des 21. Jahrhunderts, kann praktisch der gesamte Kanon aus Boals Lebenswerk angewendet werden.“²²⁵

Aus der oben benannten Position heraus entwickle ich im Folgenden die Spurensuche der Entwicklungsgeschichte des TdU.

Für Augusto Boal jedenfalls war mit Antritt seines Exils die Geschichte der Angst und Verfolgung noch lange nicht vorbei – in der berüchtigten *Operation Condor*, verbündeten sich in den 1970er und 1980er Jahren die Regimes von neun lateinamerikanischen Ländern²²⁶ mit Unterstützung der USA zur weltweiten Verfolgung linkspolitischer Oppositioneller. Auch in Frankreich starben die Träger_innen kritischer Stimmen unter rätselhaften Umständen, darunter auch Freunde der Familie Boal.²²⁷

6. Begrifflichkeiten

Unterdrückung

In *Theatre of the Oppressed*²²⁸ benennt Boal die Poetics of the Oppressed als den Poetics of Oppression von Aristoteles entgegengesetzt.²²⁹

Auf 112 Seiten führt er vom, den Menschen unterwerfenden, aristotelischen System der Tragödie, über Reflexionen zur Tugend, Virtu, bei Machiavelli weiter zu Hegel und Brecht und dem Diskurs zu den Fragen, ob ‚die Figur‘ Subjekt oder Objekt darstelle, ob der Gedanke den Menschen bestimme oder umgekehrt, ob der Mensch sich ändern lässt

²²⁵ DIETRICH, Wolfgang, *Variationen über die vielen Frieden: Elicitive Konflikttransformation und die transrationale Wende der Friedenspolitik*, Band 2, Schriften des Unesco Chair for Peace Studies der Universität Innsbruck, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2011, S. 270

²²⁶ Argentinien, Chile, Paraguay, Uruguay, Bolivien, Brasilien (und in geringerem Ausmaß Peru, Ecuador und Venezuela), aufgedeckt wurden diese Kriegsverbrechen erst zufällig 1992, vgl. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/3720724.stm> (Zugriff 30.9.2012)

²²⁷ vgl. BOAL, *Hamlet*, 2001, S. 303

²²⁸ Der gesamte theoretische Teil seines *Theatre of the Oppressed* wurde nie ins Deutsche übersetzt. Der Titel des deutschen Buches *Theater der Unterdrückten* ist daher auf eine Weise irreführend, denn es beschreibt zwar die Methoden und Inhalte aber nicht die Theorie und entspricht weder dem Original noch der englischen Übersetzung – ein Umstand der vielleicht dazu führte, dass Boal in Österreich nicht als der Theatertheoretiker anerkannt wird wie in anderen Ländern.

²²⁹ vgl. BOAL, Augusto, *Theatre of the Oppressed*, Pluto Classics, London, 1998 (1979), S. 119

bis hin zur Auseinandersetzung mit den Begriffen Empathie, Osmosis²³⁰ und Katharsis. In einem zweiten praxisbezogenen Teil bringt er Beispiele wie ein Theater des Volkes, beim ALFIN-Projekt in Peru und mit dem Arena Theater²³¹ in São Paulo umgesetzt werden kann, sowie eine Beschreibung des ursprünglichen Jokersystems,²³² welches man heute als erste Experimentierstufe seiner Entwicklung einordnen kann, das sich nicht mehr in der aktuellen Praxis spiegelt.²³³

„In the beginning the theater was the dithyrambic song: free people singing in the open air. The carnival. The feast. Later the ruling classes took possession of the theatre and built their dividing walls. First, they divided the people, separating actors from spectators: people who act and people who watch – the party is over! Secondly, among the actors, they separated the protagonists from the mass. The coercive indoctrination began!

Now the oppressed people are liberated [sic!] themselves and, once more, are making the theater their own. The walls must be torn down. First, the spectator starts acting again: invisible theater, forum theater, image theater, etc. Secondly, it is necessary to eliminate the private property of the characters by the individual actors: the 'Joker' System.“²³⁴

Auf einer ersten Ebene sind bei Boal diejenigen die Unterdrückten, die als passive, ohnmächtige, ‚ruhig‘ gestellte Zuschauer_innen ihre Kraft den im Rampenlicht stehenden Akteur_innen übergeben, welche an ihrer Stelle handeln.

Auf einer zweiten Ebene erklärt Boal, dass das TdU kein Theater der verschiedenen gesellschaftlichen Klassen sei, weder Theater des Proletariats, noch feministisches Theater oder Theater verschiedener ethnischer Gruppen, denn innerhalb all dieser Gruppen existiere ebenfalls Unterdrückung. Das TdU ist jedenfalls AUCH Theater dieser Gruppen aber nicht ihr alleiniges Theater. Demzufolge ist die beste Definition für das TdU laut Boal:

²³⁰ Empathie und Osmosis werden in *Theatre of the Oppressed* als Mechanismen gleichgesetzt, die zur Unterwerfung des Zuschauers an die fiktive Realität dienen (vgl. Boal, ebda. S. 113–115). Katharsis (vgl. ebda. S.106) nimmt dem Zuschauer, die Fähigkeit zu handeln.

²³¹ Das Theater das Augusto Boal 15 Jahre lang in São Paulo leitete.

²³² Spanisch: sistema comodín, portugiesisch: sistema coringa, heute mit veränderter Bedeutung ‚Kuringa‘ oder ‚Curinga‘.

²³³ Deshalb mutet die Kritik am System ‚Coringa‘ bei PAPKE, Christian, *Teatrada: Brasiliens Wege theatraler Kunst, eine Theatergeschichte von 1500 bis zur Gegenwart*, Dissertation, Universität Wien, 2000, S. 220) etwas anachronistisch an und weist eher auf Animositäten in der ‚Szene‘ hin.

²³⁴ BOAL, *Theatre of the Oppressed*, 1998, S. 119

„Portanto, a melhor definição para o teatro do oprimido seria a de que se trata do teatro das classes oprimidas e de todos os oprimidos, mesmo no interior dessas classes.“²³⁵

Deshalb ist die beste Definition des Theaters der Unterdrückten, die, dass es sich um das Theater der unterdrückten Klassen und auch all jener innerhalb dieser Klassen Unterdrückten handelt.

Für Boal sind die Bezeichnungen *der/die Unterdrückte* und *der/die Zuschauer_in* quasi Synonyme. Ein Dialog bestünde aus zwei Subjekten. Innerhalb dieses Dialogs ist das Wort *Zuschauer_in* nicht obszön, der Akt des Zuhörens und Zusehens ist unerlässlich für das Funktionieren des Dialogs. Die Obszönität beginnt, wenn sich der Dialog in einen Monolog verwandelt und sich ein/e Dialogpartner_in auf das Sprechen spezialisiert und der/die andere auf das Zuhören, wenn eine/r alleinige/r Aussender_in von Nachrichten wird und der/die andere zum/r Empfänger_in und Ausführenden wird. So geschieht die Trennung in Subjekt und Objekt.²³⁶

Diese Trennung, die in allen zwischenmenschlichen Beziehungen existiert, erfährt am Theater eine Sakralisierung:

„Essa relação, na qual um aparente diálogo é, na verdade, um monólogo, existe em toda parte, em todas as relações interhumanas. Ela existe, ou tende a existir, nas relações professor-aluno, pai-filho, marido-mulher (ou vice-versa), sargento-soldado, e assim por diante. Ela se sacraliza na relação *ator-espectador*. É nessa relação que o monólogo atinge seu mais alto grau de estratificação, onde o *código social* se transforma num ritual, e esse num verdadeiro *rito*.“ [Herv. im Original]²³⁷

Diese Beziehung, die offensichtlich ein Dialog scheint, aber in Wahrheit ein Monolog ist, existiert in allen Bereichen, in allen zwischenmenschlichen Beziehungen. Sie existiert, oder tendiert zu existieren, in den Beziehungen zwischen den Lehrer_innen und den Schüler_innen, zwischen Vater und Sohn, Ehemann und Ehefrau (oder umgekehrt), Unteroffizier_in und Soldat_in und so weiter. Sie wird in der Beziehung zwischen Schauspieler_in und Zuschauer_in heiliggesprochen. In dieser Beziehung erhält der Monolog seinen höchsten Grad der Verbreitung, dort wo sich der soziale Code in ein Ritual transformiert und dieses in einen wahren Ritus.

Und er beschreibt den Vorgang der ‚Verdinglichung‘ der Menschen als schwierigen und komplexen Vorgang, denn der Unterdrückte behält den Impuls zum Dialog, zur Partizi-

²³⁵ vgl. BOAL, Augusto, *Stop: c'est magique!*, Editora Civilização, Rio de Janeiro, 1980, S. 25

²³⁶ vgl. ebda.

²³⁷ ebda. S. 26

pation, er unterliegt lediglich einer ‚Rückbildung‘, einer Atrophie, doch der Wunsch der Teilnahme lebt im Subversiven weiter. Und das ist das tatsächlich ‚Heilige‘:

„Esse caráter subversivo é sagrado, e é esse desejo subversivo que todo teatro verdadeiramente popular deve procurar estimular, desenvolver, desatrofiar, amadurecer, fazer crescer.“ [Herv. im Original]²³⁸

Dieser subversive Charakter ist heilig, denn es ist dieser subversive Wunsch den jedes wahrhafte Volkstheater versuchen muss zu stimulieren, zu entwickeln, zu entatrophieren, zu reifen, zum Wachsen zu bringen.

Das ist das ‚Mission Statement‘ seines Theaters: die Stärkung der unterdrückten Menschen in ihrem Wunsch nach Teilnahme und Gestaltung ihrer Realität, so dass es Subjektbeziehungen geben kann. Und er schreibt weiter und bezieht sich deutlich auf Freire und dessen Beschreibung des Unterdrückten in *Pädagogik der Unterdrückten*, wenn er sagt:

*„Uma sociedade opressora, autoritária, conta com o oprimido-opressor para poder instalar-se e manter-se. O patrão oprime o capataz, que oprime o operário, que oprime a esposa, que oprime os filhos... Essa cadeia de opressões deve ser redirigida em sentido contrário: contra o opressor a não a favor de uma nova opressão. Quando o *oprimido-opressor* exerce sua violência contra um novo oprimido, ele reforça a estabilidade da sociedade opressora. Quando, ao contrário, dirige sua violência contra o opressor, ele *inicia um movimento de decomposição* dessas estruturas sociais opressoras. Esta é a tarefa do teatro do oprimido: inverter a cadeia de opressões. Uma tarefa profundamente democrática, a partir de base.“*²³⁹

Eine unterdrückerische, autoritäre Gesellschaft, rechnet mit der Beziehung Unterdrückte-Unterdrücker_innen um sich zu installieren und an der Macht halten zu können. Der Herr unterdrückt den Vorarbeiter, der Vorarbeiter unterdrückt den Arbeiter, der unterdrückt seine Frau, die unterdrückt die Kinder... Diese Kette der Unterdrückungen muss umgelenkt werden, in die Gegenrichtung: gegen den/die Unterdrücker_in und nicht zu Gunsten einer neuen Unterdrückung. Wenn der/die unterdrückte Unterdrücker_in seine/ihre Gewalt einem/r neuen Unterdrückten gegenüber ausübt, verstärkt er/sie die Stabilität der unterdrückerischen Gesellschaft. Wann er/sie aber im Gegenteil, seine/ihre Gewalt gegen die/den Unterdrücker_in richtet, löst er/sie einen Impuls zur Zersetzung dieser unterdrückerischen gesellschaftlichen Strukturen aus. Das ist die Aufgabe des Theaters der Unterdrückten: die Kette der Unterdrückungen umzukehren. Eine zutiefst demokratische Aufgabe, ausgehend von der Basis.

²³⁸ ebda. S. 27

²³⁹ ebda. S. 27–28

Nicht nur die Ärzt_innen wären zuständig für Heilung, nicht nur die Professor_innen für das Lernen, nicht nur die Künstler_innen für das Theater. Es gelte den Unterschied zwischen Berufung und Beruf zu verstehen und *berufen* wären alle Menschen. Boal fordert ein ganzheitliches Menschenbild unter Wahrnehmung aller im Menschen inhärenten Fähigkeiten, das ist die Befreiung, von der er, 1980 bereits in Europa, spricht. Freire definiert in seinen Büchern *Erziehung als Praxis der Freiheit* und *Pädagogik der Unterdrückten* das ‚unterdrückt sein‘ als dem Volk zugeordnet. Der/die Unterdrückte ist laut seiner Definition, die Person, die ohne die Mindestvoraussetzungen lebt, die notwendig sind, um sein/ihr Bürger_innenrecht auszuschöpfen und der oder die vom Besitz und den Kulturgütern, die von der Gesellschaft hervorgebracht werden, entfernt ist.²⁴⁰

Im ersten Kapitel seiner *Pädagogik der Unterdrückten* geht er ausführlich auf die, für Boal wichtigen, Phänomene des unterdrückerischen Unterdrückers ein. Die Begriffe ‚Entspezialisierung‘, ‚Dialog‘, und ‚Bewusstwerdung‘ werden später in diesem Kapitel ausführlicher besprochen.

Unterdrücker_innen

„Conversaba con el autor de una historieta norteamericana, conocida mundialmente. Le dije que era un colonizador del espíritu. Se sorprendió y me contestó que dibujaba sin pensar en los que la veían. ¡Sus historietas eran inmediatamente traducidas en ochenta idiomas y él no pensaba nunca en los que las leerían! Ésa es justamente la actitud del colonizador. No hay que pensar. Es así. Ustedes imponen un punto de vista evidente, el punto de vista de ustedes, el de Estados Unidos.“²⁴¹

Ich war mit dem Autor eines nordamerikanischen Comics, das weltweit bekannt ist im Gespräch. Ich warf ihm vor, ein Kolonisator der Seele zu sein. Er war überrascht und antwortete mir, dass er malte ohne an die zu denken, die es sehen würden. Seine Cartoons wurden unverzüglich in achtzig Sprachen übersetzt und er dachte nie an die, die sie lesen würden! Das ist genau die Haltung des Kolonisators. Es ist nicht notwendig zu denken. Es ist einfach so. Ihr gebt den offensichtlichen Standpunkt vor, den euren, den der Vereinigten Staaten.

Die Unterdrücker_innen ähneln in unserem Kontext den russischen Püppchen, bei denen immer eine ‚kleinere‘ in einer ‚größeren‘²⁴² versteckt ist. Wenn Boal im Interview mit Copfermann 1976 den Kolonialisten anspricht, dann weil das Jahr 1492 tatsächlich ei-

²⁴⁰ vgl. Freire in BARAÚNA/MOTOS, *De Freire a Boal*, 2009, S. 84

²⁴¹ „Al pueblo los medios de producción teatral“ (Entrevista de Emile Copfermann a Augusto Boal) aus dem Jahr 1976, aus *Teatro del Oprimido*, Alba, Barcelona, 2009, S. 261

²⁴² Damit soll keine Reihung der Bedeutung von Unterdrückungsszenarien ausgedrückt werden.

nen Zeitpunkt in der Menschheitsgeschichte markiert, nach dem nichts mehr so war wie zuvor. Wie Tzvetan Todorov im Klappentext seines 1982 erstmals erschienen Buchs *Die Eroberung Amerikas – Das Problem des Anderen* formuliert:

„Wenngleich jedes Datum, das zwei Epochen gegeneinander abgrenzen soll, immer willkürlich bleibt, so ist doch keines besser geeignet, den Beginn des modernen Zeitalters zu markieren, als das Jahr 1492, das Jahr in dem Colón den Atlantischen Ozean überquert. Wir alle sind indirekte Nachkommen Colóns, mit ihm beginnt unsere Genealogie – sofern das Wort Beginn überhaupt einen Sinn hat. Seit 1492 sind wir, wie es Las Casas ausgedrückt hat, ›in dieser so neuen und keiner vergleichbaren Zeit‹ (Historia de las Indias, I, 88*). Seit diesem Datum ist die Welt geschlossen (obwohl das Universum unendlich wird), ›die Welt ist klein‹, wie Colón selbst ganz entschieden feststellt (›Carta rarísima‹ 7.7.1503); die Menschen haben nun die Ganzheit entdeckt, deren Bestandteil sie sind, während sie bis dahin ein Teil ohne Ganzes waren.“²⁴³

Boal ist und war immer in erster Linie Lateinamerikaner und seine USA-Kritik ist kein ‚undankbares Ressentiment‘ dem Land gegenüber indem er studieren ‚durfte‘ wie es ihm mancherorts vorgeworfen wird, sondern beruht auf historischen und politischen Fakten und ist nicht etwa gegen die in den USA lebenden einzelnen Menschen, sondern gegen unterdrückende Systeme und Institutionen gerichtet. Die ‚kulturelle Invasion‘ der Massenmedien der USA, die auf das Denken der Menschen der lateinamerikanischen Gesellschaft einwirkt und mittels der die Widerstandskultur der Menschen gebrochen werden soll/wird ist eindrucksvoll nachzuvollziehen in den Publikationen des Chilenen Ariel Dorfman, der „die Verbindungslinien zwischen Politik und Kultur, zwischen Ronald Reagan und Mickey Mouse, zwischen den Entwicklungstheorien der Wirtschaftsexperten und der Massensliteratur für Kinder aufdeckt.“²⁴⁴

Aufbauend auf der boalschen Kritik an Aristoteles, der für Boal den Anfang zu Manipulation und Beherrschung setzte, indem er Poetik und Politik als zwei völlig unterschiedliche Disziplinen verortete:

„He tells us that poetry, tragedy, theater have nothing to do with politics. But reality tells us something else. (...) all of man's activities are political. And theater is the most perfect artistic form of coercion.“²⁴⁵

²⁴³ TODOROV, *Eroberung Amerikas*, 1985, S. 13

²⁴⁴ vgl. DORFMAN, Ariel, *Der einsame Reiter und Barbar, König der Elefanten: Von harmlosen Helden in unseren Köpfen*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1988, S. 160

²⁴⁵ BOAL, *Theatre of the Oppressed*, 1998, S. 39

macht sich Boal daran die unterdrückerischen Strukturen der von ihm geliebten Kunstform zu dekonstruieren, den „bourgeois artist-high priest, elite artist, the unique individual (...) the star“²⁴⁶ und setzt ihm den (brechtschen) Menschen entgegen, dem Kunst immanent ist, eine Kunst die man genauso wenig kaufen und verkaufen kann wie das Atmen, das Denken und das Lieben.²⁴⁷ Die aristotelische Poetik als Basis einer repressiven Kultur dient Boal als Grundlage der Entwicklung seines Theatermodells zur Humanisierung der Menschheit, indem der/die von Unterdrückung deformierte Unterdrückte im Sinne Freires, sowohl *sich selbst als auch den/die Unterdrücker_in* befreit. Das ungleiche Machtverhältnis unter den Ländern des Nordens und des Südens spiegelt sich in den Beziehungen seiner Bewohner_innen als auch unter den TdU-Practitioners, die in diesem Spannungsfeld arbeiten wider. Durch den transkulturellen Charakter des TdU im 21. Jahrhundert entsteht eine Chance auch an diesem Thema mittels des Theaters zu arbeiten. Die unterdrückerischen Unterdrückten, die Freire auch ‚Sub-Tyrannen‘²⁴⁸ nennt, sind die ersten, die sich im TdU mit sich selbst konfrontiert sehen. Fragen der Solidarität, des ‚Seitenwechsels‘ und der den eigenen Aktivitäten zugrunde liegenden Motivationen kann man sich hier schwer entziehen, das Theater ‚transformiert‘ den, der transformieren will.

Freire beschreibt die Unterdrücker_innen folgendermaßen: „Gewalt wird von denen angezettelt, die unterdrücken, die ausbeuten, die es versäumen andere als Personen anzuerkennen (...)“.²⁴⁹ Die Unterdrücker_innen ‚in Reinkultur‘ beschreibt er als gewalttätige Tyrann_innen, die verachten, die nicht lieben können, die Terror anzetteln, die Menschlichkeit verweigern und die wiederum die ‚anderen‘, die Unterdrückten, als wild, subversiv, bösartig, barbarisch, hinterhältig und kriegslüstern darstellen.²⁵⁰ Für ihn sind die Unterdrücker_innen nicht in der Lage sich selbst, aus eigener Kraft heraus, zu befreien, da sie selbst durch den Akt des Unterdrückens ‚enthumanisiert‘ werden. Erst durch den Kampf der Unterdrückten wird die Humanität der Unterdrücker_innen wiederhergestellt, die sie verloren haben.²⁵¹ In einer Zeit der Globalisierung, der Studien zum ‚ecological footprint‘, lange nach Gandhis berühmtem Ausspruch „There is enough for every

²⁴⁶ vgl. ebda. S. 109

²⁴⁷ vgl. ebda.

²⁴⁸ vgl. FREIRE, Paulo, *Pädagogik der Unterdrückten: Bildung als Praxis der Freiheit*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1973 (1970), S. 33

²⁴⁹ vgl. Freire, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 42

²⁵⁰ vgl. ebda.

²⁵¹ vgl. ebda. S. 43

man's need, but not for one man's greed“ lesen sich Freires Zeilen immer noch als ‚bittere Medizin‘:

„Bedingt durch die Erfahrung, andere zu unterdrücken, erscheint ihnen [den Unterdrücker_innen, , B.F.] jede Situation, die anders ist als ihre vorhergehende, als Unterdrückung. Früher konnten sie essen, sich kleiden, Schuhe tragen, reisen und Beethoven hören – während Millionen nicht essen konnten, keine Kleider oder Schuhe hatten, weder studierten noch reisten und erst recht nicht Beethoven hörten. Jegliche Einschränkung dieser Lebensweise im Namen des Rechts der Allgemeinheit erscheint den früheren Unterdrückern als eine tiefe Verletzung ihrer individuellen Rechte – obgleich sie keinerlei Respekt gegenüber den Millionen empfanden, die litten und an Hunger, Schmerz, Sorge und Verzweiflung starben.“²⁵²

Freire verlangt eine ‚Konversion zum Volk‘, eine Veränderung des Lebenswandels, Leben das eine neue Existenzform²⁵³ annehmen muss.

Volk und Theater des Volkes

Boal definiert den Begriff Volk in *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular* folgendermaßen:

„Población es la totalidad de habitantes de un país o región. Más restringido es el concepto de pueblo: incluye sólo a quienes alquilan su fuerza de trabajo. Pueblo es una designación genérica que engloba a obreros, campesinos y a todos aquellos que están temporaria u ocasionalmente asociados a los primeros, como ocurre con los estudiantes y otros sectores en algunos países. Quienes constituyen la población pero no el pueblo – o sea los antipueblo – son los propietarios, los latifundistas, la burguesía y sus asociados (ejecutivos, mayordomos) y, en general, todos los que piensan como ellos. Los hombres son ‘pueblo’. ‘Población’ engloba también a los señores.“²⁵⁴

Bevölkerung ist die Gesamtheit der Bewohner_innen eines Landes oder einer Region. Das Konzept des Volkes ist enger gefasst: es inkludiert nur jene, die ihre Arbeitskraft verkaufen. Das Volk bezeichnet eine generische Zuordnung, die die Arbeiter_innen, die Bäuer_innen und all jene umfasst, die temporär oder ab und zu mit der Bevölkerung assoziiert werden, wie es zum Beispiel den Studierenden oder anderen Gruppen in einigen Ländern passiert. Diejenigen, die die Bevölkerung aber nicht das Volk – also das Anti-Volk – konstituieren sind die Besitzer_innen, die Großgrundbesitzer_innen, die Bourgeoise und ihre Gefolgsleute (Funktionär_innen, Verwalter_innen), und generell, alle die so denken wie sie.

²⁵² ebda. S. 44

²⁵³ vgl. ebda. S. 47

²⁵⁴ BOAL, *Técnicas*, 1975, S. 17

Thorau bezeichnet Boal als den ersten lateinamerikanischen Theatertheoretiker, der den Begriff des Volkstheaters differenzierend untersucht und definiert hat. In diesem Zusammenhang sind die Perspektiven des Volkes und der Herr_innen von großer Wichtigkeit.

„Dos perspectivas: la primera revela al mundo en permanente transformación, con sus contradicciones y el movimiento de esas contradicciones, así como los cambios de liberación de los hombres. Muestra que los hombres, esclavizados por el trabajo, las costumbres, las tradiciones, pueden cambiar su situación. Todo está siempre en transformación y hay que impulsar ese cambio.

La segunda perspectiva muestra, por el contrario, que los hombres han alcanzado después de una larga historia, el mejor de los mundos posibles, es decir, el sistema actual, donde los señores se adueñan de las tierras, de los medios de producción, mientras los hombres trabajan bajo la aprobación de Dios. ¡Vaya dos maneras diferentes de ver la vida y el mundo!“²⁵⁵

Zwei Perspektiven: die erste offenbart die Welt in kontinuierlicher Veränderung, mit ihren Widersprüchen und den Veränderungen dieser Widersprüche, wie die sich verändernde Befreiung der Menschen. Sie zeigt, dass die Menschen von der Arbeit, den Gewohnheiten, den Traditionen versklavt sind und ihre Situation verändern können. Alles ist ständig in Veränderung und es gilt diese Veränderung anzuregen.

Die zweite Perspektive zeigt, ganz im Gegenteil, dass die Menschen, als Resultat einer langen Geschichte die beste mögliche Welt erreicht haben, d. h. das aktuelle System, in denen sich die Herr_innen die Ländereien und die Produktionsmittel aneignen, während die restlichen Menschen mit Gottes Einverständnis arbeiten. Was für zwei verschiedene Arten die Welt und das Leben zu betrachten!

Um Volkstheater praktizieren zu können gilt es also, eine bestimmte dazugehörige Perspektive einzunehmen, die so Thorau, Brecht als die Vorstellung von der „in Entwicklung befindlichen und zu entwickelnden Welt“ bezeichnet.²⁵⁶

Volkstheater bei Boal

Zum Volkstheater stellt Boal folgende vier Kategorien auf:

Theater aus der Perspektive des Volkes und für das Volk:²⁵⁷ „el espectáculo se presenta según la perspectiva transformadora del pueblo, quien es, al mismo tiempo, su destinatario.“²⁵⁸

²⁵⁵ vgl. THORAU, Henry, *Augusto Boals Theater der Unterdrückten in Theorie und Praxis*, Dissertation, Rheinfelden, 1982, S. 73

²⁵⁶ vgl. ebda. S. 74

²⁵⁷ Im Original heißt es „del pueblo y para el pueblo“, im nächsten Absatz wird von der Perspektive des Volks gesprochen. Um es von der vierten Kategorie zu unterscheiden wurde die Ergänzung hinzugefügt.

Das Theater zeigt sich aus der verändernden Perspektive des Volkes, welches zur gleichen Zeit sein Zielpublikum ist.

Dieses Theater, welches bei Arbeiterversammlungen, in den Gewerkschaften, auf Straßen und Plätzen sowie in Zirkussen gezeigt wurde, bestand wiederum aus drei Untergruppen: dem Propagandatheater, dem didaktischen Theater und dem kulturellen Theater. Das Propagandatheater (bis 1964 in Brasilien) unter das Boal auch das Theater der CPCs, der Volkskulturzentren, reihte, hatte den Imperialismus zum Hauptthema. Das didaktische Theater, setzte sich nicht nur zur Aufgabe zu mobilisieren, sondern wollte zugleich theoretischen und praktischen Unterricht erteilen. Mit kulturellem Theater war die Ausübung von traditionellen Tänzen und Gesängen und Spektakeln gemeint, solange diese nicht von der Bourgeoise zu ihren Zwecken benutzt wurden.

Theater aus der Perspektive des Volkes für eine andere Zielgruppe: Beispiele von Boal sind in diesem Fall Sartres *Las Moscas* und Picassos *El deseo atrapado por la cola*. Er beschreibt es als Theater in Tarnkleidung, das für sein Zielpublikum jedoch zu entziffern war und das darauf abzielte, die bestehende Regierung zu bekämpfen. Das Zielpublikum stellt in diesem Fall ‚die schweigende Mehrheit‘ dar, jene Bevölkerungsgruppe, die zwar aufgrund ihrer gesellschaftlichen Position näher beim Volk angesiedelt ist, aber den Status Quo aufrechterhält, ein paar Privilegien genießt²⁵⁹ und eventuell zum Nachdenken bewogen werden kann.

Theater mit einer gegen das Volk gerichteten Perspektive für das Volk:²⁶⁰ populistisches, volksverdummendes und manipulatives Theater, welches wichtige Themen vermeidet²⁶¹ und von den herrschenden Klassen befürwortet und unterstützt wird. Boal nennt hierfür Seifenopern, Filme in denen brave Sklav_innen zu sehen sind, geschickte Hausfrauen verherrlicht werden, gutmütige Bauern und friedliebenden Arbeiter_innen dargestellt werden. Boal:

²⁵⁸ BOAL, *Técnicas*, 1975, S. 19

²⁵⁹ vgl. Freires Sub-Tyrann_innen, FREIRE, *Pädagogik*, 1973, S. 33

²⁶⁰ In der Übersetzung Thoraus wird daraus ‚Folklore‘ (vgl. THORAU, *Theater der Unterdrückten*, 1998, S. 23)

²⁶¹ Interessant in diesem Zusammenhang, dass zeitgleich mit der Ausstrahlung von Boals *Mit der Faust ins offene Messer* in FS2 des Österreichischen Rundfunks in FS1, dem zweiten Kanal desselben Fernsehstation, eine Produktion der Löwingerbühne zu sehen war, die der Beschreibung von Theater mit einer gegen das Volk gerichteten Perspektive für das Volk in allen Teilen gerecht wird.

„Tengamos siempre en cuenta que la simple presencia del pueblo no basta para caracterizar un espectáculo de popular (...) Para adjudicarle la cualidad de popular, importa el contenido de la obra, la manera de enfocar los temas.“²⁶²

Halten wir uns immer vor Augen, dass die bloße Anwesenheit des Volkes nicht dafür ausreicht, ein Theaterstück als dem Volkstheater zugehörig zu charakterisieren (...) Um die Qualität des Volkstheaters einschätzen zu können, ist der Inhalt des Stückes wichtig, die Herangehensweise an das Thema.

Als vierte Kategorie bezeichnet er das Zeitungstheater, ein Theater vom Volk für das Volk. Hier beginnt die Übergabe der ‚Produktionsmittel des Theaters‘ an das Volk, die Menschen selbst, die angesichts der drückenden Verhältnisse 1968 und der gnadenlosen Zensur, ihr eigenes Theater machten. Boal spricht 1975 von 40 bis 50 aktiven Gruppen in Brasilien, die sich darauf spezialisierten, korrigierte Versionen der Geschichte, der Bibel etc. mittels Zeitungstheater aufzubereiten. Die beschriebene Kategorisierung wurde von Boal 1975 aufgestellt, d.h. besonders was die letzte Kategorie angeht, war damals das letzte Wort noch lange nicht gesprochen. An dieser Stelle benennt er das Volkstheater generell als Theater der Unterdrückten, die Benennung des von ihm aufgestellten Theaterrepertoires (Theaterarsenals) als *Theater der Unterdrückten* hatte er schon im Jahr zuvor publiziert (Teatro del Oprimido, 1975).

Freire, nennt seine Pädagogik „eine Pädagogik, die *mit* den Unterdrückten und nicht *für* sie (Individuen oder ganze Völker) (...)“²⁶³ gestaltet wird. Und Thorau meint dazu: „Do povo“ und „com o povo“, zwei Begriffe, die sich in der Periode des Populismus in engem Zusammenhang mit diesem definieren,²⁶⁴ werden für Freire wie für Boal zu Schlüsselbegriffen, also zur tragenden Idee sowohl der *Pädagogik der Unterdrückten* wie später für das *Theater der Unterdrückten*.“²⁶⁵

Status und Autorität

Nun lässt sich natürlich fragen, wie es denn um die Person Boal bestellt ist, als einem eindeutig *nicht* dem Volk angehörenden Theateraktivisten. Dazu nimmt Boal immer wieder in seinen Schriften Stellung, sowohl in seiner Autobiographie als auch in diver-

²⁶² BOAL, *Técnicas*, 1975, S. 43

²⁶³ vgl. FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 35

²⁶⁴ THORAU, Henry, *Augusto Boals Theater*, 1982, S. 13–14

²⁶⁵ CHAMBERS, Robert, *Ideas for development: Reflecting forwards*, Institute of Development Studies, Sussex, 2004, S. 13, Aktivist im Entwicklungszusammenarbeits (EZA)-Bereich fordert auch eine *Pädagogik für die Nicht-Unterdrückten* (um nicht zu sagen für die Unterdrückter_innen), wie z.B. die die „unter einem PhD leiden“ und er ist, wie wir im Kapitel über die Participatory Action Research (PAR) sehen werden, nicht der einzige.

sen Interviews. Im Interview mit Copfermann 1976 finde ich zum ersten Mal eine Passage zur Thematik:

„¿Por qué sigo escribiendo? Porque estoy dicotomizado, es cierto. Soy alguien que siempre trabajó por el teatro popular, que hizo teatro para el pueblo. *Ahora bien, yo mismo no soy pueblo, no soy proletario* [Herv. B.F.]. Nunca tuve hambre; cuando tenía, encontré dinero para alimentarme; nunca tuve serios problemas de salud. No. *Soy un pequeño burgués de la middle class* [Herv. B.F.], pero todas mis ideas han sido diferentes de la clase media: hice teatro, en Brasil, para los campesinos, los proletarios, para las mujeres y no soy mujer, no soy proletario, no soy campesino. Yo consideré que debía mostrar mi trabajo a todos ellos, mi visión del mundo, una visión antiburguesa y antimachista. Se la mostré para ayudarlos. Pero ayudarlos de una manera más decisiva es devolverles los medios de producción del teatro (...) Y reconocer que no soy una mujer. Muestro a los proletarios, a las mujeres, a los campesinos mis técnicas (...) y mi visión, pero mi visión sola no sustituirá su voluntad de liberarse.“²⁶⁶

Warum schreibe ich weiter? Weil ich dichotomiere, es ist wahr. Ich bin jemand der immer für das Volkstheater gearbeitet hat, der Theater für das Volk gemacht hat. *Nun gut, ich selbst gehöre nicht zum Volk, ich komme nicht aus dem Proletariat.* [Herv. B.F.] Ich hatte niemals Hunger und wenn ich welchen hatte, fand ich das Geld um mich zu ernähren; niemals hatte ich ernste gesundheitliche Probleme. Nein. *Ich komme aus dem Kleinbürgertum der Mittelklasse* [Herv. B.F.], aber alle meine Ideen waren anders als die der Mittelklasse: in Brasilien machte ich Theater für die Landarbeiter_innen, das Proletariat, für die Frauen ohne Frau zu sein, ohne dem Proletariat anzugehören, ohne Landarbeiter zu sein. Ich erachtete es notwendig, ihnen allen meine Vision der Welt zu zeigen, eine anti-bürgerliche, anti-machistische Vision. Ich zeigte sie ihnen, um ihnen zu helfen. Aber eine viel bessere Art ihnen zu helfen ist ihnen die Produktionsmittel des Theaters zurück zu geben (...) Ich erkenne an, dass ich keine Frau bin. Ich zeige dem Proletariat, den Frauen, den Landarbeiter_innen meine Techniken (...) und meine Vision. Aber meine Vision allein kann ihren Willen sich zu befreien nicht ersetzen.

Im Vorwort zur deutschen Ausgabe des *Theaters der Unterdrückten* sagt er zwei Jahre später:

„Ich weiß, ich war, wie alle anderen, ein Künstler in der Klausur seiner Theaterri-tuale, Vorurteile und üblichen Lügen. Und ich begann die alte Beziehung Schauspiel-Zuschauer zu verachten, genauso wie jedes andere Subjekt-Objekt-Verhältnis. (...) Nach langem und stetigem Austausch mit vielen Leuten in vielen Ländern, unterschiedlichen Kulturen, unter widersprüchlichen Bedingungen weiß ich, daß ich die Wahrheit nicht gepachtet habe. Ich habe nicht den Stein der Weisen bei mir, ich verfüge lediglich über ein paar Techniken, die helfen können,

²⁶⁶ „Al pueblo los medios de producción teatral“ (Entrevista de Emile Copfermann a Augusto Boal) aus dem Jahr 1976, aus *Teatro del Oprimido*, Alba, Barcelona, 2009, S. 250

mir und meinen Zuschauern, der Wahrheit auf die Spur zu kommen – die Techniken des Theaters der Unterdrückten.“²⁶⁷

Im ‚sich selbst auf die Spur kommen‘ liegt einiges an Gehalt und auch an Potential dieses Theaters verborgen; sind wir doch alle unterschiedlichen Grades und kaum miteinander vergleichbar von den Herrschaftsverhältnissen geprägt, in denen wir sozialisiert sind und die uns nur zu oft mit unseren eigenen ‚blinden‘ Flecken konfrontieren und uns überraschen.

Freire bezeichnet das als Problem von ‚unzweifelhafter Bedeutung‘:

„(...) die Tatsache, dass sich Angehörige der unterdrückerischen Klasse den Unterdrückten bei ihrem Kampf um Befreiung anschließen und so von einem Pol des Widerspruchs zum anderen überwechseln. Sie spielen eine fundamentale Rolle und haben sie in der ganzen Geschichte dieses Kampfes gespielt. Aber während sie aufhören, Ausbeuter oder unbeteiligte Zuschauer oder einfach die Erben der Ausbeutung zu sein, und sich auf die Seite der Ausgebeuteten stellen, bringen sie fast immer die Male ihrer Herkunft mit sich: ihre Vorurteile und ihre Verbildungen, zusammen mit einem Mangel an Vertrauen in die Fähigkeit des Volkes, denken, wollen und wissen zu können.

Dementsprechend laufen diese *Anpäßlinge an die Sache des Volkes* [Herv. B.F.] ständig Gefahr, einer Art von Großmut zu verfallen, die so teuflisch ist wie die der Unterdrücker. Die Großmut der Unterdrücker wird von einer ungerechten Ordnung genährt, die aufrechterhalten werden muss, um diese Großmut zu rechtfertigen. Andererseits wollen unsere Konvertiten wirklich die ungerechte Ordnung verändern. Aber auf Grund ihres Herkommens glauben sie, dass sie diejenigen sein müssten, die die Veränderung durchführen. Sie reden über das Volk, aber sie trauen ihm nicht. (...) Konversion zum Volk verlangt eine tiefgreifende Wiedergeburt. Wer sich ihr aussetzt, muss eine neue Existenzform annehmen, er kann nicht mehr der bleiben, der er war.“²⁶⁸

Das angesprochene Problem von *unzweifelhafter Bedeutung* kann man jedenfalls auch als Problem Freires selbst betrachten, als natürlich auch Boals und fast ausnahmslos der gesamten PdU und des TdU. Wenngleich diese Konvertiten, die Erben der Ausbeutung, meist biografische Unterdrückungserfahrungen aufweisen, so sind sie jedenfalls privilegiert genug, um auf ihr Erbe zurückzugreifen und es als Ressource zu bemühen, was sie unweigerlich vom Volk isoliert. Wer von ihnen (mit Ausnahmen z.B. Jana Sanskriti²⁶⁹) lebt tatsächlich in Gemeinschaft mit dem Volk? Aber auch der Guerillakampf trennt(e) die Künstleraktivist_innen von den Arbeiter_innen und den Landarbeiter_innen:

²⁶⁷ THORAU, *Theater der Unterdrückten*, 1989, S. 7–8

²⁶⁸ FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 46–47

²⁶⁹ siehe Glossar

„This guerrilla warfare, the need to defend ourselves, was isolating us from the worker and peasant people we had been seeking. We were penned in our corral, we and our audience, fellow members of the middle class.“²⁷⁰

Der tiefen Solidarisierung mit anderen geht unweigerlich eine kompromisslose Selbstkonfrontation voraus. Erst wer weiß wer er/sie ist, kann sich positionieren. Die Konversion zum Volk zieht auch eine Repositionierung in der Gesellschaft nach sich.²⁷¹

Vorerst bleibt die Frage der Solidarisierung jedoch offen. Wichtig scheint uns hier, dass Boal im zweiten Text oben eingesteht, dass das Theater auch ihm selbst hilft sich ‚auf die Spur‘ zu kommen und, dass er sich somit im selben Boot, wie die Menschen mit denen er arbeitet, befindet.

Grenzsituation und Theater an der Grenze

In *Stop: c'est magique!*²⁷² 1980, beschreibt Boal das TdU als ein ‚Teatro-Limite‘. So wie das TdU ein Zusammentreffen und auf gewisse Weise auch eine Synthese der Volkskultur und einer Kultur *für* das Volk ist, da es sich exakt entlang dieser Grenze bewegt, so bewegt es sich auch entlang einer anderen Grenze, nämlich entlang der Grenze zwischen Fiktion und Realität.²⁷³ Er spricht von einer außergewöhnlichen Kraft und Explosivität sowohl des Unsichtbaren Theaters als auch des Forumtheaters aufgrund des Raums in dem Fiktion und Realität aufeinander treffen. Beide Theaterformen sind keine Theaterstücke mehr, sie sind zur Realität gewordenen Theater, welches von allen Beteiligten die selbe Verantwortungsübernahme und Risikobereitschaft verlangt wie jede andere authentische, wahrhaftige Handlung.²⁷⁴ Eine dritte Grenze, die vom TdU berührt wird (die für diese Arbeit interessanteste), ist die von Person und Figur, die z.B. in einer Intervention beim Forumtheater verschmelzen.

„Essa identidade, esse limite (pessoa-personagem, ficção-realidade) são, a meu ver, a causa fundamental do extraordinário potencial do teatro do oprimido. Isso por que o teatro do oprimido não é o teatro para o oprimido: é o teatro dele mesmo. Não é o teatro no qual o artista interpreta o papel de alguém que ele não é: é o teatro no qual cada um, sendo quem é, representa seu próprio papel (isto é, organiza e reorganiza sua vida, analisa suas próprias ações) e tenta descobrir

²⁷⁰ vgl. BOAL, *Hamlet*, 2001, S. 271

²⁷¹ Über die revolutionären Intentionen und ihre Umsetzung, Irrtümer und Tragödien schreibt Boal immer wieder auch mit rückblickendem selbstkritischem Gehalt, vgl. ebda. S. 186 f

²⁷² vgl. BOAL, *Stop*, 1980, S. 23

²⁷³ vgl. ebda.

²⁷⁴ vgl. ebda. S. 24

formas de liberação. Como se cada participante se estranhasse a si mesmo, fosse ao mesmo tempo o analista e o objeto analisado.“²⁷⁵

Diese Identität, diese Grenze (Person-Figur, Fiktion-Realität) sind, meines Erachtens, die grundlegende Ursache für das außerordentliche Potential des Theaters der Unterdrückten. Das ist deshalb so, weil das Theater der Unterdrückten nicht ein Theater für die Unterdrückten ist: es ist ihr ganz eigenes Theater. Es ist kein Theater in dem ein/e Künstler_in eine Rolle von jemandem einnimmt, der/die er/sie nicht ist: es ist ein Theater in dem jede/r einzelne, wer er/sie auch ist, und was er/sie ist, seine/ihre eigene Rolle spielt (das bedeutet er/sie organisiert und reorganisiert sein/ihr Leben, er/sie analysiert seine/ihre eigenen Handlungen) und versucht Möglichkeiten zu seiner/ihrer Befreiung zu finden. Da sich jede/r Teilnehmer_in so selbst überrascht, wird er/sie zur gleichen Zeit zum/zur Analytiker_in und zum Objekt der Analyse.

Auf der Ebene des Subjektiven Theaters²⁷⁶ wird jeder Mensch zu seiner eigenen Autorität.

Erst später verwendet Boal den Ausdruck ‚Metaxis‘ für diese Bereiche und Überschneidungen. Armin Staffler schreibt dazu: „Wirklichkeit ist etwas, wo ich eine Wirkung erfahre oder erziele. Theater ist eine Wirklichkeit.“²⁷⁷ Auch Freire kennt diese Grenzsituationen, über die Anna Araújo Freire in den Anmerkungen zu *Pedagogy of Hope* schreibt:

„For Freire, human beings, as beings endowed with consciousness, have at least some awareness of their conditioning and their freedom. They meet with obstacles in their personal and social lives, and they see them as obstructions to be overcome. Freire calls these obstructions or barriers ‘limit situations’.“²⁷⁸

Der Grenzbereich bei Freire, der also eine Grenze zwischen Begrenzung und Freiheit darstellt, wird von Menschen unterschiedlich aufgenommen. Manche nehmen diese Grenzen als etwas das nicht überwunden werden kann wahr, wieder andere nehmen sie als etwas das sie nicht überwinden wollen wahr. Oder sie sehen sie als etwas das überwunden werden soll. Wenn sich Menschen durch Grenzsituationen herausgefordert sehen, dann wollen sie diese Probleme in einer ‚vertrauens- und hoffnungsvollen‘ Atmosphäre²⁷⁹ lösen. Zu diesem Zweck distanzieren sie sich vom Problem, um sich damit zu konfrontieren, es zu analysieren und es zu überwinden. Den Akt der Überwindung nennt Freire in der englischen Übersetzung ‚Limit Act‘. Jede Intervention im Rahmen einer Forumtheateraufführung kann also einen ‚Limit Act‘ darstellen, aber auch jede prozessori-

²⁷⁵ vgl. ebda. S. 25

²⁷⁶ vgl. Grundsatzerklärung des TdU, Appendix 1

²⁷⁷ STAFFLER, Armin, *Augusto Boal: Eine Einführung*, Oldib, Essen, 2009, S. 40

²⁷⁸ vgl. FREIRE, *Pedagogy of Hope*, 2005 (1992), S. 181

²⁷⁹ vgl. ebda

enterte Workshopsituation, kann für die Teilnehmer_innen eine ebensolche Situation sein. Die Wahrnehmung der ‚untested feasibility‘, der unerprobten Möglichkeit, ist etwas, das in das Bewusstsein der Menschen vordringt und somit wissen sie, dass die Realisierung der Veränderung möglich ist.²⁸⁰

In seiner *Pädagogik der Unterdrückten* fasst Freire zusammen:

„In Grenzsituationen ist die Existenz von Menschen mitgesetzt, denen diese Situation direkt oder indirekt dient, und von solchen, deren Existenzrecht durch sie bestritten wird und die man an die Leine gelegt hat. Begreifen letztere eines Tages diese Situation als Grenze zwischen Sein und Menschlicher-Sein und nicht mehr als Grenze zwischen Sein und Nichts, dann beginnen sie ihre zunehmend kritischen Aktionen darauf abzustellen, die unerprobte Möglichkeit, die mit diesem Begreifen verbunden ist in die Tat umzusetzen.“²⁸¹

Das *Theater der Unterdrückten* manifestiert sich in diesem Sinn zu einem Labor der inspirierenden Selbsterfahrung, die durch die somatische Erfahrung gleichzeitig tatsächliche Veränderung einleitet.

Freire bezieht sich in seiner Definition der Grenzsituation auf den brasilianischen Philosophen Alvaro Vieira Pinto (1909–1987), der diese nicht als Grenzen definiert, an denen Möglichkeiten enden, sondern als Ort, an dem diese erst beginnen.²⁸²

In der Pädagogik wird *liminale* Pädagogik im Bereich der *kritischen* Pädagogik angesiedelt, der Bildungsanthropologe Peter McLaren (1988), als ihr Vertreter schlägt eine/n Lehrer_in vor, der/die befreit von herkömmlichen Statusmerkmalen und der üblichen Autorität, sich mit Mitgefühl und einem Bekenntnis zu den Lernenden als Akteur_in im Dienst sozialer Transformation versteht. Wichtig für diese veränderte Unterrichtstätigkeit ist, dass ein entsprechender Kontext geschaffen wird, in dem liminale Dimensionen des Lernens wahrgenommen werden können.²⁸³

Liminalität²⁸⁴ versteht sich in diesem Zusammenhang als ‚homogene gesellschaftliche Befindlichkeit‘, in der gesellschaftliche Unterscheidungsmerkmale der Partizipierenden

²⁸⁰ vgl. ebda. S. 182

²⁸¹ FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 85

²⁸² ebda. S. 82

²⁸³ McLAREN, Peter, „The Liminal Servant and the Ritual Roots of Critical Pedagogy“ in: *Language Arts*, Vol. 65, No. 2, University of California, Feb. 1988, online: www.tru.ca/cicac/readings/peter_mclaren.pdf (Zugriff 28.12.2012)

²⁸⁴ Limen lat. Schwelle

vorrübergehend unwirksam sind, da sie (die Partizipierenden) für den Zeitraum der gemeinsamen Arbeit der sozialen Struktur, der sie angehören entzogen werden.²⁸⁵

Hier bezieht sich McLaren auch auf die Texte von Victor Turner und Richard Schechner²⁸⁶ zu den Unterschieden von Ritual und Theater, welche die Trennung der Teilnehmenden in Akteur_innen und Zuschauer_innen als dem Theater zugehörig zuordnen. Der Begriff der Liminalität wurde ursprünglich von Arnold van Gennep, 1908 geprägt, der Übergangsriten beschrieb. Das Liminale bezieht sich immer auf ein dazwischen, auf Englisch *betwixt and between*.²⁸⁷ Man gehört nicht mehr zu der Gesellschaft aus der man entwächst und ist noch nicht am neuen Ort seiner Bestimmung angekommen. Turner, der den Studien der Liminalität und ihrer Bedeutung für Ritual, Performance und Theater eingehende Forschung widmete, beschreibt das Liminale u.a. als einen sinnstiftenden Ort, einer Schnittstelle zwischen unterschiedlichen, etablierten kulturellen Ordnungen.²⁸⁸

Teil II

1. Die Grundsatzerklärung des TO, freireanisch interpretiert und kommentiert

Die Grundsatzerklärung des *Theaters der Unterdrückten* wurde von Augusto Boal gemeinsam mit Julian Boal, Luc Opdebeeck und Ronald Matthijssen im November 2002 entworfen. Sie wurde in Paris vorbereitet und später in die aktuelle Fassung²⁸⁹ gebracht. Veröffentlicht wurde sie erstmals im Jänner 2003 (auf der Webseite von ITO). In den verschiedenen Übersetzungen finden sich immer wieder fehlerhafte bzw. in ihrer Bedeutung unklare Stellen. Die Version, auf die ich mich hier beziehe ist meine Neuübersetzung der portugiesischen Version. Sie ist in ihrer Intention der Versuch, der mittlerweile fast unüberschaubaren weltweiten TdU-Szene einen Rahmen und eine ethisch-philosophische Orientierung zu geben und an ihre Wurzeln – den Kampf gegen Diktatur und Faschismus – zu erinnern.

²⁸⁵ Diese Befindlichkeit wirkt sowohl beim TdU als auch bei der Feldenkraiarbeit. Vgl. McLAREN, 1988, S. 165

²⁸⁶ Schechner und Turner arbeiteten immer wieder gemeinsam (vgl. SCHECHNER, Richard, *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, New York, 2002), Boal war mit Schechner befreundet (vgl. BOAL, *Hamlet*, 2001)

²⁸⁷ vgl. McLAREN, 1988, S. 165

²⁸⁸ vgl. TURNER, *From Ritual to Theatre*, 1982, S. 41

²⁸⁹ Beide Fassungen liegen der Verfasserin vor

In Folge untersuche ich die Grundsatzzerklärung durch die ‚freireanische Brille‘, und zwar so, wie anzunehmen ist, dass Boal einst, die ‚freireanische‘ Pädagogik (als auch viele andere Einflüsse) durch die ‚Theaterbrille‘ untersuchte und nach Wegen forschte sein Teatro Popular effektiver in den Dienst der Menschen, *die er vorfand* (nämlich alle Menschen, nicht nur das geheimnisvolle und schwer auffindbare Volk), und der Menschenrechte zu stellen. Bei meiner Untersuchung mit ‚freireanischer Brille‘ ziehe ich vorrangig die Texte *Pädagogik der Unterdrückten*, *Cultural Action for Freedom* und *Erziehung als Praxis der Freiheit* heran, da diese der Entstehungsgeschichte des *Theaters der Unterdrückten* am nächsten sind. Ich gehe davon aus, dass Boal auch die späteren Texte von Freire kannte, auf Boals Aussage in *De Freire a Boal* 2005 Bezug nehmend, dass das TdU und die PdU, zwei ‚vasos comunicantes‘²⁹⁰ (kommunizierende Gefäße) sind.

Die Grundsatzzerklärung besteht aus einer Präambel, vier Teilen und 20 Paragraphen. In Folge weise ich den Text der Grundsatzzerklärung kursiv aus.

Präambel

- § 1 *Das Grundziel des Theaters der Unterdrückten ist die Humanisierung der Menschheit.*
- § 2 *Das Theater der Unterdrückten ist ein System von Übungen, Spielen und Techniken, die auf dem, was wir Essentielles Theater nennen, aufbauen. Sie dienen dazu, um alle Menschen in der Entwicklung des in ihnen inhärenten Theaters zu fördern.*

Wenn also die Humanisierung des Menschen das Ziel ist, dann bedeutet das, dass die Menschen zur Zeit ‚dehumanisiert‘ sind bzw. ihr menschliches Potential, welches sie zu ‚ganzen Menschen‘ macht, nicht ausschöpfen bzw. dass wir in einer unmenschlichen Welt leben. Über die daraus folgende notwendige Menschwerdung fasst Ernst Lange, Freire in seinem Vorwort zu *Freires Pädagogik der Unterdrückten*, 1971, zusammen, dass der Mensch ontologisch dazu bestimmt ist, sich in der Auseinandersetzung mit seiner Umwelt, im Dialog mit seinen Mitmenschen, zwischen Aktion und Reflexion zu entwickeln und sich anhand immerwährender Überschreitungen der Grenzen seiner Menschlichkeit zu vergewissern und so sich selbst und die Welt zu verändern.²⁹¹

²⁹⁰ BARAÚNA/MOTOS, *De Freire a Boal*, 2009, S. 97

²⁹¹ vgl. LANGE in: FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973 (1971), S. 20

„Es [das Menschenwesen, B.F.] von der Praxis der Weltenveränderung ausschließen heißt, es aus der zwischenmenschlichen Kommunikation ausschließen. Ihm die Sprache stehlen und damit den Dialog verwehren heißt, es an der Praxis hindern. (...) die «kulturelle Invasion» der Unterdrücker, die die Unterdrückten sprachlos und praxislos macht, ist darum eine Art Genozid, Tötung des Menschlichen am Menschen, damit aber zugleich Selbsttötung, sozialer Suizid der Unterdrücker: auch sie sind ja Dialogwesen, und indem sie anderen den Dialog verwehren, zerstören sie ihre eigene Zukunft. Die Herrschaft des Menschen über den Menschen ist die Zerstörung der Menschlichkeit des Menschen. Nur über die Zerstörung der Herrschaft ist darum, «Entwicklung», Menschwerdung des Menschen realisierbar.“²⁹²

In *Erziehung als Praxis der Freiheit* ergänzt Freire:

„Mensch sein bedeutet, mit anderen und mit der Welt in Beziehung zu stehen. Es bedeutet die Welt als objektive Realität zu erfahren, unabhängig von einem selbst und der menschlichen Erkenntnis zugänglich.“²⁹³

Der Mensch, dem auf Grund von Macht- und Herrschaftsverhältnissen auf unterschiedlichen Ebenen der Dialog verwehrt wird, wird seiner Sprache beraubt und kann dadurch seine Realität nicht mehr darstellen, was ihn als Konsequenz an seiner Teilnahme an der Gesellschaftsgestaltung hindert.

Sich selbst als auch die Wirklichkeit (nach individuellem, eigenem Verständnis) auf das Neue zu begreifen, führt den Menschen zu dem Drang, die Welt zu erforschen und zu verändern zurück.²⁹⁴

„Jede Situation, in der einige wenige andere daran hindern, sich im Prozeß der Forschung zu engagieren, ist eine Situation der Gewalt. Die angewendeten Mittel sind nicht wesentlich – Menschen ihrer eigenen Entscheidungen zu entfremden, heißt sie in Objekte zu verwandeln.“²⁹⁵

²⁹² ebda.

²⁹³ FREIRE, Paulo, *Erziehung als Praxis der Freiheit: Beispiele zur Pädagogik der Unterdrückten*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1977 (1974), S. 9

²⁹⁴ vgl. Freire, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973 (1979), S. 69

²⁹⁵ ebda.

Essentielles Theater

§ 3 Jeder Mensch ist Theater!

Da der Mensch nicht unabhängig von der Welt existiert, fußt sein Leben auf seiner Beziehung zur Welt.²⁹⁶ Jeder Mensch agiert in der Welt und beobachtet sich gleichzeitig dabei,²⁹⁷ d.h. er ist Akteur_in und Zuschauer_in seiner Aktion zur gleichen Zeit.

§ 4 Theater definiert sich als die gleichzeitige Existenz – im selben Raum und Kontext – von Schauspieler_innen und Zuschauer_innen. Jeder Mensch ist dazu fähig, eine Situation und sich selbst in der Situation wahrzunehmen.

Bei Freire heißt es:

„Echte Reflexion denkt weder über einen abstrakten Menschen nach noch über eine Welt ohne Menschen, sondern über Menschen in ihren Beziehungen mit der Welt. In diesen Beziehungen sind Bewusstsein und Welt simultan (...)“²⁹⁸

und er zitiert Sartre, wenn er schreibt „Ich kann nicht existieren ohne ein Nicht-Ich.“²⁹⁹ Also, dass Bewusstheit und Welt zugleich gegeben sind.

In seinen Vorträgen und Workshops bezog sich Boal immer wieder auf Freire, wenn er vom Unterschied zwischen Mensch und Tier sprach.

„(...) dass von den unvollendeten Wesen der Mensch das einzige ist, das nicht nur sein Handeln, sondern auch sein eigenes Selbst zum Gegenstand der Reflexion macht. Diese Fähigkeit unterscheidet ihn vom Tier, das sich nicht von seiner Aktivität lösen kann und darum auch unfähig ist, darauf zu reflektieren.“³⁰⁰

Tiere existieren in einer ‚ahistorischen‘ Welt, sie treffen auf Stimulation aber nicht auf Herausforderung, gehen keine Risiken ein und treffen keine Entscheidungen, haben ebenso wenig Verpflichtungen. Ihre ‚Antriebs-Welt‘ werde niemals zu einer sinnvollen ‚Symbol-Welt‘. Menschen im Gegensatz dazu *lebten* nicht nur, sondern *existierten*. *Existieren* wird hier als historisches in Entwicklung und in Veränderung sein verstanden, als Vorgang des ‚Werdens‘. *Leben* bedeutet hier auch einfaches Überleben.³⁰¹ Der Mensch ist

²⁹⁶ ebda. S. 69

²⁹⁷ vgl. BOAL, Augusto, *Rainbow of Desire*, Routledge, London, 1998 (1995), S. 13

²⁹⁸ FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 66

²⁹⁹ ebda.

³⁰⁰ ebda. S. 80

³⁰¹ vgl. ebda. S. 81

also ein in Veränderung begriffenes Wesen, das sich selbst, als auch die Welt in Beziehung auf sich und zu sich selbst, begreift und reflektiert.

Die nächsten vier Paragraphen beziehen sich auf den Theaterbegriff Boals. Der Vollständigkeit halber sind sie hier eingefügt.

- § 5 *Essentielles³⁰² Theater besteht aus drei Elementen: dem Subjektiven Theater, dem Objektiven Theater und der Theatralen Sprache.*
- § 6 *Jeder Mensch kann schauspielern und handeln: um zu überleben, müssen wir notwendigerweise Handlungen ausführen und zugleich diese Handlungen und ihre Auswirkungen auf die Umwelt beobachten. Mensch zu sein bedeutet, Theater zu sein: dies wird durch die Koexistenz von Schauspieler_in und Zuschauer_in im gleichen Individuum zum Ausdruck gebracht. Dies ist Subjektives Theater.*
- § 7 *Wenn Menschen sich vorübergehend darauf beschränken, ein Objekt, eine Person oder einen Raum zu beobachten, und dabei auf ihre eigene Handlungsfähigkeit- und Notwendigkeit verzichten, wird ihre Energie und ihr Handlungswunsch auf dieses Objekt, diese Person oder diesen Raum projiziert. Diese Projektion kreiert einen Raum innerhalb eines Raums: den Ästhetischen Raum. Das ist Objektives Theater.*
- § 8 *Alle Menschen benutzen im täglichen Leben dieselbe Sprache, die auch die Schauspieler_innen auf der Bühne benutzen: ihre Stimmen, ihre Körper, ihre Bewegungen und ihre Ausdrucksweisen; sie übersetzen ihre Emotionen und Wünsche in die Theatrale Sprache.*

In den folgenden vier Paragraphen definiert Boal das *Theater der Unterdrückten*.

- § 9 *Das Theater der Unterdrückten bietet allen Menschen ästhetische Mittel, um ihre Vergangenheit im Kontext ihrer Gegenwart zu analysieren und unmittelbar daran anschließend ihre Zukunft zu erfinden, anstatt darauf zu warten. Das Theater der Unterdrückten befähigt Menschen dazu, eine Sprache wieder zu erobern, die sie bereits besaßen. – Durch das Theaterspiel lernen wir, in der Gesellschaft zu leben. Wir lernen, zu fühlen, indem wir fühlen, zu denken, indem wir denken und zu*

³⁰² vgl. auch das Essentielle Theater von Denise Stoklos <http://denisestoklos.uol.com.br> (Zugriff 17.1.2013)

handeln, indem wir handeln. Das Theater der Unterdrückten ist ein Proben für die Realität.

Als entmenslichte (oder zumindest teilweise entmenslichte Wesen), die von Widersprüchen und internalisierter Unterdrückung entstellt sind, brauchen wir adäquate Mittel, die uns beim Streben nach Menschlichkeit unterstützen. Unsere Vergangenheit im Kontext unserer Gegenwart zu analysieren, heißt Bewusstsein oder Bewusstheit über unsere historische Bedingtheit zu erlangen und dem Fatalismus zu entwachsen,³⁰³ sowie dem daraus folgenden Verständnis der Welt, in Wandlung und der Veränderung zugänglich, gestaltend einzugreifen. Wir erfinden unsere Zukunft, indem wir unsere Vergangenheit, als von einem von Herrschaft geprägten Agieren und Erleiden erkennen, sie überwinden und beginnen, unser Leben menschlich zu gestalten. Wir lernen Mensch zu sein, unsere Sprache wiederzufinden, indem wir unsere sensorischen als auch unsere intellektuellen Ressourcen voll ausschöpfen und somit wieder als ganze Menschen an der Realität teilhaben und nicht als Objekte, die sich passiv darauf beschränken zu dulden, zu ertragen und zu beobachten.

§ 10 Die Unterdrückten sind diejenigen Personen oder Gruppen, denen entweder im sozialen, kulturellen, politischen, wirtschaftlichen Kontext oder aufgrund ihrer ethnischen Zugehörigkeit, sexuellen Ausrichtung oder eines anderen Umstands ihr Recht auf Dialog vorenthalten wird oder die in irgendeiner anderen Weise in der Ausübung dieses Rechts eingeschränkt werden.

Boals Leitsatz „Unterdrückung herrscht überall wo Monolog den Dialog ersetzt“, ist direkt von Freires PdU³⁰⁴ übernommen. Dialog bedeutet, wie in diesem Kapitel bereits beschrieben, sich in Beziehung zur Welt zu setzen, mit zu gestalten, durch die eigene Existenz die Welt verändern, seine Talente einzubringen und seine Träume zu träumen. Im Dialog wird es den Menschen möglich, die Welt so zu gestalten, dass ein Leben in Gemeinschaft möglich und bereichernd ist. In der Wahrnehmung und Benennung von Herrschaftsverhältnissen, die sich aus einer nicht-bewussten Vergangenheit ergeben, liegt der Schlüssel zu ihrer Überwindung.³⁰⁵

³⁰³ vgl. FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 69

³⁰⁴ vgl. ebda. S. 71 ff

³⁰⁵ Zitat Boal: Der Schlüssel öffnet keine Tür, es ist der Mensch der den Schlüssel in der Hand hält, der sie aufschließen kann/muss. (aus Workshopaufzeichnungen, B. F., Wien, 2004)

§ 11 Dialog definieren wir als freien Austausch mit anderen; die Möglichkeit sowohl als Personen als auch als Gruppen gleichberechtigt an der menschlichen Gesellschaft teilhaben zu können, sie in ihrer Diversität zu respektieren und respektiert zu werden.

Die Unterdrückten, als sich ihrer Vergangenheit nicht vollständig bewusste Wesen, sind angehalten, im Prozess der Wiedereroberung ihrer sensorischen und intellektuellen Ressourcen, die Diversität der Gesellschaft wahrzunehmen und zu respektieren; es handelt sich hier somit um mehrdimensionale Bewusstwerdungsprozesse. Das Respektieren der anderen in ihrer Diversität spielt auf die Widersprüchlichkeit in der Natur der unterdrückten potentiellen Unterdrücker_innen an. Die Merkmale der erlebten Unterdrückung zeichnen die Unterdrückten sowohl mit Aggression als auch mit Selbsterniedrigung, Passivität und emotionaler Abhängigkeit, die wiederum zu Gewalt führt. Freire wie Boal sind sich des langwierigen Prozesses der Bewusstwerdung die zu einer Überwindung dieser Merkmale führen bewusst,³⁰⁶ als auch der Gefahr, dass Unterdrückte meinen, ihrer Unterdrückung zu entgehen, indem sie wiederum Unterdrücker_in werden bzw. an anderer Stelle als der ihrer eigenen Unterdrückung unterdrücken (z.B. häusliche Gewalt, während sie politisch gegen Unterdrückung kämpfen).

§ 12 Das Theater der Unterdrückten hat den Anspruch, dass jede menschliche Beziehung dialogischer Natur sein sollte, zum Grundsatz: Zwischen Männern und Frauen, zwischen ethnischen Gruppen, Familien, Gemeinschaften und Nationen soll Dialog vorherrschen. Tatsächlich tendieren alle Dialoge dazu, sich in Monologe zu verwandeln, ein Umstand der zur Beziehung von Unterdrücker_innen – Unterdrückten führt. Diese Realität berücksichtigend, ist der Hauptgrundsatz des Theaters der Unterdrückten die Wiederherstellung des Dialogs unter den Menschen.

Auch wenn es offensichtlich scheinen mag, so ist dieser Paragraph nicht nur wichtig, weil er zum Ausdruck bringt, dass die Arbeit nie getan sein wird,³⁰⁷ sondern auch, dass das TdU einen universellen Anspruch hat.

Die Tendenz aller Dialoge sich wiederum in Monologe zu verwandeln soll hier weiter untersucht werden und zwar insbesondere im Kontext ihrer Bedeutung für die TdU-

³⁰⁶ vgl. FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 44–50

³⁰⁷ vgl. DRISKELL, Charles, „An Interview with Augusto Boal“, in: *Latin American Theatre Review*, University of Kansas, Fall 1975, S. 74 und mit THORAU, *Theater der Unterdrückten*, 1989 (1979), S. 168

Practitioners. Die objektive und subjektive Bedingung von Unterdrückung benennt ihre äußeren und ihre inneren Voraussetzungen. So wie Freire die Gleichzeitigkeit von Umorganisation der Gesellschaft und Konszientisation verlangt, so verlangt Boal nach Aktion auf der Bühne des Theaters und über die Bühne hinaus, im wirklichen Leben. Der Mensch bekämpft in seinem Bestreben nach Humanisierung sowohl die verinnerlichten Strukturen der Herrschaft als auch ihre Formen innerhalb der Gesellschaft. Das heißt:

„Das Bewusstsein der Unterdrückten ist ein beherrschtes, ein entfremdetes Bewusstsein (...) Die Ambivalenz dieses Bewusstseins, die kranke Mischung von Leiden und Lust am Unterdrücker, von Liebe und Hass gegen die Herren muss aufgeklärt und aufgehoben werden. Denn sonst wird die Befreiung immer nur äußerlich bleiben, die Unterwerfbarkeit des Menschen wird die politisch-soziale Revolution überleben, und die Herren werden in den Sklaven auferstehen.“³⁰⁸

Der ‚befreite Mensch‘ in Reinkultur bleibt Gedankenkonstrukt, da die Unterdrückten, wenn sie die Herrschaftsstrukturen verinnerlicht haben, dazu tendieren sich eher hinter anderen zu verstecken als sich ihrer Sprache, der sie beraubt sind, zu bedienen. Zugleich jedoch verstehen sich wieder andere, um ihre Unterdrückung zu sublimieren, als führende Avantgarde, die wiederum monologisiert.³⁰⁹ Dadurch bleiben verinnerlichte Herrschaftsstrukturen in einer Gesellschaft allgegenwärtig und können weiterhin ihre Wirksamkeit entfalten. So kann sich das vorrangige Bildungsziel der PdU, die ‚Beziehungsarbeit des Menschen in der Welt‘ niemals erschöpfen. Dies gilt natürlich auch für den Bereich der emanzipatorischen Theaterarbeit. Lange schreibt dazu in Freire, 1973:

„Ohne Dialog, ohne Ausweisung der Herren aus dem Bewusstsein der Unterdrückten durch geduldige Problematisierung der widersprüchlichen Welterfahrung [Prozessorientiertes Theater der Unterdrückten, Forumtheatererarbeitungsprozesse etc., B.F.] im Zustand der Unterdrückung kann es also keine Organisation der Massen für ihre Befreiung, keine verlässliche Kommunion der revolutionären Führer [Joker_innen/Kuringas, B.F.] mit den Massen [dem Publikum/den ZuSpieler_innen, B.F.] geben. Eine Revolution, die nicht pädagogisch ansetzt, muss fehlschlagen.

Sie muss auch darum fehlschlagen, weil ja nicht nur die Unterdrückten das Beherrscht sein verinnerlicht haben. Auch ihre revolutionären Führer leiden an der entsprechenden Ambivalenz. Meist stammen sie aus der Oberschicht. Ihr Informationsvorsprung ist gewaltig, ihr politisches Bewusstsein den Massen weit voraus. Die Versuchung, die Unterdrückten in revolutionärer Absicht zu manipulieren, den Weg zur Revolution in dieser Weise abzukürzen, ist also außerordentlich groß. Die Herrenmentalität in den revolutionären Führern wartet geradezu darauf, wieder zum Zug zu kommen.

³⁰⁸ LANGE in: FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 21

³⁰⁹ Damit ist jedenfalls auch das Avantgarde-Theater der sechziger Jahre gemeint.

Es geht also nicht nur um die Ausweisung der Unterdrückten aus dem Bewusstsein der Unterdrückten, sondern auch um ihre Ausweisung aus dem Bewusstsein der Avantgarden. Und beides gelingt nur in der «Kommunion» der Führer mit den Massen, im Dialog. Die Massen kommen nicht zur politischen Reife ohne die Führer. Die Führer aber kommen nicht zur revolutionären Demut ohne die Massen.³¹⁰

Wenn also in Paragraph 12 geschrieben steht: *Das Theater der Unterdrückten hat den Anspruch, dass jede menschliche Beziehung dialogischer Natur sein sollte, zum Grundsatz;* dann bezieht sich dieser Grundsatz auch auf alle im TdU ablaufenden Prozesse, die Prozesse innerhalb der Theater- bzw. Aktivist_innengruppen, die Prozesse zwischen diesen Gruppen mit ihren ZuSpieler_innen bzw. ihrem Publikum, sodass sozusagen eine eingebaute Sicherheitsschleife im Dialog-Prozess gefordert wird, die den Joker_innen, Künstler_innen, Aktivist_innen hilft, die in ihnen wirkenden Herrschaftsmechanismen wahrnehmen zu können, indem sie der kritischen Reaktion ihrer Umwelt (durch die Umsetzung der TdU-Methoden) ausgesetzt sind. In dieser intensiven Einbindung der Akteur_innen in dialogische Prozesse geschieht eine verstärkte Konfrontationsmöglichkeit mit den eigenen blinden Flecken und somit Entwicklung/smöglichkeit. Wie eine Kollegin bemerkte: „Ich weiß nicht, ob das Theater der Unterdrückten, die Welt im Außen zu verändern in der Lage ist, aber ich weiß, es hat mich verändert.“ Wenn also für eine Humanisierung der Menschheit, die Zerstörung des Herrschaftskonzepts grundlegend ist, dann bedeutet das ebenfalls, dass sich alle Handlungen zur Befreiung jeglicher Anwendung von Herrschaftstechniken enthalten müssen.³¹¹ Dies bedeutet die Notwendigkeit eines grundlegenden Vertrauens in die Menschheit und in das ihr inhärente Potential. Was Lange in seinem Vorwort „Furcht vor dem Volk“ oder „Mangel an Vertrauen zum Volk“ nennt, verursacht Vorwände unter denen wieder autoritäre Führungsstile zur Anwendung kommen können. Oft findet eine solche Haltung ihren Niederschlag in einer ‚Bürokratisierung‘ der Prozesse, sei es in Formen der Gruppenleitung oder des Zusammenlebens. Die konsequente Forderung nach der Wiederherstellung des Dialogs unter den Menschen, wie sie Boal in Paragraph 12 trifft, betrifft alle Beziehungen innerhalb der emanzipatorischen künstlerischen Arbeit. Das TdU wird dem Umstand Rechenschaft tragen müssen, dass die Welt und die Menschlichkeit in ihr immer wieder aufs Neue erobert werden muss, dass, wie Lange es auf den Punkt bringt, der Mensch sich in einer Endlosschleife zwischen Aktion und Reflexion entwickelt und sich immer wieder an-

³¹⁰ LANGE in: FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 21

³¹¹ vgl. ebda. S. 20

hand von prüfenden Grenzüberschreitungen³¹² seiner Menschlichkeit vergewissern muss.

Eine häufige Fehlannahme das TdU betreffend ist, dass es sich gegen künstlerische Funktionen, wie die der Regie oder Leitung ausspricht. Eine Funktion an sich ist nicht autoritär, die Frage WIE sie ausgefüllt und gelebt wird, ist hier von vorrangiger Bedeutung.

Freireanische Entschlüsselung der Paragraphen 9 – 12:

- Die Humanisierung der Menschheit bedeutet eine immerwährende Auseinandersetzung des Menschen mit seinen Grenzen und seiner Umwelt, um sich so seiner Menschlichkeit zu vergewissern und sich selbst und die Welt zu verändern.
- Den Menschen aus der zwischenmenschlichen Kommunikation auszuschließen, ihn seiner Sprache zu berauben heißt, ihn an der Praxis der Weltenveränderung und somit an der Entwicklung zu hindern.
- Die Herrschaft des Menschen über den Menschen ist die Zerstörung der Menschlichkeit, sie gilt es zu überwinden.
- Das *Theater der Unterdrückten* stellt ästhetische Mittel bereit, durch die Menschen ihre Sprache wiedererobern und ihre Vergangenheit, als von einem von Herrschaft geprägtem Agieren und Erleiden, im Kontext ihrer Gegenwart analysieren können, um ihre Zukunft glücklich³¹³ zu gestalten.
- In der Wahrnehmung und Benennung von Herrschafts- und Unterdrückungsverhältnissen liegt der Schlüssel zu ihrer Überwindung.
- Das *Theater der Unterdrückten* berücksichtigt die Tendenz des Dialogs, zum Monolog zu verkommen, somit ist seine Hauptaufgabe die kontinuierliche Wiederherstellung des Dialogs unter den Menschen.

³¹² vgl. ebda. S. 85

³¹³ Glück gilt es zu definieren. Boal's Leitspruch: Have the courage to be happy! kann sich aus vielen Impulsen nähren. Bei Paul Tillich als auch bei Osho, finden sich Hinweise dazu aber auch in *Theatre of the Oppressed* heißt es am Ende: „Brecht sang: 'happy is the people who needs no heroes.' I agree. But we are not a happy people: for this reason we need heroes.“ Vgl. BOAL, *Theatre of the Oppressed*, 1979, S. 190. Auf S. 13 ebda. fragt er: „What is the supreme good of man? Happiness!“

- Da sich die Unterdrückung in das Bewusstsein der Menschen einzuschreiben weiß, ist sich das *Theater der Unterdrückten* der in den Menschen vorherrschenden Ambivalenzen bewusst. Politische Reife und Demut gehen Hand in Hand.
- Vertrauen in die lebensbejahende Kreativität der Menschen ist Voraussetzung für das Anleiten von TdU-Prozessen.

In den Paragraphen 9 – 12 der Grundsatzerklärung offenbaren sich die grundlegendsten Gedanken und Theorien Paulo Freires.

Echte Befreiung erlangt man durch Vermenschlichung, durch Wiederherstellung der Dialogfähigkeit des Menschen mit seiner Umwelt. Eine Bildung als Praxis der Herrschaft (Bankierssystem, depositäre Bildung³¹⁴) bedeutet Menschen aus der Kommunikation auszuschließen und stellt einen menschenrechtsverletzenden Akt der Gewalt dar (Recht auf Bildung und Unversehrtheit des Menschen). Humanisierung der Menschheit bedeutet eine Alphabetisierung der Menschen in den Sprachen des Lebens, die ihnen schon innewohnen. Durch die Analyse von generativen³¹⁵ Themen – die Untersuchung des Menschen und seiner Beziehungen in der Welt – wird Bildung erzeugt. Dies führt zu einer ‚Entspezialisierung‘, welche die Trennung der Menschen in handelnde Subjekte und passive Objekte aufhebt. Dialog auf allen Ebenen menschlichen Zusammenwirkens wirkt gegen Herrschaftsverhältnisse, beendet kulturelle Unterwerfung und vernichtet den Mythos der Ignoranz des Volkes. Aktion und Reflexion entheben die Menschen der Sprach- und Praxislosigkeit und führen sie zu einer Bildung als Praxis der Freiheit.

Das TdU offenbart sich als Schule des Lebens. Die Unterdrückten in aller Widersprüchlichkeit der heutigen (globalisierten) als auch der damaligen (von Revolution und Widerstand geprägten) Welt proben im Theater ihre Beziehungsfähigkeit, um sich im Dialog zu vermenschlichen.

³¹⁴ Die Schüler_innen sind hierbei Menschen, in die Bildung ‚eingelagert‘ wird und von denen aber kein Erkenntnisprozess erwartet wird. Die Pädagogik ist auf die Anpassung der Menschen in das System ausgerichtet und dient der Aufrechterhaltung ihrer Passivität.

³¹⁵ FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 84: „Ich habe die Themen «generativ» benannt, weil sie (was immer sie auch enthalten und welche Aktion sie auch hervorrufen mögen) die Möglichkeit enthalten, in vielen möglichen Themen weiter entfaltet zu werden, die ihrerseits nach der Durchführung neuer Aufgaben verlangen.“ Dies gilt auch für die Prozessmomente (Übungen) und Bilder in der TdU-Arbeit.

Paragrafen 13 – 16 beschreiben die Grundsätze und Ziele des TdU.

§ 13 Das Theater der Unterdrückten ist eine weltweite, gewaltlose, ästhetische Bewegung, die sich für aktiven Frieden, als dem Konzept der Passivität entgegen gesetzt, einsetzt.

Die Bezeichnung des TdU als *Bewegung* markiert einen ‚Willen zum Sinn‘ und beinhaltet die endlose Schleife von Aktion und Reflexion, in der sich diese Bewegung hin zur Menschlichkeit befindet. Das TdU ist nicht nur eine Methode, kennzeichnet nicht nur eine Schaffensperiode von Augusto Boal, ebenso wenig wie sich die Pädagogik von Paulo Freire in ihren theoretischen Schriften erschöpft, bevor sie konsequent und nachhaltig angewandt wird und wurde. Der Ästhetikbegriff Boals wird im Teil C dieser Arbeit ausgeführt werden. Die Bezeichnung ‚aktiver Friede‘ erinnert an das Konzept des ‚dynamischen Friedens‘ von Wolfgang Dietrich.³¹⁶

§ 14 Das Theater der Unterdrückten versucht, Menschen in einem humanistischen Bestreben anzuspornen, welches durch seinen Namen zum Ausdruck gebracht wird: Theater der, von und für die Unterdrückten. Es ist eine Methode, die den Menschen Raum gibt, in der Fiktion des Theaters zu handeln, mit dem Ziel zu Protagonist_innen, d.h. autonom handelnden Subjekten ihres eigenen Lebens zu werden.

Der Slogan von Boal „Das Theater der Unterdrückten ist ein Proben für die Revolution“ wurde später von ihm abgeändert in „Das Theater der Unterdrückten ist ein Proben für die Realität.“³¹⁷ Man probt sich mit dem Ziel der Transformation des Status Quo zu entwickeln. Revolution und Realität sind austauschbar, wirkliches Lernen ist revolutionär, es manifestiert Veränderung. Im Probehandeln innerhalb der Fiktion finden die Protagonist_innen Orientierung für die Handlung in der Realität.³¹⁸ In der Einleitung zu seinem Aufsatz *Cultural Action for Freedom*, 1970, schreibt Freire:

³¹⁶ DIETRICH, *Variationen über die vielen Frieden*, Band 1, 2008

³¹⁷ Rehearsal for Reality, Wien, Justizministerium, 8.4.2008, Workshopmitschrift, B.F.

³¹⁸ „Aus pädagogischer Perspektive sollen gebildete Menschen in der Lage sein, ein selbstbestimmtes Leben zu führen und ihren Beitrag zu Solidarität und zum Leben im Gemeinwesen zu leisten. Bildung ist somit als ein Verhältnis zu sich selbst aber auch zur Welt auszulegen und beinhaltet eine „verändernd produktive Teilhabe an Kultur“, ist also in die Zukunft gerichtet (vgl. GUDJONS, Herbert, *Pädagogisches Grundwissen: Überblick – Kompendium - Studienbuch*, Klinkhardt, 2008 S. 200). Reflektion und Handeln sind zentrale Bestandteile von Bildung; Bildung ist eine prozesshafte und eine tätige Auseinandersetzung mit „der Welt“: „Bildung heißt sich im Denken und Handeln zu orientieren, Ar-

„Experience teaches us not to assume that the obvious is clearly understood. So it is with the truism with which we begin: All educational practice implies a theoretical stance on the educator's part. This stance in turn implies—sometimes more, sometimes less explicitly—an interpretation of man and the world. It could not be otherwise. (...) If, for animals, orientation in the world means adaptation to the world, for man it means humanizing the world by transforming it. (...) The action of men without objectives, whether the objectives are right or wrong, mythical or demythologized, naive or critical, is not praxis, though it may be orientation in the world. And not being praxis, it is action ignorant both of its own process and of its aim. The interrelation of the awareness of aim and of process is the basis for planning action, which implies methods, objectives, and value options.“³¹⁹

Emanzipatorische Pädagogik und Kunst sind absichtsvoll, ermächtigend und transformativ.

„Soll dieser Kampf einen Sinn haben, dann dürfen die Unterdrückten bei ihrem Versuch, ihre Menschlichkeit wiederzugewinnen (als Mittel, um sie zu schaffen), nicht ihrerseits Unterdrücker der Unterdrückten werden, sondern sie müssen vielmehr die Menschlichkeit beider wiederherstellen. Das ist also die große humanistische und geschichtliche Aufgabe der Unterdrückten: sich selbst ebenso wie ihre Unterdrücker zu befreien.“³²⁰

In diesem Sinne ist es wichtig, im Bewusstsein zu bewahren:

§ 15 Das Theater der Unterdrückten ist weder Ideologie, noch politische Partei, weder dogmatisch, noch erzwingend und es achtet alle Kulturen. Es ist eine Methode der Analyse und ein Mittel dazu, glücklichere Gesellschaften zu entwickeln. Auf Grund seines humanistischen und demokratischen Charakters wird es überall auf der Welt in allen Bereichen sozialen Engagements wie z.B. Bildung, Kultur, Kunst, Politik, Sozialarbeit, Psychotherapie, Alphabetisierungsprogramme und Gesundheitsförderung eingesetzt.

Um tatsächlich glücklichere Gesellschaften heranzubilden, bedarf es eines neuen kulturellen Klimas. Freire schreibt: „In entfremdeten Gesellschaften schwanken die Menschen

gumente zu suchen und danach zu handeln, Entscheidungen zu treffen und die Folgen zu reflektieren sowie neue Argumente zu suchen.“ (LENZ, Werner, „Perspektiven des lebenslangen Lernens.“, Wien, 2007, S. 3 Online unter: www.erwachsenenbildung.at/magazin/07-1/meb-ausgabe07-0.pdf) Bildung ist mit den Entwicklungen von Individuen und Entwicklungen von Gemeinschaften, Gesellschaften und Wirtschaften verbunden.“ (BISOVSKY, Gerhard, „Wie effektiv ist die Erwachsenenbildung? Was bewirkt sie und welche Entwicklungspotentiale gibt es?“, in: EGGER, Rudolf/GRUBER, Elke (Hrg.), *Anspruch, Einspruch, Widerspruch. Durch lebenslanges Lernen auf dem Weg in eine offene Gesellschaft. Festschrift für Werner Lenz*, Lit Verlag, Wien-Berlin, 2012, S. 23–39

³¹⁹ FREIRE, Paulo, *Cultural Action for Freedom*, Harvard Educational Review and Center for the Study of Development and Social Change, Monograph Series No.1, Cambridge, Massachusetts, 1970, S. 5

³²⁰ FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 32

zwischen naivem Optimismus und Hoffnungslosigkeit.“³²¹ Wenn man sich umhört, so trifft dies die weitverbreitete resignierte ‚Wir sind alle der Globalisierung ausgeliefert‘-Haltung der heutigen Zeit. In einer Gesellschaft der Veränderung, kommt eine andere Kraft zur Wirkung, die Freire folgendermaßen beschreibt:

„Sie [die entfremdeten Intellektuellen, B.F.] treten in diese Welt ein und erfahren dabei die alten Themen neu, sie begreifen die Aufgaben ihrer Zeit. Stück für Stück beginnen diese Gruppen sich selbst und die Gesellschaft aus einer eigenen Perspektive zu sehen. Sie werden sich der eigenen Möglichkeiten bewusst. An diesem Punkt beginnt die Hoffnungslosigkeit der Hoffnung Platz zu machen. Das Anwachsen der Hoffnung fällt also mit einer zunehmend kritischen Auffassung von den konkreten Bedingungen der Wirklichkeit zusammen. Die Gesellschaft enthüllt sich selbst als etwas Unvollendetes, nicht als etwas das endgültig gegeben ist. Sie erweist sich eher als eine Herausforderung als eine hoffnungslose Determination.“³²²

In einer Gesellschaft die sich als ‚unvollendet‘ begreift, hat die eigene Verantwortung und Kreativität Platz. Der Mensch kann sich in der Fülle seiner Ressourcen begreifen, verwirklichen und tatsächlich in Lebendigkeit leben. Das vielgepriesene ‚Glück‘ lässt sich erst entdecken, wenn man seine Beziehung zur Welt als eine lebendige erfährt.³²³

Im ersten Entwurf der Grundsatzerklärung, stand noch „It is only a method of analyzing and rebuilding society“. Das ‚re‘ von rebuilding erinnert noch ansatzweise an die ‚Re‘volution. Der internationale Charakter des TdU, birgt eine weitere friedensfördernde Dimension dieses Theaters. Die Reflexion der Arbeit im internationalen Kontext steckt voller Herausforderungen, will man nicht in die Falle geraten herrschende Strukturen zu reproduzieren.

§ 16 Das Theater der Unterdrückten wird derzeit in etwa der Hälfte aller Länder der Welt, als Instrument zur Entdeckung des Selbst und des Anderen, zur Klärung und als Ausdrucksmittel unserer Wünsche; als Instrument für die Veränderung von unglücklich machenden und Schmerz verursachenden Umständen und zur Förderung von friedensfördernden Bedingungen angewandt, als auch zu Gunsten der Förderung des Respekts vor der Diversität von Menschen und Gruppen und die Einbeziehung aller in den Dialog, der für eine harmonische Gesellschaft notwendig ist: Letztendlich wirkt es als Instrument zum Erlangen wirtschaftlicher und

³²¹ FREIRE, *Erziehung als Praxis der Freiheit*, 1977, S. 19

³²² ebda.

³²³ vgl. Glücksforschung, Sir Ken Robinson, www.sirkenrobinson.com (Zugriff 29.9.2012)

sozialer Gerechtigkeit, welche die Grundlage einer wahren Demokratie ist. Zusammengefasst kann man sagen, dass das Hauptziel des Theaters der Unterdrückten die Entwicklung der essentiellen Menschenrechte ist.

Dies ist wahrscheinlich in seiner Dimension der umfangreichste Paragraph der Erklärung. In ihm finden sich die Bereiche Heilung, Friedensarbeit, Psychotherapie, Rassismus, Diskriminierung, Exklusion/Integration, Konfliktfähigkeit, sowie die Veränderung von ungerechten Sozialordnungen, angesprochen. Wenn man die ‚Schmerz verursachenden Umstände‘ mit dem Begriff ‚ungerechte Sozialordnung‘ ersetzt kommt man Freire recht nahe. Einer ungerechten Sozialordnung entspringt auch das, was Freire ‚falschen Großmut‘ nennt.

„Jeder Versuch, die Macht der Unterdrücker aus Rücksicht gegenüber der Schwäche der Unterdrückten zu «versüßen», nimmt fast immer die Gestalt einer falschen Großmut an. Kein Versuch kommt eigentlich darüber hinaus. Um auf die Dauer ihre «Großmut» üben zu können, müssen die Unterdrücker ihre Ungerechtigkeit fortsetzen. Eine ungerechte Sozialordnung ist die unaufhörliche Quelle dieser «Großmut», die sich von Tod, Verzweiflung und Armut nährt.“³²⁴

Den Großmut der Unterdrücker_innen spricht auch Julian Boal in seinem Text zur Definition von Unterdrückung in Fritz 2011³²⁵ an, und nennt ein Beispiel aus der patriarchalen Struktur in die wir zweifellos geboren wurden und der wir uns erst bewusst werden müssen. In einer Videoaufzeichnung aus dem Archiv des CTO-Rio, definiert Augusto Boal das TdU explizit als ein Theater der Menschenrechte.³²⁶

Die letzten vier Paragraphen der Grundsatzerklärung beziehen sich auf die Internationale Theater der Unterdrückten Organisation und ihre Anerkennung der zuvor analysierten Grundsätze. Die vollständige Grundsatzerklärung befindet sich im Anhang.

Zum endlosen und unerschöpflich scheinenden persönlichen Engagement Augusto Boals zitiere ich Paul Tillich:

„Das, was uns unbedingt angeht [Herv. B.F.], ist von allen zufälligen Bedingungen der menschlichen Existenz unabhängig. Es ist total, kein Teil unser selbst und unserer Welt ist davon ausgeschlossen. (...) Was uns unbedingt angeht, lässt keinen

³²⁴ FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 32

³²⁵ FRITZ, *InExActArt*, 2011, S. 106–114

³²⁶ CTO-Rio, Archivmaterial, ohne Datumsangaben, erhalten 2009

Augenblick der Gleichgültigkeit und des Vergessens zu. Es ist ein Gegenstand unendlicher Leidenschaft“, es entscheidet über unser Sein und Nichtsein.“³²⁷

Das unversehrte Menschsein, scheint mir etwas zu sein, das Augusto Boals Gegenstand unendlicher Leidenschaft gewesen sein könnte.

2. Weitere Begriffe

Aus den vorhergehenden Ausführungen ergibt sich die Notwendigkeit sich weitere freireanische Begrifflichkeiten zum *Menschen an sich*, die für die Praxis des TdU relevant sind zu erläutern und hervorzuheben. Sehen wir welche Begrifflichkeiten bei Freire und Boal wirken und auf welche Phänomene sie sich beziehen:

Dilemma/Widerspruch/Gespaltenheit

Das TdU, wie auch die *Pädagogik der Unterdrückten* beschäftigen sich mit der Welt als einer unfertigen Welt und dem Menschen als einem unfertigen Wesen. An vielen Stellen ist bei Freire vom Dilemma des Unterdrückten die Rede, von dem Widerspruch in dem er sich aufgrund seiner Gespaltenheit befindet. Boal zieht die Konsequenz dazu in seiner Methode des Forumtheaters. Indem er den/die unterdrückte/n Protagonistin/en eine/n Antagonistin/en im Außen gegenüberstellt, entfaltet sich die Widersprüchlichkeit im Spiel, bzw. in der Erarbeitung des Forumstücks. Auf die Widersprüchlichkeit im Innen geht er mit seinen Methoden aus dem Buch *Der Regenbogen der Wünsche*, die er gemeinsam mit seiner Partnerin Cecilia Thumin-Boal (Psychoanalytikerin und Schauspielerin) entwickelt hat, ein. Wie äußert sich nun dieses Dilemma, dieser Widerspruch? Es hilft nicht, einfach nur ‚ein guter Mensch‘ sein zu wollen. Solidarität bedeutet, seit Che Guevara, das selbe Risiko einzugehen.³²⁸ Ebenso radikal³²⁹ genügt es laut Freire nicht, Großmut zu zeigen, aber die selben unterdrückerischen Mechanismen aufrechtzuerhalten, die einen in die Position des großmütig sein Könnens bringen. Man muss, in die Situation derer eintreten, „mit denen man solidarisch ist.“³³⁰

³²⁷ TILLICH, Paul, *The Courage to Be*, Yale University Press, New Haven, 1952

³²⁸ GERASSI, John (Hrg.), *Venceremos, The Speeches and Writings of Ernesto Che Guevara*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1968, S 112–119; BOAL, *Hamlet*, 2001, S. 194

³²⁹ Radikalität bei Freire: „Radikal zu sein bedeutet eine verstärkte Verpflichtung für die einmal gewählte Position. (...) Allerdings hat der Radikale die Pflicht (...) gegen die Gewalt, die ihn zum Schweigen bringen will, vorzugehen.“ FREIRE, *Erziehung als Praxis*, 1977, S. 16

³³⁰ vgl. FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 36

„Die Unterdrückten leiden an dem Zwiespalt, der sich in ihrem innersten Sein breitgemacht hat. Sie entdecken, dass sie ohne Freiheit nicht echt existieren können. Aber indem sie sich nach echter Existenz sehnen, fürchten sie sie. Sie sind zu ein und derselben Zeit sie selbst und der Unterdrücker, dessen Bewusstsein sie internalisiert haben. Der Konflikt liegt in der Wahl, entweder ganz sie selbst zu sein oder aber gespalten – entweder den Unterdrücker aus sich zu vertreiben oder ihn nicht zu vertreiben, entweder menschliche Solidarität zu üben oder Entfremdung zu erfahren, entweder den Vorschriften zu folgen oder freie Wahl zu besitzen, entweder Zuschauer oder selbst Handelnde zu sein, zu handeln oder die Illusion zu haben, als handle man durch die Aktion des Unterdrückers, zu reden oder zu schweigen, kastriert zu sein in ihrer Kraft, zu schaffen und neu zu schaffen – in ihrer Kraft, die Welt zu verwandeln. Das ist das tragische Dilemma der Unterdrückten, das eine Bildungsarbeit mit ihnen in Rechnung stellen muss.“³³¹

Dieses Dilemma der verinnerlichten ‚Ordnung‘³³² einer patriarchalen Welt, in der man sich nach seiner Bewusstwerdung erst ‚wiederfinden‘ muss, um sich gewahr zu werden, dass der immerwährende Konflikt mit dem Außen etwas zutiefst Menschliches und letztendlich Unaufhebbares ist; braucht einen Ort des Diskurses und des Dialogs, an dem die eigene Identität stärkende Beziehungsarbeit möglich ist. Erst dann kann man, wie Dietrich³³³ schreibt, den ‚stillen Bergsee‘, den inneren Frieden orten, mit den Widersprüchen im Außen umgehen und seine eigenen Antworten in Form des eigenen Lebenswegs finden. Die Gespaltenheit führt in ihrer Ausprägung zu psychischen Störungen, Abhängigkeiten, (Selbst)Hass und Krieg. Eine Pädagogik und ein Theater, die sich dieser Widersprüchlichkeiten annehmen wollen, brauchen Bewusstheit über diese Geprägtheit und sollen einen Umgang mit ihr finden. Im Prinzip der Aktion und Reflexion als Praxis zur Freiheit liegt ein solches vor. *Pädagogik der Unterdrückten* ist,

„(...) eine Pädagogik, die *mit* den Unterdrückten und nicht *für* sie (Individuen oder ganze Völker) im unablässigen Kampf um die Wiedergewinnung ihrer Menschlichkeit gestaltet werden muss. Diese Pädagogik macht die Unterdrückung und ihre Ursache zum Gegenstand der Reflexion der Unterdrückten, und aus dieser Reflexion heraus wird ihr notwendiges Engagement im Kampf um ihre Befreiung wachsen.“³³⁴

Ein gespaltenen Mensch braucht eine Stärkung im Sein, aus der er die Kraft zur Veränderung schöpfen kann.

³³¹ ebda. S. 35

³³² vgl. BOURDIEU, 1992, 1997

³³³ vgl. DIETRICH, *Variationen über die vielen Frieden*, 2008, S. 29

³³⁴ FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 35 f

„Das zentrale Problem heißt so: Wie können die Unterdrückten als gespaltene, unechte Wesen an der Entwicklung einer Pädagogik ihrer Befreiung mitwirken? Nur wenn sie sich selbst als ‚Behauser‘ des Unterdrückers erkennen, können sie am Hebammendienst ihrer befreienden Pädagogik mitwirken (...) die Pädagogik der Unterdrückten ist ein Instrument für ihre kritische Entdeckung, dass in ihnen und in ihren Unterdrückern die Enthumanisierung Gestalt angenommen hat. So ist die Befreiung ein Geburtsvorgang und zwar ein schmerzvoller. Der Mensch, der zur Welt kommt, ist ein neuer Mensch, der nur lebensfähig ist, sofern der Widerspruch Unterdrücker-Unterdrückter von der Humanisierung aller Menschen überholt wird. Oder anders ausgedrückt: die Lösung dieses Widerspruchs wird in den Wehen geboren, unter denen dieser neue Mensch zur Welt kommt. Dann ist er nicht länger ein Unterdrücker und auch nicht länger ein Unterdrückter, sondern ein Mensch im Vollzug seiner Freiheit.“³³⁵

Anhand dieser Textstellen wird ersichtlich, was man einerseits von Anfang an weiß und was sich andererseits nachhaltig erst durch die Praxis erschließt: das Ziel der Übung ist die Überwindung derselben. Dies ist mit der Grund warum ich für den Begriff ‚Disziplin‘ des TdU plädiere. In Gesellschaften, welche die ‚offensichtlichen Merkmale‘ von Unterdrückung (Waffengewalt, Militärregime, Diktatur, u.a.) und Ausbeutung (Sklaverei, Maquilladoras, Abholzung, u.a.) abgelegt haben und in denen größerer materieller Wohlstand herrscht, läuft die Methode des TdU oft Gefahr in die Scheinwelt einer vermeintlichen Auflösung des Widerspruchs zu geraten. Freire spricht von ‚falscher Wahrnehmung‘ und der Notwendigkeit „die Schmach noch schmachvoller zu machen, indem man sie publiziert“ und zitiert Marx,³³⁶ um verfälschtem Verstehen, das letztendlich wieder nur dazu führt, die Umstände zu leugnen und die Klasse der ‚Verstehenden‘ zu verteidigen, Einhalt zu bieten. Wir, in Europa aber nicht nur hier, möchten uns weder als Unterdrücker_innen noch als Unterdrückte sehen, auch dieser Umstand bezeichnet das Dilemma.

Politische Macht

Manipulation, Unterwerfung, depositäre Bildung, Paternalismus, antidialogische Aktion und Mythisierung der Welt sind gängige Praxis, um die Realität zu verfremden und Passivität, Ohnmacht und Resignation zu steigern. In einem Vorgang der ‚Mytheneinlagerung‘³³⁷ wird allen vorgegaukelt, frei zu sein und das Leben gestalten zu können wie man will (gängige Mythen in diesem Zusammenhang: Nächstenliebe, gleicher Bildungszugang, freie Arbeitsplatzwahl, sich auf der Welt frei bewegen können, Menschenrechte, Aussagen wie: Jeder ist seines Glückes Schmied, Partnerwahl, funktionierendes Gesund-

³³⁵ ebda. S. 36

³³⁶ vgl. ebda. S. 28

³³⁷ vgl. ebda. S. 118

heitssystem, Demokratie etc.). Das alte Rezept des *Teilens und Herrschens* ist gar nie aus der Mode gekommen, jede Aktion, die Zusammenhalt und Einheit unter den Menschen hervorrufen könnte wird unterbunden.³³⁸ Schwerpunktprogramme³³⁹ stehen in der TdU-Praxis dem Begreifen eines Problems in seiner Gesamtheit im Weg. Nur wenige Organisationen (unter ihnen Jana Sanskriti) sind konsequent genug, Projektvorschläge dieser Art auszuschlagen, da sie oft dringend gebrauchte Übergangsfinanzierung bieten. Die Medien unterstützen die Machterhaltung der herrschenden Klassen und Gruppen. Der/die Terrorist_in wird zum/r Freiheitskämpfer_in und umgekehrt, je nach Bedarf. Ein paar Jahre später wird alles aufgeklärt, meist ohne Konsequenzen (vgl. dazu den Beitrag von Frida Modak in „América Latina en movimiento“³⁴⁰ zum Lateinamerikabesuch von Präsident Obama im März 2011).

Modernisierung und Entwicklung sind innerhalb dieses Szenarios zwei sich diametral gegenüberstehende Begriffe. Nur eine Gesellschaft *für sich selbst*³⁴¹ kann sich entwickeln, von Weltmächten und Weltwirtschaftsinstitutionen abhängigen ‚Reflex-Gesellschaften‘, gespaltenen Gesellschaften ist dies nicht möglich. Wenn Entwicklung von außen auferlegt und verordnet wird und nur die Weltmachtgesellschaft Nutzen daraus zieht, wird manipuliert, invadiert und monologisiert.

Die politische Macht der Unterdrückten liegt in ihrer Radikalisierung, in der Übereinstimmung von Wort und Tat, einer, wie Freire schreibt ‚*Kühnheit*‘,³⁴² die die Menschen dazu zwingt ihr Leben als fortwährendes Risiko wahrzunehmen. Nicht das ‚Gefallen-Wollen‘ der Angepassten, sondern das für sich Einstehen der Selbstständigen beinhaltet in der Konfrontation mit der Welt die Kraft zur Veränderung. Dort entsteht wahre Autorität, anstelle von aufgezwungenem Autoritarismus, dort entsteht Freiheit, die ohne die eigene Autorität nicht entstehen kann. Wir müssen *Eigentümer_innen der eigenen Arbeit*³⁴³ werden, wenn wir in Würde und Autonomie agieren wollen.

³³⁸ vgl. FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 119

³³⁹ Wie z. B. Programme die zielgruppenorientiert arbeiten, für Menschen mit Behinderung, ältere Menschen, Migrant_innen, Frauen etc.

³⁴⁰ www.alainde.org (Zugriff 30.12.2012)

³⁴¹ vgl. FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 137

³⁴² vgl. ebda. S. 151

³⁴³ vgl. ebda. S. 157

Bewusstsein und Bewusstwerdung

Bewusstsein oder/und Bewusstwerdung sind zentrale Begriffe sowohl in der PdU, wo sie klar benannt und beschrieben sind, als auch im TdU, in dem sie enthalten sind, indem nach Wünschen der Protagonist_innen und nach Lösungsvorschlägen mit dem Kollektiv gesucht wird. In der Feldenkraismethode heißt ein ganzer Methodenkatalog: *Bewusstheit durch Bewegung*. Freire nennt seinen Bewusstwerdungsprozess *Conscientização*. In englischen Projektanträgen ist heute mehr denn je von ‚Awareness-Raising‘ die Rede, das Thema scheint so alt wie die Menschheit selbst zu sein. Zur *Conscientização* schreibt Freire:

„Während die Bankiers-Erziehung die schöpferische Kraft lähmt und hindert, löst die problemformulierende Bildungsarbeit eine fortwährende Enthüllung der Wirklichkeit aus. Die erstere versucht, die Überflutung des Bewusstseins aufrechtzuerhalten, die letztere kämpft um das Auftauchen des Bewusstseins und für den kritischen Eingriff in die Wirklichkeit.“³⁴⁴

Der Begriff bezieht sich auf den Erkenntnisprozess, dem persönliche, individuelle Wünsche, Haltungen und Handlungen, gesellschaftliche und klassenspezifische Strukturen zu Grunde liegen und, dass man diese aufgrund eingehender Analyse ‚ent-decken‘ und verändern kann. Es ist ein Prozess der Demystifizierung der Narrativen einer Gesellschaft, ein Enthüllungsprozess.³⁴⁵ Boal spricht diese Entmystifizierung in seinem Bericht über das ALFIN-Projekt (*Ein Volkstheaterexperiment in Peru*) in Thoraus *Theater der Unterdrückten*³⁴⁶ an.

Freires Ziel liegt darin, dass die Menschen Kausalitäten verstehen lernen und ein kritisches Verständnis der Wirklichkeit erlangen.³⁴⁷ Magisches Bewusstsein (siehe Boals *Stop: c'est magique!*) hingegen erfasst Dinge ‚wie sie sind‘ und misst ihnen überlegene Kräfte zu, denen man sich unterwerfen muss, was zu Fatalismus, Passivität und Resignation führt.

³⁴⁴ FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 65

³⁴⁵ vgl. auch Creación Colectiva und künstlerischer Schaffensprozess bzw. bei Ganguly (2011) der Begriff des ‚Schöpfens von Macht‘

³⁴⁶ THORAU, *Theater der Unterdrückten*, 1989, S. 41–66

³⁴⁷ vgl. FREIRE, *Erziehung als Praxis*, 1977, S. 49

„Kritisches Bewusstsein steht in einem integrierten Verhältnis zur Realität; naives Bewusstsein lagert sich über die Wirklichkeit; fanatisches Bewusstsein endlich, dessen pathologische Naivität zur Irrationalität führt, paßt sich der Wirklichkeit an.“³⁴⁸

Handlungsweisen entsprechen dem jeweiligen Bewusstheitszustand. Sobald Menschen Herausforderungen erkennen und wahrnehmen, können sie diese begreifen, Reaktionsmöglichkeiten entwickeln und dementsprechend handeln. Freire schreibt an dieser Stelle, „kritisches Verständnis führt zu kritischen Handlungsweisen, magisches Verstehen zu magischen Reaktionen.“³⁴⁹ Dem entgegen steht der Mensch als Zuschauer_in; als Nicht-Neuschöpfer_in, als ‚leeres‘, passives Wesen, in das man Inhalte einlagern kann.³⁵⁰ Freire zitiert in diesem Zusammenhang Sartres Auffassung von einem „Verdauungskonzept“³⁵¹ der Bildung in welcher Lehrer_innen ihre Schüler_innen mit angeblich wichtigem Wissen mästen.³⁵²

Befreiung ist Praxis, ist Aktion und Reflexion

Praxis ist für Freire ein Begriff mit dem er sich auf ein Denk-, Lern- und Verhaltensmuster bezieht, in welchem Theorie und Praxis nicht von einander getrennt sind, sondern als interdependente und untrennbare Einheit verstanden werden. Theorie ist in der Aktion verwurzelt und die Aktion verkörpert die Theorie. Aktion und Reflexion sind die Grundlage jeder menschlichen Aktivität, in ihnen verwandelt sich die Realität.

„Echte Befreiung – ein Prozess der Vermenschlichung – besteht nicht aus einer weiteren Einlage, die man in Menschen ‚deponiert‘. Befreiung ist ein Vorgang der Praxis: die Aktion und Reflexion von Menschen auf ihre Welt, um sie zu verwandeln.“³⁵³

Die Welt, die als Welt im Prozess und in fortwährender Entwicklung und Veränderung und nicht als statische Wirklichkeit verstanden wird, ist die Grundlage der problemformulierenden Bildung.³⁵⁴ Nicht Verbalismus aber auch nicht Aktionismus können eine gesunde Grundlage für eine lebensbejahende Praxis, nämlich Weltschöpfung, sein. In einer Welt die als unfertig verstanden werden darf, ist dies der Motor für das Leben und schließlich auch der Liebe zur Welt deren Bestehen gegenüber die Menschengemein-

³⁴⁸ FREIRE, *Erziehung als Praxis*, 1977, S. 49

³⁴⁹ ebda.

³⁵⁰ vgl. FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 61

³⁵¹ Gilich spricht später von Verdauungstheater

³⁵² FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 61

³⁵³ ebda. S. 64

³⁵⁴ ebda. S. 67

schaft verpflichtet ist. Boals „Have the courage to be happy!“ bezieht sich meiner Meinung nach auf diese Grundlage. Es erfordert Mut, die Realität zu entmystifizieren, sich mit den Gegebenheiten zu konfrontieren und das Eigene dazu beizutragen, die Welt zu gestalten. Thorau beschreibt das Theater Boals als solch ein Theater, das mittels seiner selbst dazu führt, die Welt als veränderbar zu erkennen und das nicht dazu dient, fertige Abbilder der Welt zu liefern.³⁵⁵ Praxis ist eine Form von Aktion und Reflexion im Dialog.

Kulturelle Invasion und Denken

Das Konzept der ‚Kulturellen Invasion‘ hat nicht zuletzt mit der historischen *Conquista* zu tun. Das Übernehmen, Unterwerfen, Aufzwingen von kulturellen Inhalten einer Gruppe durch eine andere, die die unterworfenen noch dazu genau studiert und entlang strategischer Überlegungen zu ihren eigenen Gunsten und ihrem Vorteil ausbeutet, ist uns im Zeitalter der Globalisierung als ‚negative Globalisierung‘ bestens bekannt. Zu Freires Zeiten ist es als Schatten der ‚gerade eben‘ abgeschüttelten Kolonialisierung wieder aufgetaucht. Zugleich ist es natürlich Abbild einer tatsächlichen Einmischung der Weltmacht USA in die Geschicke des lateinamerikanischen Kontinents und dem Versuch Davids, Goliath auf kulturellem Wege entgegen zu wirken. Kulturelle Aktion ist geschichtliche Aktion,³⁵⁶ schreibt Freire, und so sieht es auch Boal wenn er Theater *als* Politik zu verwenden lernt, ebenso wie es jetzt in Indien von Jana Sanskriti praktiziert wird. In Sanjoy Gangulys Vorträgen bezieht sich dieser immer wieder auf Freire, wenn er davon spricht, dass das Volk betäubt wird, damit es nicht denkt.³⁵⁷

Das eigenständige Denken ist ein Denken, das Probleme macht, weil es die persönliche Inkompatibilität mit der, den Menschen umgebenden Realität verstärkt und dadurch verstört. Gedanken können nur in Einheit mit Handlung³⁵⁸ entstehen:

„Die Untersuchung einer Thematik schließt die Untersuchung des Denkens der Leute ein – eines Denkens, das sich nur in und unter Menschen begibt, die miteinander die Wirklichkeit zu ergründen suchen. Ich kann nicht für andere, auch nicht ohne andere denken, noch können andere für mich denken. Selbst wenn das Denken der Leute abergläubisch oder naiv ist, können sie sich nur ändern, wenn sie ihre Voraussetzungen im Handeln neu durchdenken. Die Erzeugung von Ideen

³⁵⁵ THORAU, *Augusto Boals Theater*, 1982, S. 60

³⁵⁶ FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 155

³⁵⁷ vgl. ebda. S. 127

³⁵⁸ vgl. Moshé Feldenkrais; Teil C

und das Handeln auf ihrer Grundlage – nicht das Konsumieren von Ideen anderer – muss diesen Prozess konstituieren.“³⁵⁹

Über Aktion und Reflexion eröffnen sich Räume, in denen Bewusstheit entstehen kann, diese enthüllende Wahrnehmung, die die blockierten, gelähmten Kräfte der Menschen zum Fließen bringt und Potential freisetzt, welches die Welt tatsächlich immer schon zur Problemlösung gebraucht hat und braucht.

„Menschen tauchen aus ihrer Überflutung herauf und gewinnen die Fähigkeit, dort, wo sie enthüllt wird, in die Wirklichkeit einzugreifen (...) Jede thematische Untersuchung, die historische Wahrnehmung vertieft, ist darum wirklich erzieherisch, während alle echte Erziehung das Denken erforscht. Je mehr Erzieher und Volk das allgemeine Denken erforschen und so miteinander gebildet werden, um so mehr treiben sie die Forschung heran. Bildung und thematische Untersuchung sind im problemformulierenden Konzept der Erziehung nichts als verschiedene Momente desselben Prozesses.“³⁶⁰

Diese von Freire hier beschriebene Erforschung ist auch jene, die in theatralen Prozessen stattfindet; im künstlerischen Schaffensprozess betätigen sich alle Menschen als Forscher_innen von Geschichte, Realität und der Verbindungen von festgefahrenen Narrativen mit darauf basierenden Schlussfolgerungen, die eine glücklichere Zukunft meistens zu verhindern wissen.³⁶¹

„Bei der kulturellen Invasion ziehen die Akteure den thematischen Inhalt ihrer Aktion aus ihren eigenen Wertvorstellungen und ihrer Ideologie. Ihr Ausgangspunkt ist ihre eigene Welt, von der aus sie in die Welt jener eindringen, die sie überfallen.“³⁶²

So wie die historische Geschichtsschreibung die Geschichte ihrer Autor_innen widerspiegelt, so manipulieren der Eurozentrismus, das Patriarchat, post-koloniale Strukturen und schattenhafte omnipräsente ‚Wirtschaftsinteressen‘. Freire und Boal verlangen beide nach einer eigenständigen, politischen Geschichtsschreibung. Die Akteur_innen der kulturellen Invasion hingegen, die auch als Produzent_innen von Massenmedien agieren können und nicht wie früher in den Rollen der Conquistadores selbst besiegen und unterwerfen müssen, schreiben allen anderen Beteiligten die Rollen von Zuseher_innen und Objekten zu. Freire setzt dem Konzept der kulturellen Invasion das Konzept der kulturellen Synthese entgegen; hier kommen die fremden Akteur_innen nicht,

³⁵⁹ FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 90

³⁶⁰ ebda. S. 91

³⁶¹ vgl. CC, PAR

³⁶² FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 154

um zu lehren oder um etwas zu überbringen, sondern um ‚mit dem Volk die Welt des Volkes kennenzulernen‘,³⁶³ ohne Hintergedanken, sie im nächsten Moment ausbeuten zu wollen.

„Kulturelle Synthese ist also eine Form der Aktion, sich mit der Kultur auseinanderzusetzen als der erhaltenden Kraft eben der Strukturen, von denen sie geformt wurde. Kulturelle Aktion ist als geschichtliche Aktion ein Instrument zur Überwindung der herrschenden, entfremdenden und entfremdeten Kultur. In diesem Sinn ist jede echte Revolution Kultur-Revolution. (...) Kulturelle Synthese (...) bedeutet nicht, dass die Ziele revolutionärer Aktion sich in den Wünschen erschöpfen sollten, die in der Weltschau des Volkes ausgedrückt sind. In diesem Fall wären die revolutionären Führer (im Mantel des Respekts gegenüber dieser Schau) passiv an diese Sicht gebunden. Weder die Invasion der Führer und die Weltschau des Volkes noch die bloße Anpassung der Führer an die (oft naiven) Wünsche des Volkes sind akzeptabel.“³⁶⁴

Das heißt erstens, dass engagiertes Vorgehen zu Gunsten der Lebendigkeit und der Humanisierung der Menschheit wertschätzend und respektvoll sein kann und, durch bewusste Begleitung, Räume eröffnet in denen Gestaltung geschieht. Zweitens bedeutet es, dass die Dimension der ‚revolutionären‘ Aktion, bzw. im Kontext des TdU, die Dimension der Nachhaltigkeit der theatralen Intervention, in hohem Grad auch vom Bewusstsein seiner Akteur_innen abhängig ist. Wenn also, wie Freire schreibt, der Wunsch des Volkes nicht weiter geht als bis zu einer Gehaltserhöhung (oft gesehen in Forumtheaterstücken zum Genderthema), dann wäre es falsch nur diese Forderung zu unterstützen, aber ebenso falsch wäre es, Ziele anzustreben, die viel größer wären (z.B. bedingungsloses Grundeinkommen). Die Lösung, schreibt Freire³⁶⁵ liegt in der Synthese. Es gilt die Forderung zu respektieren, aber auch die Frage nach ihrer Sinnhaftigkeit und Nachhaltigkeit zu stellen.

Kulturelle Invasion stellt jedenfalls eine Menschenrechtsverletzung dar (Freiheit, Würde, Bildung, ...):

„(...) kulturelle Invasion ist immer ein Akt der Gewalt gegen die Träger der überfallenen Kultur, die ihre Originalität verlieren oder sie zu verlieren drohen. (...) Im letzten Grund ist die Invasion eine Form wirtschaftlicher und kultureller Beherrschung. Invasion kann von einer Weltmacht-Gesellschaft gegen eine abhängige

³⁶³ vgl. ebda.

³⁶⁴ ebda. S. 155–156

³⁶⁵ ebda. S. 157

Gesellschaft geübt werden, oder sie kann zur Herrschaft einer Klasse über eine andere innerhalb derselben Gesellschaft gehören.“³⁶⁶

Auch wenn sich temporär der Sieg eines Volkes über ein anderes als Gewinn für einige darstellen mag, so ist er letztendlich immer ein Verlust für die Menschheit. Wo Staudämme gebaut werden, um deren Preis Menschenleben und Kulturgüter verloren gehen, herrscht Kurzsichtigkeit. Aber auch dort, wo illegale Arbeiter_innen schamlos ausgebeutet werden und dies von der Mehrheitsgesellschaft gut geheißsen wird, geschieht kulturelle Invasion.

Manipulation/Teilen und Herrschen

Wie im Abschnitt über die politische Macht angesprochen, ist das Thema des Herrschens und Teilens ein ‚Klassiker‘. Dort wo die Menschen unterteilt werden in ‚legal‘ und ‚illegal‘, in ‚gesund‘ und ‚krank‘ in ‚normal‘ und ‚benachteiligt‘, in ‚begabt‘ und ‚durchschnittlich‘ und die Welt in erste, zweite und dritte, dort sind der Manipulation der Gedanken und daraus folgenden Taten keine Grenzen gesetzt. Freire:

„Alle Aktionen der herrschenden Klasse zeigen, dass sie zerteilen muss, um so die Aufrechterhaltung des unterdrückerischen Zustands zu erleichtern.“³⁶⁷

Wenn Menschen, und das führt uns später zur Forderung der ‚Entspezialisierung‘, sich als nicht-geeignet, nicht-würdig, nicht-erwünscht wahrnehmen, dann können sie auch ihr Potential nicht ausleben und keine Ressourcen aktivieren, die zur Problemlösung erforderlich wären. Dies führt in Abhängigkeiten. Alle Fähigkeiten sind in allen Menschen angelegt. Das bedeutet, weder nach Freire, noch nach Boal, dass alle alles in der gleichen Exzellenz können. Aber es gibt niemanden, der nichts kann.

„Typisch für die unterdrückerische kulturelle Aktion – von dem begeisterten, aber naiven Professionellen, der dabei mitwirkt, kaum bemerkt – ist es, eine Betrachtungsweise zu fördern, die den Schwerpunkt eines Problems isoliert sieht, statt ihn als Dimension einer *Gesamtheit* zu erkennen.“³⁶⁸

Und so stellt sich, besonders heute, die Herausforderung, Rahmenbedingungen gut und ruhig zu überlegen, wenn man Projekte plant und andere dafür engagiert, involviert und begeistert. ‚Falsche‘ Bewusstheit schleicht sich oft in ehrgeizige Unterfangen ein und die

³⁶⁶ ebda. S. 130

³⁶⁷ ebda. S. 122

³⁶⁸ ebda. S. 120

Komplexität der Kontexte wird leicht beim Antragschreiben bzw. Auftrag annehmen unterschätzt.

„Um das Volk zu spalten und zu verwirren, nennen sich die Zerstörer Aufbauer und klagen die wahren Erbauer an, destruktiv zu sein. Die Geschichte hat es jedoch immer übernommen, diese Beschreibungen zu korrigieren.“³⁶⁹

Manipulation ‚funktioniert‘ auf allen Ebenen. Auch Freire wurde bezichtigt ein Populist zu sein. Die Aufgabe liegt wohl darin, dass eigenständiges Denken und Bewusstsein nur im Dialog mit der Welt entwickelt werden können. Dieses Bewusstsein führt uns dazu, uns als Eins mit der Welt zu verstehen. Dialogisch verbinden wir uns nachhaltig.

„Zu zerspalten, um den Status quo zu erhalten, ist daher notwendigerweise ein grundlegendes Ziel in der Theorie der antidialogischen Aktion. Außerdem versuchen die Herrschenden, sich als Retter der Menschen hinzustellen, die sie entmenslichen und spalten. Dieser Messianismus kann jedoch ihre wahre Absicht nicht verschleiern: sich selbst zu retten. Sie möchten ihre Reichtümer, ihre Macht, ihren Lebensstil retten: die Dinge, die es ihnen ermöglichen, andere zu unterjochen. Ihr Irrtum liegt darin, daß Menschen sich *nicht selbst* retten können, weder als Individuen noch als unterdrückerische Klasse (...). Rettung kann nur *mit anderen* zustande gebracht werden.“³⁷⁰

Jana Sanskriti, die sich seit 1985 emanzipieren, indem sie kollektiv agieren, werden noch öfters in dieser Arbeit als positives Beispiel genannt werden. Vor dem Hintergrund der großen Aufgaben der Menschheit (Umweltzerstörung, Krieg, Krankheit, Hunger, u.a.) wäre ein Zusammenwirken zum Wohle ALLER Menschen eine wünschenswerte Utopie. Der emanzipatorischen Arbeit Jana Sanskritis steht das sogenannte NGO-Theater, mit dem negativen Beigeschmack von Zielgruppentheater diametral gegenüber. Dieses Theater ermöglicht auf Kosten von betroffenen Gruppen Einkünfte für andere, diesen Gruppen nicht Zugehörigen, und vernachlässigt, sowohl die Bedürfnisse der Menschen mit denen es zu arbeiten vorgibt, als auch die gesamte Entwicklung einer Region bzw. Gemeinschaft.

Alphabetisierung

Ich beziehe mich hier vor allem auf einen Beitrag von Francisco Weffort, in Freires *Erziehung als Praxis zur Freiheit*, 1977.

³⁶⁹ ebda. S. 124

³⁷⁰ ebda. S. 124

Die Alphabetisierungsbemühungen in Brasilien zu Beginn der 1960er Jahre (mit Ende 1964) gehen sowohl dem Hauptwerk Freires als auch dem Hauptwerk Boals voran. Die Beherrschung der Sprache, die zu Beginn der Invasion des lateinamerikanischen Kontinents Aufgabe der zumeist katholischen Missionare war, war immer schon Mittel zum Zweck. Ebenso wie auch das Theater schon im Dienst von verschiedensten Ideologien stand,³⁷¹ ist es bei der Alphabetisierung nicht anders. Völker, die nicht ‚dokumentiert‘ sind, über keine literarische Tradition, über keine geschriebene Grammatik verfügen, werden von der dominierenden Geldgesellschaft zumeist missachtet und in ihren Rechten beschnitten.

Alphabetisierung und Theater sind nicht ‚per se‘ gut oder schlecht. Wesentlich ist, mit welcher Absicht sie angewandt werden und in welche Richtung *Entwicklung* gedacht wird. Die Alphabetisierungsbewegung Brasiliens war eine der größten Bemühungen zur Demokratisierung der Kultur.³⁷² Ihr Ziel war eine Mobilisierung der Massen und eine wachsende Beteiligung des Volkes an den Wahlen durch Gewährung des Stimmrechts. Durch ihren Erfolg binnen kürzester Zeit wurde im ganzen Land die Einrichtung von 20.000 Kulturzirkeln geplant, die 1964 an die zwei Millionen Menschen alphabetisieren hätten sollen.³⁷³ Dies stellte eine Bedrohung für die herrschende Klasse dar und wurde 1964 sofort von der Militärregierung verboten.

Was waren die Merkmale dieser Alphabetisierung? Die Lernenden wurden respektvoll Alphabetisanden genannt und nicht, wie heute noch mancherorts üblich Analphabeten.³⁷⁴ Alphabetisierung wurde immer auch als Bewusstseinsbildung verstanden, man ging davon aus, dass jeder Mensch bereits über Wissen verfügte. Lernvorgänge sollten (anders als zuvor) eng mit der Lebenssituation der Lernenden verknüpft sein. Dies nahm sich nach der Agitprop-Phase auch das Teatro Popular zu Herzen. Alphabetisierung mit dem höchsten Ziel: „Erziehung zur Entscheidung, zur sozialen und politischen Verantwortung.“³⁷⁵

³⁷¹ vgl. ADLER, Heidrun, *Politisches Theater in Lateinamerika: von der Mythologie über die Mission zur kollektiven Identität*, Berlin, Reimer, 1982

³⁷² vgl. Weffort Francisco in: FREIRE, *Erziehung als Praxis*, 1977, S. 95 (89–110)

³⁷³ vgl. ebda.

³⁷⁴ vgl. ebda. S. 91

³⁷⁵ ebda. S. 97

„Demokratisches Wissen wird niemals auf autoritäre Weise einverleibt; es hat nur Sinn als gemeinsame Eroberung durch die Arbeit des Lehrers und des Schülers. Es ist nicht möglich, sagt Freire, ‚Unterricht in Demokratie zu erteilen und gleichzeitig die Beteiligung des Volkes an der Macht als absurd und unmoralisch‘ zu betrachten. Demokratie ist, wie das Wissen, eine Errungenschaft aller. Jede Trennung zwischen Wissenden und Unwissenden ist ebenso wie die Trennung zwischen Elite und Volk das Ergebnis historischer Umstände, die verändert werden können und müssen.“³⁷⁶

In erster Linie war die Bemühung der Alphabetisierung eine Bemühung zur Demokratie. Das Wort und die Geschichte sind Mittel zur Machtschöpfung. Freire ging davon aus, dass das Aussprechen des Eigenen³⁷⁷ (im Theater das Darstellen der eigenen Geschichte), zu einer Ermächtigung beiträgt, die dazu führt, dass Menschen den eigenen Weg autonom und bewusst gehen können (in Brasilien zu Beginn der 60er Jahre sollte dieser Weg direkt zu den Wahlurnen führen³⁷⁸). Laut Freire hat das Wort zwei Dimension, die der Aktion und die der Reflexion. „Es gibt kein wirkliches Wort, das nicht gleichzeitig Praxis³⁷⁹ wäre. Ein wirkliches Wort sagen heißt daher, die Welt verändern.“³⁸⁰ Und er argumentiert, dass Worte zu unechten Worten werden, wenn sie in ihren ‚konstitutiven Elementen‘ auseinandergerissen werden, Worte ohne Aktion werden zu Verbalismus, zu leerem Geschwätz und im gegenteiligen Fall, wenn die Reflexion zu kurz kommt, dann käme es zu Aktionismus, also zu ‚Aktion um der Aktion willen‘. „Menschlich existieren heißt die Welt benennen, sie verändern.“³⁸¹ – um sie im Anschluss in einem neuerlichen Akt der Aktion-Reflexion wieder neu zu benennen. Leben ist Veränderung.

Generative Themen

Der Begriff ‚generatives Thema‘, wurde von Freire so gewählt, weil durch dieses der Weg zu anderen möglichen, wichtigen Themen und Aktionen zugänglich wird. Die kulturellen Akteur_innen im Alphabetisierungsprozess nutzten ihren Wissensvorsprung nicht, um nach dem Bankiers-Prinzip ‚fertiges‘ Wissen weiterzugeben, sondern spürten gemeinsam mit den Unterdrückten, den Betroffenen, den Benachteiligten, dem Volk und den Massen sogenannte ‚generative Themen‘ auf, in denen sich die Strukturen der Ge-

³⁷⁶ ebda. S. 98

³⁷⁷ Dieser Gedankengang Freires und seiner Anhänger_innen übergeht das Vorhanden sein der (indigenen) Oral History, die es ja in allen Gemeinschaften zu jeder Zeit gab und gibt

³⁷⁸ Nur wer alphabetisiert war, durfte wählen

³⁷⁹ vgl. Sprechakttheorie (John SEARLE, John AUSTIN und Ludwig WITTGENSTEIN ‚Worte sind Taten‘, zur gleichen Zeit aktuell und ähnliche Gleichungen in den Workshops von Bárbara SANTOS „Desire without Necessity = Charity and Heroism, Necessity without Desire = Depression“)

³⁸⁰ FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 71

³⁸¹ ebda. S. 71

walt, der Herrschaft und des Systems befinden, um sie zu analysieren und daraus den Impetus zur Handlung zu schöpfen und zur Handlung zu inspirieren, indem sie die Menschen an den ‚Ort‘ begleiteten, an dem diese ihrer eigenen Handlungsmotivation begegneten. Auch das Ziel des *Theaters der Unterdrückten* ist die Offenlegung der unterdrückterischen Strukturen, ihre Analyse und das Aufspüren von Handlungsalternativen. Der/die Künstler_in, als jemand der/die weiß wie Kunst produziert wird, steuert hier lediglich sein/ihr Wissen und seine/ihre ‚Macht‘ über die Produktionsmittel der Kunst bei, um den Prozess zu gewährleisten.

Kodierung

Anschließend an die Auswahl der Themen suchte das Forscher_innenteam nach Widersprüchen, die sich aus diesen, komplexen, Themen in der Lebenswelt der Alphabetisand_innen ergaben. In einem nächsten Schritt wurden diese in sogenannte Kodierungen ‚verpackt‘. Diese Kodierungen waren Skizzen oder Fotografien aber auch Wortfolgen, die später für eine gemeinsame Analyse zur Verfügung gestellt werden konnten.³⁸² In einem darauffolgenden Prozess der Dekodierung offenbarten die Teilnehmer_innen ihr Wissen über die Welt und kamen über mehrere Reflexionsschleifen und den Austausch in ihrer Gruppe zu einem „Verständnis über ihr vorhergehendes Verständnis“.³⁸³ Die kodierte Situation ist eine Repräsentation des kulturellen und historischen Lebenskontexts der Teilnehmer_innen am Alphabetisierungsprozess. Indem sie diese dekodieren, erforschen und reflektieren sie die politischen, kulturellen, sozialen und wirtschaftlichen Strukturen, welche ihre Realität ausmachen, auf kritische Weise. Dies führt zu einem Wahrnehmen von schon erwähnten Grenzsituationen, in denen Möglichkeiten wahrgenommen werden können, wo und wie man verändernd auf die eigene Realität einwirken kann. Ein weiteres Ergebnis der Arbeit mit Kodierungen und Dekodierungen ist, dass Ideologien, die unsere Leben beeinflussen, deutlich sichtbar werden können. Augusto Boal greift diese Arbeitsschritte nahezu unverändert auf und überträgt sie der freirealistischen Ursprungsidee folgend auf das Bildertheater, als auch auf die Prozesse, die zur Entwicklung von Forumtheaterstücken angewandt werden.³⁸⁴ Die Arbeit zur ‚Ausgrabung‘ des ideologischen Unterbaus von komplexen und widersprüchlichen Themen der Lebenswelt, wird z.B. in den Methoden des *Regenbogens der Wünsche* sichtbar.

³⁸² vgl. ebda. S. 95

³⁸³ vgl. ebda. S. 97

³⁸⁴ vgl. FRITZ, *InExActArt*, 2011, S. 103 ff.

Boals Arbeit ist eines von wenigen Beispielen, wie freireianische Bildungsarbeit heute noch in ihrer Mehrdimensionalität angewandt wird. Durch Boals theatralen Zugang wird Freires Methode noch um den Faktor des ‚Embodiment‘, des verkörperten Wissens, erweitert.

Expert_innentum

Die Zeit der Universalgelehrten ist lang vorbei und wir sind es gewohnt in Spezialisierungen zu lernen und zu lehren, zu leben und zu denken. Die Ablehnung des Expert_innentums bei Boal und Freire beruht auf der Ablehnung der Passivität von vielen während der Herrschaft weniger. Indem wir dem Glauben aufgesessen sind, dass nur einige über Können und Gelehrsamkeit verfügen, geben wir unsere Selbstständigkeit und Autonomie (bei Handwerker_innen, bei Ärzt_innen Künstler_innen, u.a.) ab und lassen diese an unserer Stelle Entscheidungen treffen. Niemand weiß alles und niemand weiß nichts, sagt Boal³⁸⁵ und es gilt sich dieser menschlich imperfekten Perfektion bewusst zu sein, so dass alle von allen lernen können. Boal sagte in einer Rede für Paulo Freire, anlässlich der Übergabe der Ehrenmedaille von Rio de Janeiro an Freire:

„Paulo Freire invented a method, his method, our method, the method which teaches the illiterate that they are perfectly literate in the languages of life, of work, of suffering, of struggle, and that all they need to learn is how to translate into marks on paper that which they already know, from their daily lives. In Socratic fashion, Paulo Freire helps the citizenry to discover by themselves that which they carry within them.“³⁸⁶

Ganguly interpretiert dies 2011 folgendermaßen:

„(...) dass Freire sich laut Boal zweier Dinge sicher ist. Erstens, dass die Arbeiter_innenklasse im wahrsten Sinne des Wortes gebildet ist, da sie aus der Erfahrung lernt. (...) Zweitens hebt Freire laut Boal immer die natürlichen Talente des Menschen hervor. Nach Freires Lernschema wird die arbeitende Klasse ihr innewohnendes Talent und ihre Perfektion selbst entdecken. Er [Boal, B.F.] nennt diese ‚seine‘ Methode, ‚unsere Methode‘. Daraus ist zu schließen, dass Boal in diesen zwei Dingen mit Freire einer Meinung war. Wir können uns hier auch an Vivekananda erinnern, der mehr als 100 Jahre früher schon sagte: ‚Bildung ist die Manifestation der dem Menschen inhärenten Perfektion‘.“³⁸⁷

³⁸⁵ BOAL, *Legislative Theatre*, 2005, S. 128

³⁸⁶ ebda.

³⁸⁷ GANGULY, Sanjoy, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, Wien, Mandelbaumverlag, 2011, S. 123

Es gilt also gewahr zu sein, dass jeder Mensch in sich Perfektion erreichen kann und, dass jeder Mensch mit natürlichen Talenten ausgestattet ist. Die von der depositären Bildung vorgenommen Trennung der Menschen in gebildete und ungebildete, ist eine Anmaßung. Dies gilt generell für jede den Menschen entgegengebrachte Arroganz. Das *Theater der Unterdrückten* und die *Pädagogik der Unterdrückten* plädieren für die Umsetzung des Menschenrechts: „Alle Menschen sind frei und gleich an Würde und Rechten geboren.“

Bei Thorau, der den Theaterprozess des *Theaters der Unterdrückten* als erster im deutschsprachigen Raum beschrieb, konzentriert sich die Deutung auf das Theater:

„Wie Freire geht es Boal darum, die Trennung zwischen espectadores, ‚Zuschauern‘ und ‚atores‘, ‚Akteuren‘, zwischen Zuschauern und Handelnden aufzuheben. Damit soll zugleich das von den ‚herrschenden Klassen‘ eingeführte ‚Privateigentum an der Rolle‘ abgeschafft werden (...) Damit meint Boal nicht nur die Festlegung, Reduzierung des Schauspielers auf Haupt- und Nebenrollen, sondern die Festlegung, Reduzierung des Menschen auf ‚Statisten‘-Funktionen überhaupt. ‚Rolle‘ steht nicht nur für Rolle im Theater, sondern im umfassendsten Sinn für gesellschaftliche und berufliche Rolle schlechthin.“³⁸⁸

Spezialisierung führe, so Boal, zur Hypertrophie der beruflichen und gesellschaftlich geforderten Fähigkeiten und zur Atrophie, zur Verkümmern, anderer, von der Gesellschaft nicht gewünschter Anlagen.³⁸⁹ In einer Entspezialisierung wäre ein Rückgängigmachen des dadurch hervorgerufenen Verkümmernsprozesses möglich. Boal sagte wiederholt in seinen Workshops: „Jeder Mensch kann schauspielern, SOGAR die Schauspieler!“ Wie Freire und Illich,³⁹⁰ sieht Boal in der Spezialisierung ein Mittel zur Unterdrückung. Und Thorau hebt in diesem Zusammenhang hervor: „Entspezialisierung heißt nicht gut gemeintes Laientheater, sondern Freisetzung der dramatischen, interpretativen, kreativen Fähigkeiten, jedes einzelnen (...)“³⁹¹

Wenn man Boals Schaffenszyklus betrachtet, so führt das Ende wieder zu den Themen des Beginns seines Schaffens. Das Beschreiben des eigenen Lebens mittels aller Sprachen des Leben, stand am Beginn während des ALFIN-Projekts. In der *Ästhetik der Un-*

³⁸⁸ THORAU, *Augusto Boals Theater*, 1982, S. 70

³⁸⁹ ebda.

³⁹⁰ Siehe Schlagwort ‚Entschulung der Gesellschaft‘, obwohl Boal hier mit Illich nicht einer Meinung war, er wollte die Schulen nicht abschaffen.

³⁹¹ THORAU, *Augusto Boals Theater*, 1982, S. 73

terdrückten, mit der in den letzten Jahren in Brasilien viel gearbeitet wurde,³⁹² kommt Boal wieder zu dieser ursprünglichen Alphabetisierung der Menschen zurück³⁹³ und erteilt der intransitiven, indoktrinierenden Erziehung, die den Menschen die Kreativität nimmt, eine Absage. Wir Menschen müssen wieder Bewusstsein über unsere Fähigkeiten erlangen.³⁹⁴

Subjekt/Objekt

Freire wie Boal setzen sich zum Ziel, die Beziehung zwischen Herrschenden und beherrscht-Werdenden (z.B. Lehrer_innen und Schülerinnen und Künstler_innen und Zuschauer_innen) abzuschaffen.³⁹⁵ Aus einer Subjekt-Objekt Beziehung soll eine intersubjektive Beziehung werden. Das Subjekt, das handelt (der/die Unterdrücker_in, nach dem alten System) und das Objekt, das behandelt wird, sollen zu Subjekt-Akteur_innen (revolutionären Führer_innen) und Akteurs-Subjekten (Unterdrückten) werden und sich in einer Interaktion wiederfinden, die die Wirklichkeit zu verändern trachtet, während im Gegensatz dazu das alte, unterdrückerische System eine Wirklichkeit erhält, in der die Unterdrückten, als in ihr existierende Objekte vorgesehen sind.³⁹⁶ Bei Freire und Boal decken sich die Ablehnung gegen das Konzept Lehrer_in/Schüler_in und Publikum/Künstler_in. Beide wollen die Trennung aufheben und eine demokratisch-dialogische Lernumgebung schaffen. Später werden diese Begriffe bei Freire zu Lehrer_in-Schüler_in und Schüler_in-Lehrer_in³⁹⁷ und bei Boal zu Actor und SpectActor.³⁹⁸ Thorau behandelt diese Thematik ausführlich und belegt zahlreiche Stellen an denen Boal vehement für die Wandlung vom/n Zuschauer_in zum/r Akteur_in eintritt.³⁹⁹ In seinem Buch *Theatre of the Oppressed* kommt Boal zur Schlussfolgerung:

„'Spectator', a Bad Word! The spectator is less than a man and it is necessary to humanize him, to restore his capacity of action in all its fullness. He too must be a subject, an actor on an equal plane with those generally accepted as actors, who must also be spectators.“⁴⁰⁰

³⁹² CTO-Rio, siehe Metaxis

³⁹³ vgl. auch Video mit Boal zu Erziehung und Bildung, Archivmaterial CTO-Rio

³⁹⁴ vgl. THORAU, *Augusto Boals Theater*, 1982, S. 72

³⁹⁵ vgl. ebda., S. 63

³⁹⁶ vgl. FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 114

³⁹⁷ BOAL, *Theatre of the Oppressed*, 1998, S. 154

³⁹⁸ Im Deutschen habe ich mich für den Begriff ZuSpieler_in entschieden. (vgl. FRITZ, *InExActArt*, 2011)

³⁹⁹ vgl. THORAU, *Augusto Boals Theater*, 1982, S. 64–69

⁴⁰⁰ vgl. BOAL, *Theatre of the Oppressed*, 1979, S. 154–155

Und er fasst noch einmal seine theoretischen Überlegungen zusammen, denen zu Folge Aristoteles eine Poetik der Unterdrückung geschaffen hat, da in ihr die Welt eine bekannte Einheit ist und all ihre Werte dem/der Zuschauer_in auferlegt werden, die sich durch das passive Ansehen ihrer eigenen Fehler (hamartia) in Katharsis reinigen sollen. Brecht ging einen Schritt weiter und enthüllte die Welt als ein Subjekt, das dem Wandel unterworfen ist, in dem die Bewusstwerdung zwar schon dem Publikum zugestanden wird, die Handlung jedoch nach wie vor Privileg der Künstler_innen bleibt.⁴⁰¹ Die Poetik der Unterdrückten ist in ihrer Essenz die Poetik der Befreiung:

„The spectator no longer delegates power to the characters either to think or to act in his place. The spectator frees himself; he thinks and acts for himself! Theatre is action.“⁴⁰²

Im Weiteren folgt die berühmte Stelle im Text Boals: „Perhaps theatre is not revolutionary in itself; but have no doubts, it is a rehearsal of revolution.“⁴⁰³

Haltung

Die Gründe warum sich Menschen in die emanzipatorische Bildungsarbeit begeben sind unterschiedlich. *Einen* großen Unterschied im Zugang gibt es allerdings: Bildungsarbeiter_innen, die die Arbeit als Arbeit sehen und solche, die sie als Berufung empfinden, auch wenn sie Arbeit ist. Prozesse zu evaluieren und somit auch ihre Akteur_innen ist kein leichtes Unterfangen, da die ‚Interventionen‘, immer stark von Rahmenbedingungen und Kontext abhängig sind. So ist es auch mit Boal. Er suchte für seine Lebensaufgabe Räume und Wege und fand sie dort, wo sie sich ihm eröffneten. Einige TdU-Praktiker_innen vermuten in ihm eine starke Quelle der Spiritualität und der Inspiration. Sanjoy Ganguly eröffnet die meisten seiner Vorträge mit einer Geschichte über die ‚richtige‘ Einstellung.⁴⁰⁴ Auch er präsentiert sich der Welt als ein Unermüdlicher. Was ist das nun für eine Einstellung? Freire antwortet wie folgt:

„Wer sich nicht selbst als ebenso sterblich wie jeder andere erkennt, hat noch einen weiten Weg vor sich, ehe er den Punkt der Begegnung erreichen kann. Dort, wo man sich begegnet, gibt es weder totale Ignoranten noch vollkommene Weise

⁴⁰¹ ebda.

⁴⁰² ebda.

⁴⁰³ ebda.

⁴⁰⁴ vgl. FRITZ, *InExActArt*, 2011, S. 32

– es gibt nur Menschen, die miteinander den Versuch unternehmen, zu dem, was sie schon wissen, hinzuzulernen.“⁴⁰⁵

In diesem Zitat legt Freire Zeugnis von einer Spiritualität ab, die für die meisten Menschen, die auf gelungene Weise mit Menschen arbeiten, wesentlich ist. Er spricht die Demut⁴⁰⁶ an, die wenn sie Grundlage einer Herangehensweise ist, Räume eröffnet in denen unvorhersehbare, d.h. lebendige Veränderung möglich ist. Che Guevara ergänzt:

„Let me say, with the risk of appearing ridiculous, that the true revolutionary is guided by strong feelings of love. It is impossible to think of an authentic revolutionary without this quality.“⁴⁰⁷

Schöpfung kann also nur aus einer Haltung der tiefen Liebe für die Menschen, die Welt und das Leben heraus entstehen. Sie ist ‚die Aufgabe verantwortlicher Subjekte‘, ein Akt des Mutes in Demut, der die Menschen nicht in Wissende und Unwissende abstempelt. Auch die Macht und das Wissen um die mögliche Entfremdung der Menschen von sich selbst, ist kein Grund von der Überzeugung abzugehen, dass ‚die Macht zu schaffen und zu verwandeln‘ ‚wiedergeboren‘ werden will. Hoffnung ist ebenso eine Grundvoraussetzung des Dialogs. Aus dem unvollkommenen Menschen auf der Suche in Gemeinschaft mit anderen Menschen entsteht das Streben nach Humanität. Hoffnungsloser Dialog wird hohl, steril, bürokratisch und langweilig.⁴⁰⁸ Ganguly sagt im Film *Playing for Change* „We must romanticize optimism.“ Worte und Taten müssen zusammenstimmen. Falsche Liebe, falsche Demut und schwacher Glaube können nicht zu weltverändernden Taten führen. Freire warnt davor, dass auch die revolutionären Führer_innen, die Kultur-Arbeiter_innen in die Falle tappen könnten für das Volk zu handeln und zu entscheiden, und sich nicht von den Bedürfnissen der Massen leiten zu lassen, sondern von ihren eigenen Wünschen und Zielen und bezieht sich hierbei auf Mao Zedong.⁴⁰⁹ Adrian Jackson schreibt in der Einleitung von *Rainbow of Desire*: „Sein [Boals, B.F.] Optimismus und Vertrauen in die Menschheit sind unerschöpflich.“⁴¹⁰ Demut, Liebe, Weisheit, Hoffnung sind starke Medizin dagegen, als Kulturarbeiter_in in die Fallen der Narrativen der

⁴⁰⁵ FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 74

⁴⁰⁶ vgl. ebda. S. 73

⁴⁰⁷ GERASSI, *Venceremos*, 1968, S. 398

⁴⁰⁸ vgl. FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 72–75

⁴⁰⁹ vgl. ebda. S. 76

⁴¹⁰ BOAL, *Rainbow*, 1995, S. xxv

Gesellschaften zu laufen.⁴¹¹ Der Dialog wirkt dem Mythos der Ignoranz des Volkes unweigerlich entgegen.

Prüfende Aktion und unerprobte Möglichkeit

„Ich weiß, dass ich nichts weiß.“ So könnte man die Voraussetzung für ‚wirkliches Bewusstsein‘ bei Freire formulieren. Er schreibt:

„‚Wirkliches Bewusstsein‘ schließt die Unmöglichkeit ein, die «unerprobte Möglichkeit» zu begreifen, die jenseits der Grenzsituation liegt. Aber während die unerprobte Möglichkeit auf der Ebene des «wirklichen (oder gegenwärtigen) Bewusstseins» nicht erreicht werden kann, lässt sie sich wahrnehmen mit Hilfe der «prüfenden Aktion» die ihre bisher unbegriffenen Möglichkeiten offenbart.“⁴¹²

Keine Theorie könnte das Potential von *Forumtheater* besser unterstreichen. Das Theater als Probe für die Realität kann für seine Protagonist_innen revolutionär sein, indem es sie an Grenzsituationen und darüber hinaus führt, ohne dass die tatsächlichen Gefahren des Lebens, außerhalb des Theaters, eine Bedrohung darstellen. Erst nach sorgfältiger Aktion und Reflexion wird die Entscheidung getroffen, wie die Geschichte in der Realität des Lebens weitergehen soll. Die Grenzsituationen müssen transzendiert werden, denn jenseits davon liegt die unerprobte Möglichkeit. Da das Bewusstsein, wie das Leben, in beständigem Fluss ist, kommt es hier zu einer kontinuierlichen Erweiterung und Entwicklung der Menschen. Freire nennt dies das ‚Verstehen des vorhergehenden Verständnisses‘ und die ‚Erkenntnis der vorhergehenden Erkenntnis‘. Der ‚Bildungsplan‘ ins Theater übersetzt wäre dann die Strategieentwicklung betreffend Forumtheater-tourneen, Publikumsinterventionen, Umsetzung der Ergebnisse in direkte Aktion etc. Das Werden der Menschen führt sie zu einem glücklicheren Sein, durch Handeln in einer konkreten Situation. Freire verlangt, dass Forschungs- und Bildungsarbeit ‚sympathische‘ Aktivitäten bilden.⁴¹³ D.h. sie müssen in der Kommunikation und in der gemeinsamen Erfahrung einer Wirklichkeit bestehen, die in der Komplexität ihres ständigen ‚Werdens‘ begriffen wird. Das ‚sich in einer Situation entdecken‘ führt zur Ermöglichung des Eingreifens in die Wirklichkeit.⁴¹⁴

⁴¹¹ vgl. FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 113–114

⁴¹² ebda. S. 95

⁴¹³ vgl. ebda. S. 90

⁴¹⁴ vgl. ebda. S. 91

Kultur des Schweigens

Der Begriff ‚Kultur des Schweigens‘ ist als anti-dialogische Aktion zu deuten und wird als Mittel einer Pädagogik der Angst angewandt. Psychologisch betrachtet führt sie uns zur Traumatherapie. Freire entwickelte den Begriff ‚Kultur des Schweigens‘ im Kontext der Kolonialisierung. In *Cultural Action for Freedom* schreibt Freire:

„(...) there is a fundamental dimension to these societies resulting from their colonial phase: their culture was established and maintained as a „culture of silence“. Here again, the twofold pattern is apparent. Externally, the alienated society as a whole, as a mere object of the director society, is not heard by the latter. On the contrary the metropolis prescribes its word, thereby effectively silencing it. Meanwhile, within the alienated society itself, the masses are subjected to the same kind of silence by the power elites.“⁴¹⁵

Es ist für Freire wichtig darauf hin zu weisen, dass diese Kultur aus einem historischen Kontext gewachsen ist, und dass mit ihr verschiedene Bewusstseinsebenen einher gehen.

„We will first study the historical-cultural configuration which we have called ‘the culture of silence’. This mode of culture is the superstructural expression which conditions a special form of consciousness. The culture of silence ‘overdetermines’ the infrastructure in which it originates. Understanding the culture of silence is possible only if it is taken as a totality which is itself part of a greater whole.“⁴¹⁶

Die Kultur des Schweigens ist nichts Vorfabriziertes und von fremder Hand aufgesetztes, sie entsteht auch nicht aus spontaner Willkür. „The fact is that the culture of silence is born in the relationship between the Third World and the metropolis.“⁴¹⁷ Die Metropolis steht hier für die invadierende Welt aus Europa ebenso wie das städtische Zentrum, von dem Kultur in die Peripherie transportiert wird. Um die Kultur des Schweigens zu verstehen, bedarf es einer Analyse der Beziehungen zwischen denen, die das Wort haben und den vom Wort der anderen Abhängigen.

⁴¹⁵ FREIRE, *Cultural Action for Freedom*, 1970, S. 3

⁴¹⁶ ebda. S. 32

⁴¹⁷ ebda.

„(...) understanding the culture of silence presupposes an analysis of dependence as a relational phenomenon which gives rise to different forms of being, of thinking, of expression, those of the culture of silence and those of the culture which 'has a voice'.“⁴¹⁸

In Subjekt-Objekt Beziehungen ist die Kultur immer eine des Schweigens, dies ist anwendbar auf alle Abhängigkeitsbeziehungen in denen eine/r spricht und der/die andere schweigt bzw. schweigen muss.

„The dependent society is by definition a silent society. Its voice is not an authentic voice, but merely an echo of the voice of the metropolis – in every way, the metropolis speaks, the dependent society listens.“⁴¹⁹

Die lateinamerikanische Geschichte ist gebrandmarkt von der Verletzung der gewaltsamen ‚Conquista‘, einer Verletzung, die ein Autor einmal als ‚die größte Wunde der Menschheitsgeschichte‘ bezeichnete und deren Auswirkungen weit bis in die Jetztzeit reichen.

„Latin American societies are closed societies characterized by a rigid hierarchical social structure; by the lack of internal markets, since their economy is controlled from the outside; by the exportation of raw materials and importation of manufactured goods, without a voice in either process; by a precarious and selective educational system whose schools are an instrument of maintaining the status quo; by high percentages of illiteracy and disease, including the naively named 'tropical diseases' which are really diseases of underdevelopment and dependence; by alarming rates of infant mortality; by malnutrition, often with irreparable effects on mental faculties; by a low life expectancy; and by a high rate of crime.“⁴²⁰

Doch wir können ebenso davon ausgehen, dass auch die meisten anderen Weltregionen die Merkmale dieser Kultur des Schweigens aufweisen. In Österreich fällt darunter u.a. wohl die fehlende Aufarbeitung des zweiten Weltkriegs, die Geschichte der Partisan_innen in Kärnten, Umsiedelungen (z.B. Allensteig, 1938–1942), die Würdigung von Massengräbern aus dem ersten und zweiten Weltkrieg (z.B. Burgenland/Rechnitz, Thalerhof/Graz) etc.

⁴¹⁸ ebda. S. 33

⁴¹⁹ ebda. S. 34

⁴²⁰ ebda. S. 35–36

Transitivität

„Real education is transitive or it isn't education at all.“⁴²¹

Was ist nun diese Transitivität, die in ihren Subgruppenunterteilungen (semi-transitiv, naiv-transitiv, kritisch-transitiv) sehr nahe an die Kohlbergschen moralischen Entwicklungsstufen⁴²² zu geraten scheint? Freire schreibt:

„Menschen werden «transitiv», wenn sie ihre Kraft vergrößern, die Angebote und Probleme ihres Kontextes zu begreifen und auf sie zu reagieren, wenn sie ihre Fähigkeit verstärken, in einen Dialog nicht nur mit anderen Menschen, sondern mit ihrer Welt einzutreten. (...) Transitivität macht den Menschen «durchlässig».“⁴²³

Er unterscheidet naive Transitivität, die sich durch Vereinfachung von Problemen darstellt, von Sentimentalität gegenüber alten Zeiten, durch Unterschätzung und Überschätzung, durch das Übergewicht von Polemik über den Dialog,⁴²⁴ von kritischer Transitivität, die sich durch Tiefe der Analyse, Diskussion und Interpretation auszeichnet, die um schlüssige Argumentation und Dialog bemüht ist, die das Alte nicht nur deswegen verwirft, weil es alt ist und das Neue nicht nur wegen seiner Aktualität schätzt.⁴²⁵ Ein transitiver Mensch ist im ewigen Dialog zwischen Mensch und Mensch, Mensch und Welt sowie mit seiner Spiritualität. Erst kritische Transitivität führt zu wahrhafter Demokratie.⁴²⁶ Des Weiteren wird diese Transitivität mit ‚Durchlässigkeit den Menschen und der Welt gegenüber‘ definiert.

Teil III

1. Konkrete Erfahrung Nummer I – Das ALFIN-Projekt

In Peru gab es von 1940–2001 fünf verschiedene Alphabetisierungskampagnen, von 1944–1956 die *alfabetización tradicional*, von 1957–1969 die *alfabetización funcional*, von 1970–1978 die *alfabetización integral* (ALFIN) mit der Methode von Paulo Freire, danach die *alfabetización multisectorial* (1980–1990) und die *alfabetización del Ministe-*

⁴²¹ BOAL, Augusto, *Games for Actors and Non-Actors*, Routledge, London und New York, 1998 (1992), S. 266.

⁴²² KOHLBERG, Lawrence, „Moralstufen und Moralerwerb: Der kognitiv-entwicklungstheoretische Ansatz“, in: *Die Psychologie der Moralentwicklung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995, S. 123–174

⁴²³ FREIRE, *Erziehung als Praxis*, 1977, S. 23

⁴²⁴ vgl. ebda. S. 24

⁴²⁵ vgl. ebda.

⁴²⁶ vgl. ebda.

rio de Promoción de la Mujer y Desarrollo Humano (PROMUDEH). Im Jahr 2002 kehrte die alfabetización wieder ins Ministerio de Educación zurück. Der letzte Alphabetisierungsplan hieß Programa Nacional de Movilización por la Alfabetización von 2006–2011 (PRONAMA). Auf der Website der *Organización Iberoamericana para la Educación, la Ciencia y la Cultura* finden sich aktualisierte Daten über Bildungspläne sowohl für den gesamten Iberoamerikanischen Raum als auch für die einzelnen Länder. Das Thema ist eine der größten Herausforderungen für den Kontinent und seine Bedeutung zieht sich bereits über die Jahrhunderte.

Über die Sprachenvielfalt in Peru gibt es unterschiedliche Informationen. In differenzierteren Reiseführern ist die Rede von ca. 15 Sprachfamilien und von an die 43 verschiedenen Dialekten. Boal spricht von 45 verschiedenen Sprachen allein in der Provinz Loreto in Nordperu und von 41 Dialekten der beiden wichtigsten originären Sprachen Quechua und Aymara.

In der *Cambridge Encyclopedia of Language* wird die andinisch-äquatorialische Sprachengruppe als eine, die ca. 250 Sprachen und viele Untergruppen umfasst angegeben.⁴²⁷ Da das Sprachsterben weltweit drastisch zunimmt sind genaue Zahlen schwer zu finden. Die Dimension der Sprachenvielfalt unter deren Eindruck Boal stand, als er in Peru tätig war, war jedenfalls eine beeindruckende und trug wesentlich zur Entwicklung seines ‚Bildertheaters‘ bei. Der Gründer und Direktor des ALFIN-Projekts, das Augusto Boal zur Mitarbeit beauftragte, hieß Alfonso Lizarzaburu,⁴²⁸ der mittlerweile in Paris lebt.

Zum ALFIN-Projekt gibt es zwei Publikationen von ihm:

1. LIZARZABURU, Alfonso: „ALFIN: An Experiment in Adult Literacy Training in a Society in Transition“, in BATAILLE, Leon (Hrg.), *A Turning Point for Literacy*, Oxford (Great Britain), Pergamon International Library, 1976, S. 137–164.

⁴²⁷ CRYSTAL, David, *The Cambridge Encyclopedia of Language*, Second Edition, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, S. 234

⁴²⁸ CAPELLA, Daniel, „Alfonso Lizarzaburu. Consultor de la Unesco, fue un impulsor de la reforma educativa de Perú en los setenta“, in: *El País*, 13.9.1985 online: www.elpais.com/articulo/ultima/PERU/UNESCO/Alfonso/Lizarzaburu/elpepiult/19850913elpepiult_5/Tes (Zugriff 15.9.2012)

2. LIZARZABURU, Alfonso, *La formación de promotores de base en programas de alfabetización*, OREALC-UNESCO/CREFAL, México D.F., Colección: Retablo de papel, Vol. 16, 1985⁴²⁹

Boal, damals schon im Exil in Argentinien, sagte später in Europa in dem Interview mit Copfermann über diese Zeit:

„Para el proyecto de alfabetización en el cual me pidieron que colaborara, el gobierno había convocado a ciento veinte personas, en Lima: debían trabajar un mes. Cuando el gobierno comprendió que para nosotros no se trataba de hacernos portavoces de su mensaje, ya no nos ayudó más. Por el contrario, hizo todo para que la experiencia cesase. Sin embargo hay grupos que siguen trabajando. Lo importante es que esas experiencias no pertenecen a nadie, no son de una persona, lo importante es que sean asumidas por aquéllos a quienes están destinadas.“⁴³⁰

Für das Alphabetisierungsprojekt, zu dem ich eingeladen wurde, hatte die Regierung hundertzwanzig Personen nach Lima geholt: sie sollten dort ein Monat lang arbeiten. Als die Regierung verstand, dass wir nicht bereit waren als Überbringer_innen ihrer Nachrichten zu fungieren, stellte sie ihre Unterstützung ein. Mehr noch, sie taten alles damit das Projekt ein Ende fand. Doch allem zum Trotz, gibt es immer noch Gruppen die weiterarbeiten. Das Wichtige ist, dass diese Erfahrungen niemandem gehören, sie gehören nicht einer einzelnen Person, wichtig daran ist, dass sie von denen aufgenommen werden, für die sie gedacht sind.

Während internationale Entwicklungspolitik Alphabetisierung als eines der wichtigsten Bildungsziele anstrebt,⁴³¹ sind und bleiben diese Ziele vorrangig immer politische Ziele. In der obigen Textpassage spiegeln sich die Schwierigkeiten der Bildungs- und Kulturkampagnen Lateinamerikas in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wider, nämlich Spielball der ‚herrschenden‘, ‚regierenden‘ Gruppen und der ‚revolutionären Führer_innen‘, um mit Freire zu sprechen, zu sein. Bildung, die zugleich autonomiefördernde Bewusstseinsbildung⁴³² sein sollte, repräsentierte eine Gefahr. Paulo Freires Bildungskampagne „Movimiento de Cultura Popular“, kurz M.C.P. wurde 1964 in Brasilien verboten und gestoppt. Zu einer Zeit als denen, die des Lesens und Schreibens nicht

⁴²⁹ Die erste wurde im Rahmen dieser Arbeit gesichtet.

⁴³⁰ „Al pueblo los medios de producción teatral“ (Entrevista de Emile Copfermann a Augusto Boal) aus dem Jahr 1976, aus *Teatro del Oprimido*, Alba, Barcelona, 2009, S. 235–263

⁴³¹ Siehe auch Millenniumziele der United Nations, UNESCO Programm *Education for All* (EFA) und die Ziele der Conférences Internationales sur l'Education des Adultes (CONFINTEA).

⁴³² Erwähnenswert ist, dass auch viele Nicht-Regierungsorganisationen in Lateinamerika für Volksbildung eintreten, aber nicht oft Beachtung erhalten. Eine der allerdings größten und beeindruckendsten Bewegungen Brasiliens, sind die Aktivist_innen der Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), sie sind auch international ein Begriff. Das von ihnen initiierte Alphabetisierungsprogramm begann 1993.

kundig waren, das Wahlrecht nicht zugestanden wurde, – bei Laschewski⁴³³ ist von zwei Millionen Menschen die Rede – galten diese als potentiell kritische Bevölkerungskraft. Rückblickend musste auch Freire wahrnehmen, dass die Instrumentalisierung seiner Methode durch manche Regierungen mitunter fragwürdig war,⁴³⁴ was sich mit der Aussage Boals im vorherigen Zitat deckt. Interessant scheint hier, dass 1964, als die brasilianische freireanische Bildungskampagne unterbunden wurde, US-amerikanische Interessen im Spiel waren, da das erste große von Freire koordinierte Alphabetisierungsprojekt (ANGICOS PROJEKT) von der United States Agency For International Development (USAID) finanziert war, die sich später gegen ihn stellte und ihn der Aufwiegelung und Agitation beschuldigte.⁴³⁵ Im Anschluss an das Verbot wurde vom Militärregime das Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL) eingesetzt, zu dem sich Boal in seinem Aufsatz „Sobre os conceitos de cultura, educação e linguagem“, als einem Projekt, welches das Volk zur Unterwürfigkeit alphabetisierte, äußert.⁴³⁶ Es steht außer Frage, dass es unter den Akteur_innen der verschiedensten ‚Volkskulturbewegungen‘ Menschen gab, die in einem großen ‚humanistischen Bestreben‘⁴³⁷ unter vielschichtigen, komplexen und nicht nur manchmal lebensgefährlichen Umständen⁴³⁸ versuchten, das Schicksal der lateinamerikanischen Völker aus menschenrechtswidrigen Umständen heraus zu begleiten.⁴³⁹ Freire als eine Person, die aus diesen Umständen gewachsen ist, als jemanden abzutun, der mit einer ‚achtbaren politischen Gesinnung‘ unbelegbare Behauptungen, moralische Appelle und Trivialitäten von sich gibt,⁴⁴⁰ scheint zu einfach.

⁴³³ LASCHEWSKI, Julia, *Emanzipatorische Erwachsenentalphabetisierung in Brasilien: Das Theater der Unterdrückten als Beispiel partizipativer Bildungsansätze*, 2011 S. 21, Online Publikation des Deutschen Instituts für Erwachsenenbildung, unter: www.die-bonn.de/doks/2011-laenderbericht-01.pdf (Zugriff 30.12.2012)

⁴³⁴ ebda.

⁴³⁵ ebda.

⁴³⁶ vgl. THORAU, *Augusto Boals Theater*, 1982, S. 60

⁴³⁷ vgl. Grundsatzerklärung TdU

⁴³⁸ „Ein Mann wurde auf dem Dorfplatz kastriert. Das geschah in Otusco, Peru. Einem Komponisten wurden im Nationalstadion von Chile beide Hände abgehackt. Einem Bauern wurden am ganzen Körper Messerstiche zugefügt, dann wurde er mit Honig beschmiert und auf einen Ameisenhaufen gelegt. Das geschah in Pernambuco, Brasilien. Studenten der Universität La Paz, Bolivien, wurden auf einen großen Platz zusammengetrieben und von Tieffliegern mit Maschinengewehren niedergemäht. Auf der Plaza de las Tres Culturas, in Mexiko, wurden 300 Studenten von Panzern niedergewalzt. Die Soldaten hatte man unter Drogen gesetzt. Dort ist das Theater der Unterdrückten entstanden. Chile: 50 000 Tode in 15 Tagen. Argentinien: 50 000 Tote in 15 Monaten. Brasilien: 500 000 Menschen, die, ohne Schlagzeilen zu machen, langsam verhungern. In einer Gefängniszelle in Paraguay verfaulete ein Mann bei lebendigem Leib. Er stand bis zu den Knien im Wasser und ertrank schließlich. Lateinamerika ist ein blutgetränkter Kontinent. Dort ist das Theater der Unterdrückten entstanden.“ (BOAL in: THORAU, *Theater der Unterdrückten*, 1989, S. 68)

⁴³⁹ Einziges Ziel kann und muss hier die Abschaffung der menschenrechtswidrigen Handlungen sein.

⁴⁴⁰ vgl. STAUFFER, *Zwischen Idealisierung und Ignoranz*, 2007, S. 2

Die Pädagogik der Unterdrückten und ihre Stufen der Bildungsintervention

In der *Pädagogik der Unterdrückten* gibt es laut Freire zwei, jeder Bildungsintervention zu Grunde liegende, Stufen. Diese Stufen sind auch für die Arbeit mit dem TdU relevant, da sie dessen Arbeitsrichtung vorgeben; sie stellen den Horizont der Bildungsarbeit, die mittels der PdU und dem TdU geschieht, dar – zu einer dauerhaften, lebendigen Demokratisierung hinführend.

„Auf der ersten Stufe enthüllen die Unterdrückten die Welt der Unterdrückung und widmen sich ihrer Veränderung in der Praxis. Auf der zweiten Stufe, auf der die Wirklichkeit der Unterdrückung bereits verwandelt wurde, hört diese Pädagogik auf den Unterdrückten zu gehören, und wird zu einer Pädagogik aller Menschen im Prozess permanenter Befreiung.“⁴⁴¹

In beiden Stufen geht es darum eine Situation herzustellen, in der eine Konfrontation mit der ‚Kultur der Herrschaft‘⁴⁴² möglich ist. Es muss also in der ersten Stufe eine Situation geschaffen werden, in der die Menschen die Welt anders als gewohnt begreifen können.⁴⁴³ In der zweiten Stufe müssen dann die ‚Mythen‘ vertrieben werden, die in einer Gesellschaft und bei ihren Mitgliedern wirken. Dieses Prinzip der zwei Stufen findet sich auch in der Arbeit des TdU, wie auch später in der Arbeit von Moshé Feldenkrais, wobei sich diese vorrangig mit der ersten Stufe beschäftigt und die zweite dem ermächtigten Menschen selbst überlässt.

Ablauf der Bildungsintervention

Die Bildungsintervention nach Freire lässt sich in fünf Phasen zusammenfassen,⁴⁴⁴ in deren Anschluss erst der wirkliche Sprachunterricht beginnt:

- In der ersten Phase lebt ein Forscher_innenteam über einen längeren Zeitraum in einer Region und erfasst in Interviews, Gesprächen und Beobachtungen die grundlegenden Probleme, Lebensgewohnheiten und Traditionen⁴⁴⁵ der Region und der Menschen. Bei Freire wird in dieser Phase der relevante Wortschatz erfasst und analysiert.

⁴⁴¹ FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973, S. 41

⁴⁴² ebda.

⁴⁴³ vgl. Feldenkraismethode, Teil C

⁴⁴⁴ vgl. FREIRE, *Erziehung als Praxis* 1977, S. 54–63

⁴⁴⁵ Wie z.B. auch GANGULY in: *Forumtheater und Demokratie in Indien*, Mandelbaum, Wien, 2011 beschreibt.

- In der zweiten Phase werden nach genauen linguistischen Kriterien sogenannte ‚generative Themen‘ und ‚generative Wörter‘ abgeleitet. Für den Kontext dieser Arbeit ist wichtig festzuhalten, dass die ‚generativen Wörter‘ durch Zeichnungen oder Photographien visualisierbar sein mussten.
- In der dritten Phase, werden den generativen Themen Lebenssituationen zugeordnet und bildlich dargestellt (sogenannte Kodierung). Die ‚generativen Wörter‘ sollen sich nun auf die Situation der Kodierung beziehen, das heißt ein unmittelbarer Zusammenhang mit dem eigenen Leben wird hergestellt. „Die Kodierungen geben gut bekannte lokale Situationen wieder – die jedoch Perspektiven für die Analyse regionaler und nationaler Probleme eröffnen.“⁴⁴⁶ Diesen Prozess übernimmt Boal in seiner Arbeit mit dem Bildertheater.
- In der vierten Phase werden Diskussionsleitfäden erstellt, anhand derer, Lehrer_innen bzw. Koordinator_innen geschult werden, Lernprozesse in sogenannten Kulturzirkeln zu begleiten.
- In der fünften Phase werden phonetische Entdeckungskarten erstellt, mittels derer die Lernenden weitere Wörter konstruieren können.⁴⁴⁷ Diese Vorgangsweise entspricht der körperlichen/somatischen ‚Vokabel‘-Erweiterung des TdU oder auch der Feldenkraismethode, durch welche eine Erweiterung der Handlungsfähigkeit ermöglicht wird.

Besonders herausfordernd und wichtig war für Freire, das unbedingt notwendige Umdenken in der Einstellung der Koordinator_innen der Alphabetisierung, „eine Mentalität des Dialogs, der in unserer eigenen Ausbildung und Erziehung so vollständig fehlte“,⁴⁴⁸ wie er sagte.

Boals Auftrag in ALFIN

Für das ALFIN-Projekt wurde Boal eingeladen und beauftragt in Lima 120 Alfabetizadores, also zukünftige Koordinator_innen von Kulturzirkeln, in den Methoden des Theaters, als zukünftige Multiplikator_innen, zu schulen. Darüber sagt er:

⁴⁴⁶ FREIRE, *Erziehung als Praxis*, 1977, S. 56

⁴⁴⁷ vgl. ebda. S. 59

⁴⁴⁸ ebda. S. 57

„En Perú no tenía ningún profesional conmigo; ciento veinte personas, ciento veinte alfabetizadores, ninguno había hecho teatro, cuatro o cinco, tal vez, habían visto teatro o un espectáculo cualquiera, es todo.“⁴⁴⁹

In Peru hatte ich niemanden professionellen bei mir; hundertzwanzig Personen, hundertzwanzig Alphabetisierende, niemand von ihnen hatte jemals Theater gemacht, vier oder fünf hatten einmal Theater oder irgendeine Aufführung gesehen, das war alles.

Der Ausgangspunkt von ALFIN war, dass alle Menschen über die Fähigkeit verfügen, sich auszudrücken, nur eben nicht in allen Sprachen.⁴⁵⁰ Jede Sprache ist unersetzlich, das Erlernen einer neuen Sprache ermöglicht eine andere Wahrnehmungsmöglichkeit der Wirklichkeit und indem sich die Sprachen komplementär ergänzen, ist es möglich ein weites Verständnis von dem was als ‚real‘ angesehen werden kann, zu erreichen.⁴⁵¹ Das ALFIN-Projekt hatte zum Ziel unter ‚Einbeziehung aller Sprachen‘ der Kunst, wie Theater, Marionettentheater, Fotografie, Film und Journalismus⁴⁵² in der Muttersprache und Spanisch zu alphabetisieren. Das Theater zählte für Boal zu einer weiteren Sprache, zu deren Ausübung alle Menschen die grundlegenden Fähigkeiten besitzen, und deren Erlernen den Alfabetizadores wie den Alfabetizandos dazu verhelfen sollte, zusätzlich zur neuen Sprache neue Inhalte zu entdecken und so eine Unterstützung bei ihrer Lebens- und Lernbewältigung zu erfahren.⁴⁵³

„What I propose to do here is to relate my personal experience as a participant in the theatrical sector and to outline the various experiments we made in considering the theatre as language, capable of being utilized by any person, with or without artistic talent. We tried to show in practice, how the theatre can be placed at the service of the oppressed, so that they can express themselves and so that, by using this new language, they can also discover new concepts.“⁴⁵⁴

So beginnt Boal seine Geschichte über sein Volkstheater-Experiment in Peru, wie es in der deutschen Ausgabe, des *Theaters der Unterdrückten* heißt.⁴⁵⁵ Während im vorher erwähnten MOBREAL-Projekt gesagt wurde „A Person Capable of Reading is more Valua-

⁴⁴⁹ „Al pueblo los medios de producción teatral“ (Entrevista de Emile Copfermann a Augusto Boal) aus dem Jahr 1976, aus *Teatro del Oprimido*, Alba, Barcelona, 2009, S. 235–263, S. 256

⁴⁵⁰ Ein beeindruckendes Beispiel aus Papua Neuguinea bietet der Film *The Crater Mountain Story* von Martin Maden, 2007

⁴⁵¹ BOAL, *Theatre of the Oppressed*, 1998, S. 121

⁴⁵² ebda. S. 120–155

⁴⁵³ ebda. S. 43

⁴⁵⁴ ebda. S. 121

⁴⁵⁵ Im Englischen heißt es „Experiments with the People’s Theatre in Peru“ (vgl. BOAL, *Theatre of the Oppressed*, 1998, S. 120)

ble“,⁴⁵⁶ waren die Aktivist_innen um Boal der Meinung, jeder Mensch sei zu respektieren, es gälte sie lediglich davon zu überzeugen, dass ‚eine weitere Sprache‘ zu ihren Nutzen sein könne. Die Koordinator_innen von ALFIN stammten aus den Gebieten, in denen die Alphabetisierung stattfinden sollte: Stadtrandzonen und Slums, Dörfer, Bergarbeitersiedlungen, zweisprachige Gebiete (indigene Erstsprache und Spanisch). 20% der Teilnehmer_innen verfügten über keine Spanischkenntnisse.⁴⁵⁷ Außer Boal waren noch andere Künstler_innen am Projekt beteiligt. Die Beteiligung von Ester Liñares, die in ihrem Beitrag zur künstlerischen Alphabetisierung Fotografie als Sprache verwendete, inspirierte Boal sehr – er greift ihren Ansatz viel später in seiner Arbeit zur *Ästhetik der Unterdrückten* wieder auf.

Ablauf der theatralen Intervention

Im Text zum ALFIN-Projekt macht Boal deutlich, dass der Körper für ihn, das erste Wort des theatralen Vokabulars darstellt. Dem wird heute, vor allem in kurzen TdU-Seminaren und -Workshops, nur selten Rechnung getragen.

Boal schreibt:

„We can begin by stating that the first word of the theatrical vocabulary is the human body, the main source of sound and movement. Therefore, to control the means of theatrical production, man must, first of all, control his own body, know his own body, in order to be capable of making it more expressive. Then he will be able to practice [sic!] theatrical forms in which *by stages he frees himself from his condition of spectator and takes on that of actor* [Herv. B.F.], in which case he ceases to be an object and becomes a subject, is changed from witness into protagonist.“⁴⁵⁸

Das 4-Phasen-Schema,⁴⁵⁹ welches Boal während des ALFIN-Projekts in den 70er Jahren entwickelt⁴⁶⁰ und in Folge publiziert (*Theatre of the Oppressed, Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular, Games for Actors and Non-Actors, who want to say something through Theatre*, „Una experiencia de teatro popular en el Perú“), wird in der prozessorientierten TdU-Arbeit bis heute angewandt:

⁴⁵⁶ LASCHEWKS, *Emanzipatorische Erwachsenalphabetisierung in Brasilien*, 2011, S. 24

⁴⁵⁷ vgl. THORAU, *Theater der Unterdrückten*, 1989, S. 42

⁴⁵⁸ BOAL, *Theatre of the Oppressed*, 1998, S. 126

⁴⁵⁹ THORAU, *Augusto Boals Theater*, 1982, S. 81

⁴⁶⁰ Die Formen ‚Regenbogen der Wünsche‘, ‚Legislatives Theater‘ und ‚Ästhetik der Unterdrückten‘ gab es damals noch nicht bzw. nur in Ansätzen. Die ‚Simultane Dramaturgie‘ gab Boal zugunsten Jonathan Fox’ auf, der diese in einem Seminar mit Boal kennenlernte und danach als ‚Playback Theatre‘ für sich beanspruchte und weiter entwickelte (vgl. Video, Archivmaterial CTO-Rio).

1. Den Körper kennen lernen.
2. Den Körper ausdrucksfähig machen.
3. Das Theater als Sprache kennen lernen.
 - im ersten Schritt: Simultane Dramaturgie
 - im zweiten Schritt: Bildertheater
 - im dritten Schritt: Forumtheater
4. Theater als Diskurs (Teatro Jornal [Zeitungstheater], Teatro Invisível [Unsichtbares Theater], Teatro Fotonovela [Fotogeschichtentheater], Quebra de Repressão [Bruch der Repression], Teatro Mito [Mythentheater], Teatro Julgamento [Gerichtsverfahrenstheater], Rituais e Máscaras [Rituale und Masken]).

Schon der erste Schritt ‚den Körper kennenlernen‘ beinhaltet die selben Ziele wie das gesamte TdU. Alle Übungen und Spiele zielen *in sich* auf Befreiung, Alphabetisierung und Bewusstwerdung ab. Diese ‚intime‘ Begegnung mit sich selbst durch den Körper und in Gemeinschaft mit anderen, stellt sowohl eine kollektive als auch eine individuelle und singuläre Erfahrung dar, die von ihren Akteur_innen entweder in kollektiver Reflexion geteilt, oder aber für sich behalten wird. Die Spiele lassen berufliche und soziale ‚Deformationen‘ sichtbar werden und verschwinden, sie zeigen Grenzen auf, indem sie die Spielenden an ihre situaciones – limites (Grenzsituationen) führen, aber eben nicht in erster Linie auf körperlicher Ebene. Es handelt sich hier nicht um Akrobatik oder willkürlich herbeigeführte gefährliche Situationen, sondern um Erfahrungen auf geistiger und körperlicher Ebene, indem Glaubenssätze und Wertvorstellungen spielerisch ‚auf den Kopf‘ gestellt werden. Die vielen Bewertungen und Benimmregeln, die Menschen im Lauf ihres Lebens verabreicht bekommen, hinterlassen ihre Spuren in unserem Verhalten und Umgang mit dem Körper. Das nennt Boal ‚deformações‘, Deformationen.⁴⁶¹ Die Bewusstwerdung über den eigenen Zustand, die Befindlichkeit, die Glaubenssätze, die in den Körper ‚eingeschrieben‘ sind, werden durch den Prozess der Spiele und Übungen bewusst, bevor dann die körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten Erweiterung erfahren; der Mensch also mit neuem Vokabular (alphabetisiert) in den nächsten Schritt der Kommunikation entlassen werden kann. „Unterdrückung wird an ihren Folgen, der Verkümmern, Automatisierung, Mechanisierung der Bewegungen deutlich gemacht.“⁴⁶² Boal spricht sogar von einer „alienação muscular imposta pelo trabalho sobre o seu cor-

⁴⁶¹ vgl. THORAU, *Augusto Boals Theater*, 1982, S. 83

⁴⁶² ebda.

po“.⁴⁶³ Das ‚imposta pelo trabalho‘ ist hier selbstverständlich als Kapitalismuskritik zu verstehen und auch so gemeint.⁴⁶⁴ Entspezialisierung führt zur „Wiedergewinnung der körperlichen Ganzheit“.⁴⁶⁵ Die Spielenden werden ohne es zu bemerken, in eine Lage geführt, in der sie „schon Theater spielen“.⁴⁶⁶ Das Spiel ist eine Eroberung, eine Wiederaaneignung, Entfaltung von ‚schlafenden‘ Talenten und zugleich der Beweis, dass wir alle Künstler_innen sind, ‚Atores‘, Handelnde und Spielende zugleich und dass wir alle über das gleiche Potential verfügen, am Leben sowie am Theater aktiv teilzunehmen.

Das Spiel, welches zum Schauspiel führt, ist gleichzeitig auch eine Vorbereitung zur Partizipation am aktiven Leben, zu welcher der Spielende vorurteilsfrei und spielerisch geführt wird.

„Si uno es capaz de desmontar sus propias estructuras musculares será seguramente más capaz de ‘montar’ estructuras musculares propias de otras profesiones o ‘status’ sociales, es decir, estará más capacitado para ‘interpretar’ físicamente otros personajes diferentes de sí mismo.“⁴⁶⁷

Wenn ein Mensch in der Lage ist, seine eigenen muskulären Muster zu dekonstruieren, dann ist er bestimmt auch in der Lage, muskuläre Muster zu entwickeln, die anderen Berufen und anderen gesellschaftlichen Klassen als den seinen entsprechen. Er wird befähigt sein, andere Figuren als die eigene zu verkörpern.

Das Wahrnehmen im Tun, sowohl der eigenen Verhaltens- und Bewegungsmuster als auch jener der anderen, informiert den Körper und den Menschen auf nonverbale Weise, die oft zu Erkenntnissen Zugang bietet, die rein intellektuell nicht zugänglich sind.⁴⁶⁸ Alle Generäle, alle Kardinäle, u.a. haben, so Boal, einen ähnlichen Körperumgang, sie besitzen ihre Masken, ihr Gehabe, den ihnen eigenen Habitus,⁴⁶⁹ dessen Analyse und Überprüfung in erster Linie nicht seiner Auflösung, sondern der Bewusstwerdung über seine Existenz und somit einer bewussten Aneignung dient.⁴⁷⁰

⁴⁶³ ebda. S. 83–84; Übersetzung: Durch die Arbeit verursachte Entfremdung der Muskeln

⁴⁶⁴ vgl. ebda. S. 84

⁴⁶⁵ ebda.,

⁴⁶⁶ ebda. S. 85

⁴⁶⁷ BOAL, Augusto, „Una experiencia de teatro popular en el Perú“ in: Teatro y Realidad, Cambio, März 1976, S. 37–53, S. 40

⁴⁶⁸ Feldenkrais, Hirnforschung

⁴⁶⁹ für das Thema Habituskonzept bei Boal siehe auch ÖSTERLIND, Eva, „Acting out of habits – can Theatre of the Oppressed promote change? Boal’s theatre methods in relation to Bourdieu’s concept of habitus“ in: Research in Drama in Education, Routledge, Vol. 13, No. 1, 2008, S. 71–82

⁴⁷⁰ Boal spricht hier auch von einer „Analyse der muskulären Strukturen“. vgl. BOAL, „Una experiencia“, 1976, S. 40–41

Da Aktion, Empfindung, Emotion und das Denken miteinander verbunden sind, können Muster in Verbindung mit verschütteten Erinnerungen und Wünschen angesprochen und aufgelöst werden. Alle Übungen und Spiele sind sowohl von Schauspieler_innen, als auch Nicht-Schauspieler_innen ausführbar. Sie stammen vorwiegend aus der Zeit als Boal seine Schauspielschule in Brasiliens leitete (1956–1971) und basieren auf Stanislawski, Brecht, Strasberg („emotionales Gedächtnis“). Sie integrieren lateinamerikanische und portugiesische Kinderspiele, Übungen zur Körperbeherrschung, Übungen, die Elemente aus der Encounter- und Sensitivity-Arbeit beinhalten, Yoga-Übungen, psychodramatisches Spiegeln, Fiktionsübungen⁴⁷¹ und in Thoraus *Theater der Unterdrückten*⁴⁷² werden auch Elemente bioenergetischer Körperarbeit, Feldenkrais' *Der aufrechte Gang*, als auch Gestalttechniken und gurdjieffsche Dissoziationsexerzitien genannt.⁴⁷³ Boal war für viele Einflüsse offen und immer neugierig, dazu zu lernen und sein Instrumentarium zu erweitern. Es sind dies:

„Übungen zur Sensibilisierung der Selbst- und Fremdwahrnehmung, zur Raumerfahrung, es sind Orientierungs- und Koordinationsspiele, Gruppenintegrationsübungen, Improvisationsspiele, soziales Rollenspiel und schauspielerisches Erarbeiten von Rollen. (...) Der Bogen reicht von Verlernen und Neulernen, Wiederaneignen von Bewegungsabläufen, von Körperverhalten und Körper-Interaktion bis hin zur Entfaltung der eigenen expressiven Möglichkeiten.“⁴⁷⁴

Die Spiele und Übungen sind einzeln und in unterschiedlicher Reihenfolge anwendbar und viele erfüllen unterschiedliche Funktionen.⁴⁷⁵ Phase Eins und Zwei des Vier Phasen Schemas sind sowohl aufbauend als auch ineinander greifend, sie sind nicht ‚nur‘ Vorbereitung des theatralen Diskurses, sondern schon wesentlicher Bestandteil des theatralen Bewusstwerdungs- und Ermächtigungsprozesses. Dazu kommt, dass jeder Mensch, der sich verändert/entwickelt, auch seine Mitmenschen inspiriert, irritiert, verwirrt und somit für weitere Lernanlässe sorgt.

Die dritte Phase heißt ‚Theater als Sprache‘ und besteht aus der, kaum mehr verwendeten Simultanen Dramaturgie, dem Bildertheater und dem Forumtheater, das viele Kolleg_innen als Königsdisziplin des TdU bezeichnen. Während bei der Simultanen Dramaturgie Schauspieler_innen spielen was ZuSpieler_innen erzählen und beschreiben, stellt

⁴⁷¹ vgl. THORAU, *Augusto Boals Theater*, 1982, S. 86

⁴⁷² THORAU, *Theater der Unterdrückten*, 1989, S. 171–172

⁴⁷³ Thoraus bestätigte in einem persönlichen Gespräch (Juli 2012), dass Boal die Feldenkraismethode kannte und Übungen aus ihr in seinen Trainings anwandte.

⁴⁷⁴ THORAU, *Augusto Boals Theater*, 1982, S. 172

⁴⁷⁵ Weitere Möglichkeiten zu ihrer Anwendung vgl. auch FRITZ, *InExActArt*, 2011

das Bildertheater einen nonverbalen Dialog dar, in dessen Prozess in einem Kollektiv bzw. Individuum vorherrschende Ideen sichtbar gemacht werden. Bilder, so Boal in seinen Workshops, sind immer polysemisch und bestehen aus den Elementen Realität, Erfahrung und Imagination. Im Forumtheater intervenieren ZuSpieler_innen in einer Szene über eine konkrete Unterdrückungssituation. In allen erwähnten Methoden findet Kommunikation abseits des verbalen Diskurses statt und eröffnet infolgedessen Raum für ‚ungewöhnliche‘, d.h. den üblichen Denkschemata ferne Erfahrungen und Informationen. In der vierten Phase kann der Mensch, der nun in der Sprache des Theaters alphabetisiert ist, dazu übergehen seine eigenen Probleme und Themen mittels des Theaters zu bearbeiten.

Wenn wir also Phase eins und zwei von Boal der Stufe eins von Freire zuordnen, dann wären diese der ‚Enthüllung der Welt der Unterdrückung‘ gewidmet. Phase drei und vier von Boal würde dann ihre Entsprechung in Stufe zwei von Freire finden: die Pädagogik aller Menschen im Prozess permanenter Befreiung. Die Körperarbeit dient bei Boal dazu, die Welt anders als gewohnt zu begreifen und mit diesem Instrument, diesem körperlich-somatisch-sinnlichem Sensorium ausgerüstet/aufgerüstet konfrontiert man sich im Anschluss mit den Narrativen der Gesellschaft, durch das ‚Wegspielen‘ der Bedeutung der Unterdrückung im Körper wird ebenso die Bedeutung der Narrativen überwunden. Wie Boal vielerorts sagt: „Der Akt des Transformierens transformiert.“

Die Sprachen des Theaters

Vor dem Hintergrund der peruanischen Sprachenvielfalt schreibt Boal, war es leichter für die Akteur_innen des ALFIN-Projekts zu einer Haltung zu kommen, die die Alphabetisand_innen nicht als Menschen, die sich nicht ausdrücken können, sieht, sondern als Menschen, die sich lediglich in einer determinierten Sprache nicht ausdrücken können. Alle Sprachen sind Ausdrucksmöglichkeiten, aber darüber hinaus gibt es noch unzählige andere Formen zu kommunizieren.⁴⁷⁶

⁴⁷⁶ vgl. BOAL, „Una experiencia“, 1976, S. 37; im Original: „Todos los idiomas son ‘lenguajes’, pero hay infinidad de lenguajes que no son idiomáticos.“

„El dominio de un nuevo lenguaje ofrece a la persona que lo domina una nueva forma de conocer la realidad, y de transmitir ese conocimiento a los demás. Cada lenguaje es absolutamente insustituible. Todos los lenguajes se complementan en el más perfecto y amplio conocimiento de lo real.“⁴⁷⁷

Die Beherrschung einer neuen Sprache offenbart einer Person, die sie beherrscht, eine neue Weise die Realität wahrzunehmen und dieses Wissen anderen mitzuteilen. Jede Sprache ist absolut unersetzlich. Alle Sprachen komplementieren sich zur perfektsten und umfassendsten Kenntnis der Realität.

Die Sprachen des Volkes (die indigenen Sprachen) und die spanische Sprache sollten als gleichwertig angesehen werden. Das kastilische Spanisch, obwohl historisch gesehen, Mittel der Unterwerfung, wird hier zur vereinende Nationalsprache:

„El gobierno no impone el castellano, al contrario, intenta mostrar que de la misma manera que los campesinos rescatan la tierra, anteriormente poseída por los latifundistas, también así pueden y deben recatar [sic!] la lengua hablada en todo el país. La alfabetización se planea en las dos lenguas: la lengua materna original, para que se desarrolle la cultura de cada grupo étnico, y en castellano, para que el pueblo pueda ejercer, nacionalmente el poder.“⁴⁷⁸

Die Regierung zwingt niemandem die spanische Sprache auf, im Gegenteil, sie versucht zu zeigen, dass, so wie die Landarbeiter_innen sich das Land, das früher den Großgrundbesitzer_innen gehörte, anzueignen versuchen, man sich auch die im ganzen Land vorherrschende Sprache aneignen kann. Die Alphabetisierung geht zweisprachig vor sich: sowohl in der ursprünglichen Muttersprache, damit sich jede Kultur, jede ethnische Gruppe weiterentwickeln kann, als auch in der spanischen Sprache, damit das Volk im Staat seine Macht ausüben kann.

Für Boal lag der Wert des ALFIN-Projekts in der Durchführung seines Experiments, das Theater, ungeachtet von herkömmlichen künstlerischen Kriterien, als Sprache für alle Menschen, zu erproben.⁴⁷⁹

Der Körper als Anknüpfungspunkt an das Menschliche, an eine Art ‚Urdemokratie‘ verhilft dazu, in einem gemeinsamen körperlichen Erfahrungsraums, die Kluft, die automatisch zwischen denen herrscht, die Alphabetisieren und jenen, die alphabetisiert werden sollen, zu überwinden.⁴⁸⁰ Die theoretischen/ideologischen Voraussetzungen für die Nutzung der Sprachen des Theaters für alle Menschen liegen in der Theorie des TdU, die

⁴⁷⁷ ebda.

⁴⁷⁸ BOAL, *Técnicas*, 1975, S. 87

⁴⁷⁹ vgl. ebda.

⁴⁸⁰ vgl. ebda. S. 40

Boal in seinem Essay „Una experiencia de teatro popular en el Perú“ zusammenfasst und in *The Theatre of the Oppressed* ausführlich beschreibt:

„Para que se entienda esta Poética del Oprimido es necesario tener presente su principal objetivo: transformar al pueblo, ‘espectador’, ser pasivo en el fenómeno teatral en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática. Espero que queden claras las diferencias: Aristóteles propone una poética en que el espectador delega poderes en el personaje para que éste actúe y piense en su lugar; Brecht propone una poética en que el espectador delega poderes en el personaje para que actúe en su lugar, pero se reserva el derecho de pensar por sí mismo, muchas veces en oposición al personaje. En el primer caso se produce una ‘catarsis’; en el segundo una ‘concientización’. Lo que propone la Poética del oprimido es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su rol protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio –en resumen, se entrena para la acción real–. En este caso puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un ‘ensayo’ de la revolución. El espectador liberado, un hombre íntegro se lanza a una acción. No importa que sea ficticia; ¡importa que es una acción!“⁴⁸¹

Damit man diese Poetik der Unterdrückten verstehen kann, ist es notwendig sich ihr Hauptziel vor Augen zu führen: das Volk zu transformieren, vom/von der ‚Zuschauer_in‘, einem passiven Wesen im theatralen Phänomen zum Subjekt, zum/zur Schauspieler_in, jemandem die/der die dramatische Handlung verändert. Ich hoffe der Unterschied ist klar: Aristoteles schlägt eine Poetik vor, in der der/die Zuschauer_in die Macht an die Figur abgibt, damit diese an seiner/ihrer Stelle handelt und denkt; Brecht schlägt eine Poetik vor, in der die/der Zuschauer_in Macht an die Figur abgibt, damit diese an seiner/ihrer Stelle handelt, aber er behält sich das Recht vor, für sich selbst zu denken, oft auch in Opposition zur Figur. Im ersten Fall stellt sich eine ‚Katharsis‘ ein; im zweiten eine ‚Bewusstwerdung‘. Was die Poetik der Unterdrückten vorschlägt ist die Handlung selbst: der/die Zuschauer_in gibt weder Macht an die Figur, damit sie für ihn/sie denkt, noch damit sie für ihn/sie handelt; im Gegenteil. Der/die Zuschauer_in nimmt die Rolle des/der Protagonisten/in selbst ein, er/sie verändert die dramatische Handlung, probt Lösungsmöglichkeiten, diskutiert Veränderungsvorhaben – kurz gesagt, er/sie trainiert für die reale Handlung. In diesem Fall kann es sein, dass das Theater an sich nicht revolutionär ist, aber mit Sicherheit ist es eine ‚Probe‘ für die Revolution. Der/die befreite Zuschauer_in, der ganze Mensch, schreitet zur Tat. Es ist egal, dass sie fiktiv ist; es ist wichtig, dass es eine Tat ist!

⁴⁸¹ BOAL, „Una experiencia“, 1976, S. 38

Zusammengefasst waren die Ziele von Boals Arbeit in Peru, den Menschen die Produktionsmittel des Theaters zu übergeben, damit sie mit diese anwenden könnten, um

- sich ihrer Unterdrückungen bewusst zu werden
- die Mechanismen der Gesellschaft, der Unterdrückung und der eigenen Lebensvorgänge zu analysieren und zu verstehen,
- die Ideologien der dominanten Kultur in ihrer konkreten Bedeutung im persönlichen Kontext zu begreifen und
- wieder auf den größeren Kontext (alle Arbeiter_innen etc.) zurückzuführen
- gesellschaftliche Partizipation zu erlangen und die Realität nach den eigenen Vorstellungen (vom Glück) zu gestalten.

Zu Beginn jedes TdU Prozesses steht die Arbeit mit dem Körper. In *Stop: c'est magique!* schreibt er:

„Eu digo e redigo que os exercícios do *teatro do oprimido* já são o *teatro do oprimido*, são parte integrante de uma totalidade. Não são meros exercícios de *aquecimento*, que preparem alguma coisa que virá *depois*: são o início de um processo que se desenvolve através de etapas sucessivas e contínuas.“⁴⁸²

Ich sage es und sage es immer wieder, dass die Übungen schon das Theater der Unterdrückten sind, sie sind integrativer Bestandteil einer Totalität. Sie sind nicht nur Aufwärmübungen, die etwas vorbereiten, das *später* kommt: Sie sind der Beginn eines Prozesses der sich über aufeinanderfolgende, kontinuierliche Etappen entwickelt.

Der Körper ist das erste Wort im theatralen Vokabular, das als ‚konkretest Erfahrbare‘. Mit ihm beginnt die Alphabetisierung mittels des Theaters.

In *Theatre of the Oppressed*⁴⁸³ inkludiert Boal seine Landkarte der verschiedenen Sprachen (Chart of Various Languages):

Communication of Reality	Substantiation of Reality	Transformation of Reality
Language	Lexicon (vocabulary)	Syntax
Spoken-written	Words	Sentence (subject, object, predicate, etc.)
Music	Musical Instruments and their sounds (timbre, tonalities, etc.), notes	Musical phrase; melody and rhythm
Painting	Colors and forms	Each style has its syntax.

⁴⁸² BOAL, *Stop*, 1980, S. 33

⁴⁸³ BOAL, *Theatre of the Oppressed*, 1998, S. 156

Cinema	Image (secondarily, music and speech)	Montage: splicing, superimposition, usage of lens, traveling, fade-in, fade-out, etc.
Theater ⁴⁸⁴	Sum of all imaginable languages: words, colors, forms, movements, sounds, etc.	Dramatic action
Körper	Körpersprache im weitesten Sinne	Analyse und Erweiterung derselben

Ich erweiterte seine Tabelle um die Rubrik des Körpers.

Jede Sprache verfügt über ihre Ausdrucksform, ihren Wortschatz und ihren Satzbau, durch die sie Realität vermittelt, sich manifestiert und transformiert. Das Theater ist für Boal nicht nur eine Sprache unter vielen, sondern „the sum of all imaginable languages“. Das Theater hat das Potential den Menschen zu helfen, sich aller im Bereich ihrer Möglichkeiten stehenden Ausdrucksformen bedienen zu können und sich somit auch von den in ihren Körpern eingeschriebenen Geschichten emanzipieren zu können, die sie u.U. einschränkend prägen. Es ist ein Theater zur Befreiung und im Rückblick auf die revolutionären Zeiten, lässt sich sagen, dass es in erster Linie der Reflexion dienlich war.⁴⁸⁵

Im Gegensatz zum ‚vollendeten‘ Theater der Bourgeoise, einem Theater der Stars, welches Kunst als Ware propagiert, wirkt das TdU als ein Theater des Volkes. Boal will ein Theater schaffen, das keine Reproduktion der Vergangenheit darstellt, sondern eine Probe für die Zukunft ist.⁴⁸⁶ „It’s a theatre as ‘language’ that can be used by anyone.“⁴⁸⁷ Die Systematisierung dieser ‚Theatersprache für alle‘ ist der große Verdienst Augusto Boals für das 21. Jahrhundert.

Die Theaterwissenschaftlerin Rosa Luisa Márquez⁴⁸⁸ aus Puerto Rico, analysiert in einem Essay aus dem Jahr 1982, wie Boal, mit seinen in Peru entwickelten Theatermetho-

⁴⁸⁴ amerikanische Schreibweise im Buch, trotz britischer Schreibweise im Titel

⁴⁸⁵ Damals machten wir einen Fehler, wir dachten das Theater wäre das Ziel: die Revolution. Wir wussten nicht, dass es nur ein weiteres Kommunikationsmittel darstellt“ (Interview mit Abel Solares, 2011)

⁴⁸⁶ vgl. DRISKELL, Charles, „An Interview with Augusto Boal“, Fall 1975, S. 74

⁴⁸⁷ ebda.

⁴⁸⁸ Unter anderem zitiert sie ein Experiment aus Jamaica, unter der Regierung von Michael Manley, als eine Gruppe von Reinigungsfrauen mittels des Theaters ihre Leben rekonstruierten, Lesen und Schreiben lernten und ihr Leben bewusster in die Hand nahmen. Anlässlich eines Regierungswechsels wurden sie von der Regierung als gefährlich eingestuft, verfolgt und einige von ihnen ins Exil gezwungen. Die Methoden mit denen sie arbeiteten waren von Augusto Boal.

den, die Sprache und die Kommunikation zu retten versteht. Sie zeigt auf, wie aus Sprache eine Quelle von Missverständnissen, ein Mittel zur Kontrolle, ein unzulängliches Instrument zur Selbstverteidigung bis hin zu einer Quelle der Gewalt, aufgrund der Frustration darüber, sich nicht ausdrücken zu können, werden kann. Wenn die Menschen jedoch ihre Welt wieder durch Gedanken und Worte zu definieren in der Lage sind, dann beginnen sie, diese zu ändern. Sie zitiert Freire: „Nadie libera a nadie, ni nadie se libera solo. Los seres se liberan en comunión.“⁴⁸⁹

Niemand kann jemanden anderen befreien, noch kann sich jemand selbst befreien. Die Menschen befreien sich in Gemeinschaft.

Diese Suche nach Gemeinschaft kennzeichnet Boals Arbeit auf der ganzen Welt. Durch sein Theater kommen die Menschen zusammen bzw. werden dazu inspiriert, nach gemeinsamen Wegen zu suchen. Aufbauend auf Freires Konzept der Kodifizierung, durch die, die zu Alphabetisierenden Distanz zu ihren Erfahrungen erwerben und diese kritisch untersuchen können, arbeitet Boal mit der Polyvalenz der Bilder zum selben Zweck. Dies ähnelt in gewisser Weise auch dem Verfremdungseffekt von Brecht.⁴⁹⁰

Diskussion mit Bezugnahme auf den globalen Kontext: Alphabetisierung – WOZU?

Alphabetisierung mittels Theater beinhaltet viele Lernziele, die auf den ersten Blick nicht zu erkennen sind. Mögliche erwünschte oder unerwünschte Lerninhalte, die mehr oder weniger unvermeidlich ins Bewusstsein rücken, wenn man emanzipatorische Theaterprozesse durchläuft, sind:

- die Erkenntnis, dass wir alle fähig sind, schöpferisch zu wirken
- wir nicht konsumieren müssen, was andere produzieren, sondern selbst produzieren können
- wir Kunst als Kommunikationsmittel zur Verfügung haben
- sie als Hilfsmittel der Analyse von uns selbst und unserer Realität einsetzen können
- wir denken können
- nicht abhängig sein müssen

⁴⁸⁹ vgl. MARQUÉZ, Rosa Luisa, „Augusto Boal: al rescate del lenguaje y la comunicación“, in: *Revista/Review interamericana*, Vol. 12, Núm. 2, Verano, 1982, S. 221–227

⁴⁹⁰ vgl. ebda.

- wir unsere Gegenwart/Zukunft, sogar unsere Vergangenheit gestalten können⁴⁹¹
- unsere Körper ein konkretes Tor zur Erfahrbarkeit von Wirklichkeit darstellen
- die Kunst ein Mittel ist, sich mit anderen in Beziehung zu setzen, sich mit der Welt zu verweben
- wir an Handlungs- aber auch Denkmöglichkeiten dazu gewinnen
- unsere Deformationen sichtbar machen und sie heilen können
- unseren ‚Habitus‘ verändern können
- dialogfähig sind/werden

Im Vergleich dazu scheint die herkömmliche Definition des Begriffs Alphabetisierung, nämlich der Erwerbs von Schreib- und Lesekompetenz, bzw. einer schriftlosen Kultur diese vermitteln zu wollen, geradezu banal. Gleichzeitig drängt sich, bei Durchsicht der oben angeführten Punkte, auch die Frage auf, ob es denn vielleicht Kulturen gibt, in denen die angesprochenen Themen, gar keine Relevanz besitzen und diese eben nur aus unserer westlichen Zivilisationsidee entspringen?

Woher nimmt sich jemand überhaupt das Recht andere alphabetisieren zu wollen? Die Missionare wollten die ‚Indios‘ alphabetisieren, damit sie sie zum Christentum bekehren konnten. Die peruanische Regierung wollte alphabetisieren, damit sie ihr Volk besser leiten konnte. Die emanzipatorischen Volksbildner wollten alphabetisieren, damit das Volk zu den Urnen gehen konnte und (hoffentlich in ihrem Sinne) wählen durfte. Woher kam aber das Mandat, dies zu tun? Es gibt eine Organisation, die sich der Fragen der Alphabetisierung bereits seit den 1970er Jahren annimmt: die UNESCO. 1972 wurden die Ziele, die Freire und seine Schüler_innen sich gesetzt hatten, weltweit zum Programm. Brasilien ist einer der Gründerstaaten der UNESCO, die 1946 gegründet wurde; Ende der 1960er Jahre waren die meisten lateinamerikanischen Staaten Mitglied.

1972 wurde festgehalten, dass das Lernen zum Sein (Learning To Be) eine vorrangige Priorität einnehmen sollte. Die treibende Kraft dahinter war Edgar Faure, der damalige französische Unterrichtsminister. Er identifizierte die Gefahr einer Entfremdung der Menschen, durch die Entstehung neuer Technologien, die zu einer Verunmenschlichung führen könnten. Um Entwicklung weiterhin bei den Menschen anzusiedeln und nicht bei den Maschinen, hielt er in einem Grundsatz fest, dass das Ziel von Entwicklung, die voll-

⁴⁹¹ Weil wir sie re-inszenieren, also neu- oder umgestalten können und neu interpretieren und verstehen können.

ständige Verwirklichung des menschlichen Potentials darstelle, in all seinen gesellschaftlichen Funktionen, als Individuum, Familienmitglied und Teil der Gemeinschaft, als Bürger und Hersteller, Erfinder von Techniken und kreativem Träumer. Der Faure Report⁴⁹² fordert die totale Ausschöpfung aller menschlichen Entwicklungsmöglichkeiten und zwar in Bezug auf Erinnerung, Verstand, Ästhetik, Vorstellungsgabe, Kommunikationsfähigkeit und physischer Fähigkeiten.⁴⁹³

Unter den kritischen Stimmen zu großflächigen Alphabetisierungsbestrebungen fand sich Majid Rahnema (*1924), iranischer Minister und Diplomat, der 1976, in seinem Essay *„Literacy: for Reading the Word or the World?“*⁴⁹⁴ schreibt, dass ein alphabetisierter Mensch nun nicht auch automatisch ein Mensch ist, der auch sein Bewusstsein verändert und der glücklich in der Gesellschaft partizipiert. Er bezieht sich auf die Definition des *International Consultative Liaison Committee for Literacy* der UNESCO, die besagt: „Literacy is not the simple reading of a word, of a set of associated symbols and sounds, but an act of critical understanding of men’s situation in the world.“⁴⁹⁵ Laut ihm sind Massenalphabetisierungskampagnen nur dann gerechtfertigt, wenn sie nicht ein Ziel in sich selbst sind, sondern den Menschen helfen, zur Veränderung ihrer Umwelt beizutragen. Allen, die innerhalb eng begrenzter Rahmenbedingungen vorgeben, Hilfestellung zu leisten, gibt er mit auf den Weg: „Doctor, heal thyself!“⁴⁹⁶

Der als einer der Väter der Friedensstudien⁴⁹⁷ bekannte Johan Galtung (*1930) fragte 1976, nur wenige Jahre nach dem ALFIN-Projekt: *„Literacy, Education and Schooling – For What?“*⁴⁹⁸ In seinem Essay, in dem er die Paradigmen von *Schooling* (Schulerziehung), *Education* (Bildung) und *Literacy* (Alphabetisierung) skizziert, geht er der Frage nach, was sich verändern würde, wenn die ganze Welt alphabetisiert wäre.

Alphabetisierung, die in den 1970er bis 1980er Jahre so groß geschrieben wurde, würde nur wenig verändern, meint er, was auf den ersten Blick enttäuschend klingt. Die Welt

⁴⁹² UNESCO (Hrg.), *Learning To Be: A Holistic and Integrated Approach to Values Education for Human Development*, UNESCO-APNIEVE Sourcebook 2 for Teachers, Students and Tertiary Level Instructors, UNESCO Bangkok, 2002, Vorwort

⁴⁹³ vgl. ebda.

⁴⁹⁴ vgl. RAHNEMA, Majid, „Literacy: for Reading the Word or the World“, S. 165–180, in: BATAILLE, Leon (Hrg.), *A Turning Point for Literacy*, Pergamon International Library, Oxford, Great Britain, 1976

⁴⁹⁵ ebda. S. 166

⁴⁹⁶ ebda. S. 180

⁴⁹⁷ Galtung geriet in den letzten Jahren als anti-amerikanisch und anti-israelisch ins Feuer der Kritik

⁴⁹⁸ GALTUNG, Johan, „Literacy, Education and Schooling – For What?“ in: BATAILLE, Leon (Hrg.), *A Turning Point for Literacy*, Pergamon International Library, Oxford, Great Britain, 1976

würde sich nach Galtung erst ändern, wenn alle Menschen autonom, kritisch und konstruktiv wären, also auch in einem umfassenden und ganzheitlichen Bewusstsein agieren würden. Dies spricht das Bildungsziel Freires und seiner *conscientização* an, die Bewusstwerdung. Lediglich über erlernte Kompetenzen zu verfügen reicht nicht, wenn man sie nicht in Autonomie und Würde gemäß seinen eigenen Überzeugungen und Bedürfnissen einzusetzen versteht.

Durch das Schulparadigma, welches vertikal und individualistisch aufgebaut ist, – der/die Auszubildende, bewegt sich von einer Ausbildungsstufe zur nächsten, erhält Zeugnisse und Abschlüsse – wird die Landkarte einer Gesellschaftsordnung vorgegeben, die schon von vornherein in gute Schulen – schlechte Schulen (dementsprechend auch die Lehrer_innen, die dort unterrichten), Zentrum – Peripherie, bessere Chancen – schlechtere Chancen, fragmentiert bzw. eine Gesellschaftsschicht der ‚Denkenden‘ und eine andere der ‚Arbeitenden‘ herstellt. Ein Schulsystem, das auf der Tradition der europäischen Post-Renaissance und Post-Aufklärung aufbaut und mit den Bedürfnissen des industriellen Kapitalismus einhergeht, ist ein von A bis Z durchkonstruiertes System. Es kann als Sortierungsmaschinerie gesehen werden, welche jedes Jahr Millionen junge Menschen ‚verarbeitet‘ und dann entweder als Graduierte mit irgendeiner Note versehen auswirft oder sogenannte Drop-Outs⁴⁹⁹ erzeugt. Das System erzeugt gnadenlos mehr von demselben und gründet sich auf der Annahme einer ‚gerechten‘ Gesellschaft und ‚angeborener‘ Fähigkeiten. Wer auf der Leiter dieses Systems höher aufsteigt, hat bessere Chancen (ungeachtet, ob man im privilegierten Zentrum geboren wurde, oder über ‚tauglichere‘ angeborene Talente verfügt).

Ausbildung stellt im System Macht dar, da sie auf die Arbeitsteilung ausgerichtet ist und die Menschen den Kategorien anpasst, die hergestellt werden sollen: diejenigen, die Arbeit umsetzen, diejenigen, die sie verteilen und diejenigen, die die Prozesse verwalten. Im Großen und Ganzen erhalten diese drei Sektoren der Wirtschaft ihre Arbeitskräfte aus unterschiedlichen Sektoren des Bildungssystems. Das Schulsystem ‚legitimiert‘ diese Unterschiede und Chancenungleichheiten. Einzementiert wird das alles mit dem Mythos, dass Ausbildung der Weg der Fleißigen, Talentierten und Ehrgeizigen zu größerer Mobilität im Leben sei. Aber was hilft alle Ausbildung, wenn der nationale und internationale

⁴⁹⁹ vgl. Sir Ken Robinson, Changing School Paradigms, online: www.schooltube.com/video/2cb4889891b0c637f8f8/RSA-Animate-Changing-Education-Paradigms (Zugriff 24.12.2012)

Arbeitsmarkt sich anders entwickelt und wenn auf Länderebene die reicheren Länder mit dem größeren Bruttoinlandsprodukt ihre Produktionsstätten in andere Länder auslagern und nur noch Wert auf ‚höhere‘ Bildung legen (aber auch nicht mehr so viele Arbeitsplätze bezahlen können oder wollen) und die Länder, welche die Rohstoffe liefern, zu Produktionsstätten werden und all ihre besser Ausgebildeten sich in einem Brain-Drain in die Länder des Nordens verabschieden?⁵⁰⁰ Wir wissen, dass was Galtung 1976 schrieb, auch heute noch gültig ist: Asylwerber_innen mit Doktor_innenhut landen heute in Europa in der Sexarbeit oder auf der Straße.

„(...) only few can engage in geographical mobility in order to convert schooling into social mobility – for the majority this is not possible. (...) Consequently, major contradiction will develop: sooner or later the hungry and angry masses of the Periphery countries will join hands with the educated élite without meaningful jobs and get out of the division of labor and into some pattern of local, national and collective self-reliance. In that case, the Periphery countries will have much to gain, and so with the Center countries which will have to rediscover the primary sectors inside their own countries and overcome the contradiction between that type of work and a pattern of schooling that has emerged whereby several of these countries have between one-third and one-half of the age cohort in tertiary education. In all probability this formula, self-reliance, will also contain some of the basis for a cure to the overdevelopment of the Center countries, just as self-reliance seems to be the new word for the development of the underdeveloped countries.“⁵⁰¹

Self-reliance – Eigenständigkeit⁵⁰² ist auch im Zusammenhang mit dem TdU ein wichtiger Begriff. In der Diskussion um Alphabetisierung und Bildung geht es um unsere Lebensgrundlage.

⁵⁰⁰ vgl. GALTUNG, „Literacy, Education and Schooling – For What?“, 1976, S. 94–95

⁵⁰¹ ebda. S. 95

⁵⁰² Als Self-reliance (engl. für ‚Eigenständigkeit‘) bezeichnet man im Fachjargon der Wirtschaftsgesellschaft die Entwicklung eines Landes nach innen.

Dies bedeutet, dass es Rohstoffe nicht exportiert, sondern im eigenen Land einsetzt. Die Förderung der eigenen inländischen Landwirtschaft soll vor allem dem Binnenmarkt zugute kommen (Selbstversorgung, Ernährungssouveränität). Die Industrie soll so aufgebaut werden, dass sie in erster Linie Güter für den täglichen Bedarf breiter Bevölkerungsschichten herstellt (also nicht Luxusgüter und Exportprodukte). Import und Export werden auf das Allernötigste beschränkt.

Die Schwerpunktsetzung auf die Befriedigung der Grundbedürfnisse der Bevölkerung mit Produkten aus dem eigenen Land, impliziert eine Konzentration auf die ländliche Entwicklung statt des Aufbaus von Schwerindustrien. Konkret werden u.a. ein Basisgesundheitsdienst und die Versorgung mit sauberem Trinkwasser auch auf dem Lande gefordert. Somit bedeutet *Self-reliance* auch eine gewisse Abkoppelung vom internationalen Handel, zumindest solange dieser nicht fair ist und nicht auf dem Gleichheitsprinzip beruht.

vgl. GALTUNG, Johan, *Self-reliance: Beiträge zu einer alternativen Entwicklungsstrategie*, Minerva Publikation, München, 1983

Die Idee der *Self-reliance* verbreitete sich in den 1960er und 70er-Jahren relativ rasch in Tansania, Ostafrika und auch darüber hinaus. Julius Nyereres *Ujamaa* (Afrikanischer Sozialismus) in Tansania war sehr stark davon geprägt. Man sprach auch von *Kujitegemea* (‚Eigenständigkeit‘ auf Swahili).

Galtungs Argumentation, dass die konservative Schulbildung vorwiegend verbal und unkontroversiell gehalten wird, sie das *was ist* behandelt und weniger das *was sein könnte*, und dadurch unveränderliches Wissen vermittelt, kann heute noch nicht als überwunden angesehen werden. Indem Schulen auch heute noch starres Wissen in die Köpfe von Schüler_innen eintrichtern, formen sie Menschen, die sich ähnlich sind. Galtung sah dies 1976 als einer Stärkung der Idee des Nationalstaats nützlich,⁵⁰³ als auch als Weg, dort Nationen zu schaffen, wo es keine gab.⁵⁰⁴ Ob und wie heute, die Idee einer gemeinsamen europäischen Nation in dieses Muster fällt, welche Ziele damit verfolgt werden und ob diese den Menschen letztendlich nützlich sein werden, bleibt abzuwarten.

„As long as the content is so verbal and so knowledge-oriented the superiority of the teacher is almost guaranteed and protected, for it takes some years to accumulate factual knowledge and verbal skills to communicate them.“⁵⁰⁵

Der Faktor Zeit, den Galtung nicht explizit bespricht, ist ein erfolgreiches Manipulationsmittel auf allen Ebenen. Durch diese Art von Ausbildung wird uns Zeit genommen, sie ähnelt der Dressur. Viele Menschen verwechseln als Konsequenz auf dieses System, Schulbildung mit Bildung und hören auf zu lernen, wenn ihre Schulzeit vorbei ist.⁵⁰⁶ Ein lustvolles, neugieriges, müheloses Lernen, wie es z.B. heute ein Gerald Hüther⁵⁰⁷ vorschlägt, ist von den aus der Schulzeit Traumatisierten weit entfernt.

Heute wie damals repräsentiert das *Theater der Unterdrückten* eine andere Form des Lernens, ein Lernen, welches auf Lebenserfahrung aufbaut, aus der Praxis schöpft und Reflexions- und Konfliktfähigkeit fördert. Darüber hinaus knüpft es an Erkenntnisse der modernen Gehirnforschung an – Lernen ist unvermeidlich und hört nie auf, es ist essentieller Bestandteil des menschlichen Seins.

Pädagogik, die diese Prozesse stützt und fördert, agiert in einem gesellschaftlichen Spannungsfeld unterschiedlichster politischer und wirtschaftlicher Interessen. In ähnliche Spannungsfelder gerieten auch Boal und seine Alfabetizadores in Peru, auch wenn das ALFIN-Projekt von einer ‚revolutionären Regierung‘ initiiert worden war. Auch Frei-

⁵⁰³ Zu diesem Thema siehe auch *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* von Samuel P. Huntington, 1996. Eine seiner Thesen ist, dass die Gründung der Nationalstaaten Ursache alles Übels (Kriege etc.) gewesen wäre.

⁵⁰⁴ vgl. GALTUNG, Johan, „Literacy, Education and Schooling – For What?“, 1976, S. 95

⁵⁰⁵ ebda. S. 95–96

⁵⁰⁶ ebda.

⁵⁰⁷ Gerald Hüther, Neurobiologe, www.gerald-huether.de (Zugriff 17.1.2013)

re selbst musste rückblickend feststellen, dass Alphabetisierungsprogramme keinesfalls so neutral waren, wie sie auf den ersten Blick aussahen.⁵⁰⁸

Ganzheitliche emanzipatorische Bildung ist nicht von vornherein eine Eintrittskarte in die Welt, sondern sie wird, wenn sie tatsächliche Bildung zur Weiterbildung ist, auch ein Instrument zur ihrer Infragestellung. Alphabetisierung die sich auf die reine Fähigkeit des Schreibens und des Lesens beschränkt, täuscht ein Bild von Gleichheit vor, dem viele andere Faktoren entgegenstehen. Das gilt wohl auch für die Sprachkurse für Migrant_innen in unseren Gesellschaften. Alphabetisierungskampagnen sind immer nach ihrem Kontext zu beurteilen. Im europäischen Kontext lautet die Frage wie man Bildungskampagnen erfolgreicher, ganzheitlicher und umfassender gestalten kann, damit tatsächliche soziale Partizipationsmöglichkeiten geschaffen werden können. Im lateinamerikanischen Kontext sind originär lateinamerikanische Kontexte zu beachten. Dazu meint Galtung:

„(...) a theory that only sees transcendence in terms of macro changes is of little use. Revolutions are rare occurrences in human life; one cannot base education on such macro phenomena that happen once in a generation – at most – that would be like basing astronomy on the appearance of Haley’s comet. Hence, the praxis concept to be encouraged should be relevant at the micro levels too – which means that *for literacy to contribute to education society will have to be more decentralized, more capable of diversity at the local level, of permitting people to handle their own affairs locally.*“⁵⁰⁹

Letztendlich muss Sprachgebrauch an bedeutungsvolles Handeln gebunden sein, um Wichtigkeit zu erlangen. Dort wo man nur ermächtigt werden soll, um in vorgesehener Weise mit zu funktionieren, wird geringe Motivation erzeugt, aktiv zu werden.

Mein Empfinden, als einsprachig aufgewachsene Österreicherin aus einer prinzipiell zweisprachigen Region, sagt mir, dass Alphabetisierung in beide Richtungen gehen sollte. Nur dann ist auch ein tatsächlich demokratischer, vollständiger Wissensaustausch möglich. Denn jede Sprache transportiert auch ein Weltbild, ihre eigene Geschichte und ihr Schicksal und erst basierend auf der Wahrnehmung dieser unterschiedlichen Phä-

⁵⁰⁸ FREIRE, Paulo, „Are Adult Literacy Programmes Neutral?“, S. 195–200 in: BATAILLE, Leon (Hrg.), *A Turning Point for Literacy*, Pergamon International Library, Oxford, Great Britain, 1976

⁵⁰⁹ ebda. S. 102

nomene kann gleichberechtigte Kommunikation entstehen.⁵¹⁰ Die Dringlichkeit der Alphabetisierung in den 1960er und 1970er Jahren war jedoch durch die drohende Machtergreifung totalitärer Regime gegeben, was auch auf Seiten der linken Befreiungsbewegungen zu Dogmatismus führte.

2. Konkrete Erfahrung Nummer II – die CPCs von 1960 bis 1964

Die Geschichte der Centros Populares de Cultura (CPCs),⁵¹¹ wie schon von Thorau 1982 angesprochen, war für Paulo Freire und Augusto Boal eine einzigartige Chance, die für eine kurze Zeit eine Tür zu einem Raum öffnete, in dem sich tatsächlich eine Bewegung hin zu einer Massenmobilisierung, bilden konnte. Während dieser prägenden Zeit konnte Boal beobachten, was geschieht, wenn einige wenige, das Schicksal eines Landes aus wohlmeinenden Intentionen heraus beeinflussen wollen, welche Rahmenbedingungen solchen Unternehmungen dienlich sind und was Scheitern und eine Reproduktion, von den herrschenden Systemen entsprechenden Dynamiken, hervorruft.

Wenn Boal in seiner Autobiographie schreibt:

„I did not invent the Theatre of the Oppressed by myself, in my house, nor did I receive it as tablets of stone from God: it was in the interaction with popular audience that the TO was born, little by little (...) it created itself by a process of exchange.“⁵¹²

dann sind in der Zeit der CPCs die Anfänge zu finden, während derer Boal begann, sowohl die Umsetzung seiner Theaterpraxis als auch sein politisches Engagement, zu reflektieren und zu hinterfragen. Freire⁵¹³ wurde beauftragt sich im Nordosten im sogenannten MCP der Erwachsenenbildung anzunehmen und Boal, der das *Teatro de Arena* leitete (1955–1970) fand sich ganz in dieser Phase der „Radikalisierung des in der Form und sozial immer aktiver werdenden Theaters“⁵¹⁴ wieder, die zu Beginn der 1960er Jahre unter der Regierung Goulart gefördert wurde. 1963 wurde Freire dann von Präsident João Goulart als Präsident der Nationalen Kommission für Volkskultur eingesetzt. Ab Juli

⁵¹⁰ Heutzutage heißt das Schlagwort Lebenslanges Lernen und baut auf dem Vier-Säulen-Modell, welches im sogenannten Delors-Bericht der UNESCO beschrieben ist auf: Learning to know, Learning to do, Learning to live together and Learning to be.

⁵¹¹ Volkskulturzentren

⁵¹² BOAL, *Hamlet*, 2001, S. 339

⁵¹³ „Die Anfänge der Bewegung für Volkskultur gehen in Recife wohl auf die Zeit um 1960 zurück. Freire beteiligte sich daran, indem er sowohl Erwachsenenbildungsprojekte als auch die Forschungsabteilung leitete. Die ‚Bewegung für Volkskultur‘ (Movimento de Cultura Popular, M.C.P.) wurde im Mai 1960 (...) begründet.“ (STAUFFER, *Zwischen Idealisierung und Ignoranz*, 2007, S. 159)

⁵¹⁴ PAPKE, *Teatrada*, 2000, S. 205

1963 nahmen in ganz Brasilien Alphabetisierungsgruppen ihre Arbeit auf. Nach dem Militärputsch vom 31. März 1964 wurde das Alphabetisierungsprogramm sofort eingestellt,⁵¹⁵ die CPCs wurden verboten.

Frances Babbage schreibt:

„An important dimension of the Arena's work (...) was the effort to develop popular audiences among the disempowered sectors of the population. The campaign to 'take the theatre to the people' was not unique to Arena, but was associated with the wider Movimento de Cultura Popular (...) Numerous Centres of Popular Culture (CPCs) sprang up in cities and the countryside (the CPC in Rio was founded by Oduvaldo Vianna Filho (1936-74), one of Arena's best-known dramatists). The CPC's shared aim was one of 'consciousness-raising', but using popular art forms, which, it was hoped, would make the educational content of the work understandable and entertaining.“⁵¹⁶

In einer sehr kurzen aber intensiven Schaffensperiode wurden mit großer Energie viele Publikationen, Filme und Aufführungen produziert. Die Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis führte zu so manchem Problem. Diejenigen die für die CPCs arbeiteten, waren vorrangig Intellektuelle, Studierende und Künstler_innen und hatten Schwierigkeiten, die Beziehung zu den Benachteiligten für die sie arbeiten wollten herzustellen. Boal beschreibt dies auch in seiner Autobiografie.⁵¹⁷

Die berühmte Geschichte von Virgílio, der Boal die Schattenseiten des Propagandatheaters aufzeigte,⁵¹⁸ ereignete sich im Rahmen einer Tournee im brasilianischen Nordosten und stellte einen Wendepunkt in Boals Leben dar. Das Stück *Abnehmender Mond und gefährlicher Weg*, eine Collage aus Texten von Fidel Castro und Che Guevara, die Boal geschrieben und inszeniert hatte,⁵¹⁹ gab den Anlass dazu. Zu dieser Zeit erzählt Boal:

„El teatro comprendía un grupo estrictamente profesional, que sólo trabajaba en el teatro, y pequeños equipos de choque, los Núcleos: Núcleo 1, Núcleo 2, Núcleo 3, que realizaban experiencias fuera de aquél. Yo trabajé sobre todo con estos últimos. Antes del 1964, el Arena hacía teatro para el pueblo. Actuábamos en las calles, en los volquetes de los camiones, en los circos, con el sostén y el apoyo del

⁵¹⁵ vgl. STAUFFER, *Zwischen Idealisierung und Ignoranz*, 2007, S. 160

⁵¹⁶ BABBAGE, *Augusto Boal*, 2004, S. 17

⁵¹⁷ vgl. BOAL, *Hamlet*, 2001, S. 192

⁵¹⁸ vgl. FRITZ, *InExActArt*, 2011, S. 319 und BOAL, *Hamlet*, 2001, S. 194

⁵¹⁹ vgl. BOAL, *Theatre of the Oppressed*, 1979, S. 7

gobierno nacional y provincial, de izquierda, en el noreste de Brasil. Obtuvimos, inclusive, el apoyo de la policía (...).“⁵²⁰

Das professionelle Theater war damals eine Gruppe, die nur im Theater arbeitete, darüber hinaus gab es kleinere Stoßtruppen, die Nuklei: Nukleus 1, Nukleus 2, Nukleus 3. Diese setzten Projekte außerhalb des regulären Theaters um. Ich arbeitete die meiste Zeit mit ihnen. Vor 1964 machte das Arena Theater, Theater für das Volk. Wir spielten in den Straßen, auf LKWs, im Zirkus, mit der Unterstützung und der Zustimmung der nationalen und regionalen Regierung, der Linken, im Nordosten von Brasilien. Bis 1964 hatten wir sogar die Unterstützung der Polizei (...).

Bis ins Jahr 1964 war die Unterstützung der Theaterarbeit durch die Regierung groß, dann musste das Theater in den Untergrund, während zugleich in der lateinamerikanischen Diaspora in Europa die Verfolgungen weitergingen.⁵²¹

„En Brasil existe un teatro clandestino, desconocido para los diarios (...) Cuando algo es clandestino, lo es de verdad, no se lo encuentra públicamente (...) Mucha gente va a América Latina busca el teatro popular y no lo encuentra. (...) Hay que saber dónde buscar el teatro popular real, entre quiénes, y ése es el teatro más interesante actualmente.“⁵²²

In Brasilien existiert ein klandestines Theater, abseits der Presse (...) Wenn etwas klandestin ist, ist es das wirklich, man findet es dann nicht in der Öffentlichkeit (...) Viele Leute kommen nach Lateinamerika und suchen das Volkstheater und finden es nicht (...) Man muss wissen wo man das wirkliche Volkstheater finden kann, unter welchen Leuten, und dieses ist in der Tat, das interessanteste Theater zur Zeit.

Christian Papke beschreibt die Zeit vor 1964 als eine, in der das Theater mehr oder weniger völlig in den Dienst der politischen Alphabetisierung gestellt wurde. Die Centros de Cultura übernahmen gewissermaßen den Bildungsauftrag des Staats, der diesem bis heute nicht wirklich nachkommt.⁵²³ Es gab kulturelle Veranstaltungen, Kurse, Vorträge, Filme; das Theater bestand aus von Brecht inspirierten Stücken und auch chinesischen Revolutionsdramen. Der öffentliche Raum wurde, wo es nur möglich war, benutzt. Das Theater war flink und improvisationsfähig⁵²⁴ und reagierte rasch auf das politische Tagesgeschehen. Sein Publikum fand es überall dort, wo Menschen waren: Student_innen, Gewerkschafter_innen, Passant_innen, u.a. Schwachpunkt der Sache war, dass die Ak-

⁵²⁰ „Al pueblo los medios de producción teatral“ (Entrevista de Emile Copfermann a Augusto Boal) aus dem Jahr 1976, aus *Teatro del Oprimido*, Alba, Barcelona, 2009, S. 237

⁵²¹ vgl. Operation Condor

⁵²² „Al pueblo los medios de producción teatral“ (Entrevista de Emile Copfermann a Augusto Boal) aus dem Jahr 1976, aus *Teatro del Oprimido*, Alba, Barcelona, 2009, S. 239

⁵²³ vgl. PAPKE, *Teatrada*, 2000, S. 211

⁵²⁴ vgl. ebda. S. 206

teur_innen aus einem anderen sozialen Milieu entstammten und ‚dem Volk‘ nie wirklich nahe kamen, obwohl sie dessen Nähe immer suchten. Boal beschreibt diese Zeit mit kritischem Unterton in *Hamlet and the Baker's Son*: „Now we met the people! Viva the people! How should we teach them what they knew better than us?“⁵²⁵ In allen Schriften Boals sehen wir, dass er zu Dingen, die von zu großem Eifer und von Leidenschaft geprägt waren auf kritische Distanz ging, ohne die Menschen dafür zu verurteilen. Er entzog sich nie den unmittelbaren Lebenssituationen, ließ sich aber vorsichtig und der vielen Gefahren, die sie mit sich brachten, bewusst auf sie ein.

Für das Repertoire des CPCs von Rio steuerte er ein Stück⁵²⁶ von sich und ein Stück,⁵²⁷ an dem er mitgearbeitet hatte bei, wurde aber selber nie Teil der Organisation, sondern blieb dem Arena Theater treu. Aus der Geschichte der zahlreichen CPCs in Brasilien gibt es nicht viele Aufzeichnungen. Julian Boals Buch *As Imagens de um Teatro Popular*⁵²⁸ erzählt die Geschichte des CPCs in Rio (Dezember 1961 bis April 1964) und kann als repräsentativ für die Aktivitäten der Volkskulturzentren gelten, weshalb ich es hier als exemplarisch für diese Zeit, die Boal als Lehrzeit diente, detailliert aufgreife.

Die Stücke der CPCs wollten die Massen mobilisieren, die brasilianische Realität für ein Volk in Szene setzen, das nicht idealisiert, sondern mit seinen Problemen konfrontiert werden sollte, um diese zu überwinden. Diese Stücke waren äußerst didaktisch und wollten Probleme, Ursachen und Wege zu deren Überwindung aufzeigen. Funktion war wichtiger als Form. Die Mitglieder des Arena Theaters, die das CPC der União Nacional de Estudantes (UNE) in Rio gründeten, wollten das Theater in größerem Ausmaß als Mittel zur Veränderung, zur Sensibilisierung über die brasilianischen Probleme einsetzen, als dies innerhalb der klassischen Theaterstruktur im eigentlichen Theater möglich gewesen wäre. Auf der Suche nach möglichen Ursachen zitiert J. Boal Oduvaldo Vianinha, seinen Gründer, der dazu meinte, das *Arena Theater* sei mit 150 Plätzen zu klein gewesen, um Volksmassen zu mobilisieren, außerdem hätte es eben auch nur wieder ein Publikum der oberen oder mittleren Mittelschicht angezogen und es wäre von den Kasseneinnahmen abhängig und somit in seinem Schaffen eingeschränkt und abhängig gewesen.⁵²⁹ Das Ziel, das sich Vianinha vornahm, war gigantisch: er wollte nicht mehr und

⁵²⁵ BOAL, *Hamlet*, 2001, S. 194

⁵²⁶ *Revolução no América do Sul (Revolution in Südamerika)*

⁵²⁷ *Eles Não Usam Black-Tie* von Guarnieri

⁵²⁸ BOAL, Julian, *As Imagens de um Teatro Popular*, Editora Hucitec, São Paulo, 2000

⁵²⁹ vgl. ebda. S. 19

nicht weniger als die Aneignung der wirtschaftlichen Macht und ihrer Medien (Zeitungen und Radios) durch das Volk und ein eigenes unabhängiges Mediennetzwerk. Nach dem ersten Stück *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*⁵³⁰ wollten die Aktivist_innen ihr Publikum besser mobilisieren können und baten die UNE,⁵³¹ um einen Raum. Dieser wurde angemietet und am 8. März 1962 zum CPC der UNE. Seine Mitarbeiter_innen arbeiteten ehrenamtlich und großflächig und inspirierten die Gründung vieler weiterer CPCs. Sie reisten durch das ganze Land und hatten in der ersten Saison Auftritte in allen Hauptstädten Brasiliens. Viele Menschen nahmen teil, weil sie Künstler_innen sein oder werden und zur gleichen Zeit Kunst für das Volk machen wollten. Schließlich kam es zum unvermeidlichen Konflikt zwischen Form und Inhalt. Carlos Estevam Martins, ein weiterer der Gründer des CPC der UNE meint:

„Havia falta de espaço para a criação artística propriamente dita e a tendência era, cada vez mais, para baixar o nível – não do conteúdo mas da forma. É importante sublinhar que esse conflito interno percorreu a história do CPC. As pessoas faziam parte do CPC porque eram artistas ou porque queriam fazer uma carreira artística, e entraram na aventura do CPC porque achavam ser possível ser artista e, ao mesmo tempo, fazer arte para o povo. Quer dizer: ou se fazia pedagogia política, usando arte para produzir conscientização política, ou então nada feito, voltava-se para o teatro de elite.“⁵³²

Ehrlich gesagt fehlte es an Raum für die künstlerische Arbeit und die Tendenz war, jedes Mal das Niveau der Arbeiten zu senken – nicht was den Inhalt anbelangt, sondern in Bezug auf die Form. Es ist wichtig zu unterstreichen, dass dieser Konflikt die Geschichte des CPC durchzog. Die Leute kamen zum CPC weil sie Künstler_innen waren oder weil sie eine künstlerische Karriere anstrebten, und sie begaben sich in dieses Abenteuer des CPC weil sie daran glaubten, dass es möglich wäre gleichzeitig Künstler_in zu sein und Kunst für das Volk zu machen. Das heißt, entweder man machte politische Pädagogik, indem man die Kunst dazu verwendete politische Bewusstwerdung hervorzurufen, oder wenn das nicht gelang, ging man wieder zum Theater der Eliten zurück.

Da der künstlerische Ausdruck für die politisch motivierten Leute vom CPC weniger wichtig war, als der Inhalt den sie verbreiten wollten, griffen sie auf bekannte Folkloreweisen zurück, die sie mit dem ‚best-möglichen ideologischen‘ Inhalt befüllten.⁵³³ Bis Ende 1962 andere Mitglieder des CPC eine andere Vision von Kunst entwickelten.

⁵³⁰ vgl. ebda. S. 20

⁵³¹ nationale Studentenorganisation

⁵³² Martins zit.n. BOAL, J., *As Imagens*, 2000, S. 22–23

⁵³³ vgl. ebda.

Innerhalb der revolutionären Kunst, so die Forderung der Zeit, müssten alle Werte der zu bekämpfenden Gesellschaft *abwesend* sein, denn die Volkskunst war zuvor dermaßen durch die dominante Klasse konditioniert gewesen, dass sie deren Werte reproduzierte.⁵³⁴ Die Volkskunst wurde als vom Stempel der Passivität der Unterdrückten geprägt wahrgenommen. D.h. nun musste die revolutionäre Kunst, nicht nur einen neuen Diskurs beginnen, sondern sich auch eine neue Umgangsform ohne die angesprochene Prägung erarbeiten. Unter dem akademisch-universitären Publikum war der große Erfolg der Produktionen des CPC unbestritten, doch gerieten die meisten Auftritte in den Favelas oder vor Gewerkschaften zum Fiasko.⁵³⁵ Es gelang auch nicht, weitere CPCs in den relevanten Gemeinschaften zu gründen, ohne dass diese an Gewerkschaften oder die kommunistische Partei gebunden gewesen wären. Die Gruppen, die für den nationalen Diskurs unsensibel waren, konnten nicht erreicht werden. Die Verwandlung des Volkes (O povo, o proletariado, oder a nação) in eine revolutionäre Klasse scheiterte. Laut J. Boal, vielleicht deshalb, weil Zeit oder Mittel fehlten oder aber auch, weil das Bild, welches sich das CPC vom Volk machte nicht stimmig war.⁵³⁶

Die Bezeichnungen ‚Volk‘, ‚Proletariat‘ und ‚Nation‘ ebenso wie der Begriff der ‚brasilianischen Realität‘ oder ‚Volksgruppen‘ bzw. ‚Volksklassen‘ (classes populares) tauchen kontinuierlich im politischen Diskurs der CPCs, aber auch im künstlerischen Diskurs ab 1958, auf. J. Boal hinterfragt in seiner Auseinandersetzung die Bedeutung der Bezeichnungen⁵³⁷ und beschreibt die brasilianische Gesellschaft als sehr fragmentiert, mit stark kodifizierten Beziehungen unter den verschiedenen Gruppen. Die Größe Brasiliens trägt mit ihren regionalen, kulturellen als auch wirtschaftlichen Unterschieden weiters zur Diversität bei (man denke dabei nur an die Unterschiede unter den Bewohner_innen des Amazonasgebietes, dem brasilianischen Nordosten, Brasílias und der Städte São Paulo und Rio de Janeiro). In den Produktionen der CPCs sollte sich das Volk, das tatsächlich eine extrem segmentierte Gesellschaft war/ist, als Protagonist wiedererkennen. Das Volk, das aus Arbeiter_innen, Bauern und Bäuerinnen, aus ‚Lumpenproletariat‘, kurz aus allen Benachteiligten bestand und dem gegenüber die CPC-Mitarbeiter_innen besser gestellt waren, da sie der Mittelklasse angehörten, zumeist studierten und der kommu-

⁵³⁴ ebda. S. 23

⁵³⁵ vgl. ebda. S. 24

⁵³⁶ vgl. auch PAPKE, *Teatrada*, 2000, S. 207

⁵³⁷ ebda. S. 24

nistischen Partei nahe waren, verweigerte sich.⁵³⁸ In ihrem ‚vertikalen‘ Verhältnis zu ihrem Publikum gingen die CPC-Aktivist_innen davon aus, dass die großen Massen den Kampf für die Unabhängigkeit nicht verstanden hatten und deswegen ‚erzogen‘ werden mussten. Die Stücke gerieten daraufhin oft zu Karikaturen mit didaktischem Gehalt. J.Boal analysiert die Arbeitsgruppen des CPC in Rio (das CPC der UNE), ihr konzeptuelles Werkzeug, ihre Botschaft und die theoretischen Grundlagen, die ihre Arbeit legiti- mierten. Darüberhinaus analysiert er die Theaterstücke und die darin enthaltenen Dar- stellungen (as representações) der unterschiedlichen sozialen Gruppen: die Arbei- ter_innen, Bauern und Bäuerinnen, die Intellektuellen und die Student_innen, die Groß- grundbesitzer_innen und die Bourgeoisie, die Regierung und die Politiker_innen, die Universität und die Kirche, das Militär und die Polizei, den Imperialismus (immer anwe- send, omnipräsent die Interessen der USA in anderen Ländern, auch in Algerien), die Tantiemen, die der Mensch, in einem Stück von Boal, sogar noch für den Revolver an Smith & Wesson zahlen muss, damit er sich damit erschießen darf.

Das CPC der UNE, ist als eines von dutzenden Kulturzentren das einzige, das laut J.Boal⁵³⁹ über auswertbare Aufzeichnungen verfügt, was es als Repräsentant eines enormen Engagements der Bevölkerung, im Kontext unserer Arbeit bedeutungsvoll macht. In seiner Schlussfolgerung schreibt J.Boal zur Untersuchung des ‚Senders‘ und seiner ‚Botschaft‘,⁵⁴⁰ dass die Mitglieder und Aktivist_innen des CPC der UNE, junge, der kommunistischen Partei nahe stehende Student_innen der Mittelklasse waren. Sie sahen Brasilien als im Begriff stehend, eine Schwelle zu überwinden, auf der es sich entweder unabhängig positionieren und befreien könnte oder weiterhin als Kolonie existieren würde. Das Ringen um Befreiung, wurde von einem Volk gebremst, welches durch seine Unwissenheit und durch die Entfremdung großer Teile der Volksmassen, die Notwen- digkeit dieses Kampfes nicht verstand und das deshalb erzogen werden musste. Diese Haltung führte unvermeidlicher Weise zu einer Abwertung der ‚unteren‘ Gesellschafts- schichten wenn diese nicht die ‚gute‘ Ideologie aufwiesen. Dies erklärt den stark didakti- schen Charakter der Stücke der CPC und die Gestaltung der Figuren als Karikaturen. Das Volk, das als Gruppe von Menschen aus allen Schichten wahrgenommen wurde, die von

⁵³⁸ vgl. ebda. S. 25

⁵³⁹ vgl. BOAL, J., *As Imagens*, 2000, S. 122

⁵⁴⁰ Die Analyse über die Rezeption lässt er offen für weitere Untersuchungen des Materials aus Zeitun- gen, des Polizeiarchivs, Interviews mit Zeitzeug_innen zu den Fragen was der Diskurs der CPC zum Ausdruck brachte, welche Konzepte ihre Verbreitung legitimieren, durch welche Medien sich der Dis- kurs Verbreitete und was dieser Diskurs über das Gedankengut der CPC erkennen lässt.

einer nationalen Revolution begünstigt werden würden, sollte sich mittels Gewerkschaftsgründungen, Streiks und Wahlen zu einer Stimme vereinen. Diese Perspektive entspricht nicht dem Bild eines Staates, in dem alle zur Partizipation eingeladen sind und der nicht nur einen kleinen Teil der Gesellschaft repräsentiert, der sämtliche Probleme lösen soll. Wahre Demokratie wurde der Regierung nicht zugetraut. Die Gründe für Pessimismus und Frustration sind laut J. Boal den Stücken nicht klar zu entnehmen. Vom Volk wurde erwartet, den Diskurs der CPCs zu lernen, weil es sonst lediglich den entfremdeten antirevolutionären Diskurs der Unterdrückter_innen reproduziere. Da sich das CPC nicht um ein Kennenlernen der ‚alteridade‘ bemühte, sondern sich die Rolle des Erziehers der Massen zuschrieb, wurde es ebenso populistisch, wie der Populismus des Staates, den es bekämpfen wollte, so die Schlussfolgerung J. Boals, der im Kampf gegen Unterdrückter einen Moment erkennt, in dem der Unterdrückte sich unweigerlich gezwungen sieht, die Sprache desselben zu reproduzieren.

Diese Entwicklungen sind in ihrem politischen Kontext und aus der Empfindung einer beschleunigten Veränderung der Welt und Brasiliens, sowie einer erhöhten politischen Spannung, die Lateinamerika zu jener Zeit ergriff, zu sehen. Die CPCs scheiterten und erzeugten die gleichen Strukturen wie die, die sie bekämpfen wollten, aber genau deshalb und vor allem, weil dieses Phänomen der Bevormundung und der ‚guten Absicht‘ immer weiter besteht und sich reproduziert, ist es wert, betrachtet zu werden. Das engagierte enthusiastische Bestreben vieler Menschen an der politischen und sozialen Situation eines Landes etwas verändern zu wollen und an ihrem ehrlichen Engagement, kann hingegen nicht gezweifelt werden. Gerade deshalb sind die Ereignisse rund um die CPCs Untersuchens wert, so J. Boal,⁵⁴¹ dem ich mich hiermit anschließe. Für Augusto Boal war diese Zeit die zweite Erfahrung, die man mit einer Feldstudie vergleichen könnte, die ihn zur Weiterentwicklung seiner Ideen eines Theaters für Veränderung inspirierte. Das Verkommen, wenn man so will, des revolutionären Impetus, zu einer letztendlich ignoranten Bevormundung und Verurteilung der Menschen durch die Künstler_innen, konnte bei allen guten Absichten, nicht der Weg zur wahren Emanzipation durch das Volk sein.

⁵⁴¹ vgl. BOAL, J., *As Imagens*, 2000, S. 121–126

EXKURS: Forumtheater

In seinem Buch über die Zeit des CPC der UNE schließt J. Boal eine Analyse ein, die beschreibt, wie das sich später entwickelnde *Theater der Unterdrückten* einige der Probleme des politischen Propagandatheatres zu vermeiden versteht, welche durch die Annahme, dass das Publikum die Wahrheit über seine Realität nicht kennt und sich nicht selbstständig befreien kann, zu einer Simplifizierung des Diskurses führt.

Besonders der Umstand, dass in Forumtheateraufführungen von konkreten Situationen ausgegangen wird, die auch die Zuschauer_innen im Publikum betreffen, da sie ähnliche Probleme bewältigen müssen, führt zu einer demokratischeren Ausgangsbasis. Darauf aufbauend wird dann versucht, den größeren Kontext zu verstehen und die dahinter liegenden sozialen Strukturen zu analysieren und zu bearbeiten.

Somit wird der Vertikalismus und das Problem des direktiven Theaters aufgehoben. Die Tatsache, dass es verschiedene Wege zur Lösung gibt bzw. verschiedene Vorschläge ausprobiert werden können gibt dem Publikum Distanz der Beobachtung und Zeit zur Reflexion. Das TdU verwirklicht durch die Vielzahl der Möglichkeiten, die es bietet, den Wunsch von Brecht, die Zuschauer_innen mithilfe von politischem Theater nicht in Bezug auf ihre Zweifel zu beruhigen, sondern vielmehr diese zu vertiefen. Dennoch besteht der Vertikalismus der unterschiedlichen Klassen der Theateraktivist_innen und der Menschen, mit denen sie arbeiten, oft weiterhin.⁵⁴² Das TdU meint, dass nur Menschen, die an den selben Unterdrückungen leiden, diese gemeinsam inszenieren sollten. Wie kann dann aber Solidarität gelebt werden? J. Boal schließt daraus, dass das Problem, wie sich unterschiedliche soziale Gruppen unter gleichen Voraussetzungen verständigen können und wie die ‚Intellektuellen‘ den ‚Benachteiligten‘ helfen können ohne paternalistisch zu wirken vorerst tatsächlich ohne Lösung bleibt.

3. Konkrete Erfahrung Nummer III – Boals Schaffensperioden

Das Theater, das Boal und sein Team in diesen 20 Jahren hervorbrachte, repräsentiert keinesfalls *das* brasilianische Theater. In diesem riesigen geographischen Gebiet, gab es während dieser zwei Jahrzehnte überspannenden Zeit viele Strömungen. Eine wichtige, die vom *Teatro Oficina* ausging, war die Erarbeitung einer Gegenkultur, wie es auch der

⁵⁴² vgl. ebda. S. 126

bereits erwähnte *Tropicalismo* war. Im Unterschied dazu, wollten Boal und sein Team im Sinne der Volkskultur arbeiten.

Die ersten Theatererfahrungen machte Boal als junger Mann in Brasilien, indem er Stücke über die Menschen in seiner Nachbarschaft, hauptsächlich Arbeiter_innen und Afro-brasilianer_innen,⁵⁴³ in Rio de Janeiro schrieb. Er wollte ihnen helfen ihre Lebensumstände zu verbessern und trug das Seine durch das Stückeschreiben dazu bei. Er arbeitete beim Black Experimental Theatre (von Abdias Nascimento⁵⁴⁴) mit und einige seiner Stücke über das Leben schwarzer Menschen wurden auch aufgeführt. Eines seiner Experimente befasste sich mit der Nagô-Mythologie und dem Candomblé bzw. der Umbanda, sie gehören zu den afro-brasilianischen Religionen, die in unseren Breiten besonders durch die Werke von Hubert Fichte (1935–1986) bekannt wurden. Er wollte Nagô Mythen und ihre Gottheiten im Theater verwenden.⁵⁴⁵ Von 1953 bis 1955 studierte er in New York mit John Gassner und Mort Valenci Stückeschreiben und Modernes Drama. Er war vom Actor's Studio und den Methoden Stanislawskis beeindruckt. Seine erste Inszenierung war Steinbecks *Of Mice and Man*. Die Zeit in den USA⁵⁴⁶ beschreibt er ausführlich in seiner Autobiografie. 1956, im Alter von 25 Jahren, kam er zum Arena Theater in Brasilien. Auf seine Haupteinflüsse angesprochen, antwortet er im Interview mit Driskell, Bertold Brecht, der ihm die künstlerische Verantwortung lehrte, die Realität zu verändern, und der brasilianische Zirkus.

Am Ende seiner Arbeit im Teatro de Arena stand seine Inhaftierung durch die Militärpolizei und das anschließende Exil in Argentinien. Die Schaffensperioden des Teatro de Arena von São Paulo beschreibt er in *Theatre of the Oppressed* wie folgt: 1956 begann die realistische Phase. In dieser Phase wollte das Arena Theater alles sein was das Teatro

⁵⁴³ zur differenzierten Verwendung von Begrifflichkeiten zum ethnischen Hintergrund empfiehlt sich die Lektüre von NASCIMENTO LARKIN, Elisa, *The Sorcery of Color: Identity, Race, and Gender in Brazil*, Temple University Press, Philadelphia, 2007

⁵⁴⁴ Abdias NASCIMENTO (1914–2011), Gründer des TEN (Teatro Experimental do Negro), 1944, wichtiger Bürgerrechtsaktivist, Exil in den USA, für den Friedensnobelpreis nominiert, später politische Ämter in Brasilien, 1991–1994 in Rio de Janeiro.

⁵⁴⁵ Da er afro-brasilianischen Religionen gegenüber eher skeptisch eingestellt war, nannte er es Mythen, für Praktizierende sind es Realitäten (Quelle: Gespräch mit Henry Thorau, Juli 2012). In seinem letzten Forumstück *Coisas do Gênero* lässt er dann auch Orixás (spirituelle Entitäten aus dem Candomblé) auftreten.

⁵⁴⁶ Boal studierte in den USA Chemie, worin er auch seinen Abschluss machte. Er nutzte jedoch die Zeit in den USA intensiv für seine Theaterstudien, die er leidenschaftlich nebenbei betrieb.

Brasileiro de Comedia (TBC) als Klon des europäischen Mainstream-Theaters mit seinen Stars und deren Allüren nicht war: vor allem brasilianisch.⁵⁴⁷

Die Bühne des Arena Theaters war rund, sein Publikum war die Mittelklasse. Das Team vom Arena Theater gründete sein eigenes Schauspiellabor und studierte Stanislawski. Es wählte zwar – mangels Verfügbarkeit brasilianischer – ausländische Stücke zur Bearbeitung aus, interpretierte diese aber als Brasilianer_innen. In ihrem *Seminário de Dramaturgia*⁵⁴⁸ wurden später auch eigene Stücke geschrieben. Die zweite sogenannte photographische Phase begann 1958. In ihr sollte das Leben Brasiliens wie durch eine Aufnahme gezeigt werden. Damals wurden lediglich brasilianische Autor_innen aufgeführt, jede/r der/die etwas über Brasilien sagen wollte, war willkommen. Das erfolgreichste Stück dieser Phase war Gianfrancesco Guarnieris *Eles Não Usam Black-Tie* (*They don't wear Tuxedos*). Boals Beitrag zu dieser Zeit war das Stück *Revolução na América do Sul* (*Revolution in Südamerika*), welches den Stil des Arena in eine weniger naturalistische Landschaft führte, hin zur kritischen Komödie, Zirkus und Farce. 1962⁵⁴⁹ begann eine Phase der Nationalisierung der Klassiker: Texte wurden werkimmanent bearbeitet, ihre Universalität sollte im Zusammenhang mit ihrer Bedeutung für Brasilien gezeigt werden. 1964 begann die Phase der Musicals: abgesehen von allen anderen war das Stück *Arena tells about Zumbi* (1965) das wichtigste dieser Zeit. Es war der Versuch alle herkömmlichen Theaterkonventionen zu zerstören.⁵⁵⁰

Nach Babbage hält diese Einteilung Boals der Realität nicht exakt stand, denn viele der Entscheidungen waren auch finanzieller Natur und besonders in der ersten Phase wurden auch viele Komödien und Farcen gespielt. Der fantastische Erfolg (das Stück lief über ein Jahr) von Guarnieris *Eles Não Usam Black-Tie*,⁵⁵¹ an den angeknüpft werden wollte, gab den Impuls, weitere nationale Autor_innen zu spielen: die Arbeit des *Seminário de Dramaturgia* und die Phase der Musicals zieht sich durch die Jahre ab 1960.⁵⁵² Das Arena Theater wurde zu einem wichtigen Identifikationsort für das neue brasilianische

⁵⁴⁷ BOAL, *Theatre of the Oppressed*, 1998, S. 159–166

⁵⁴⁸ Parallel dazu existieren Theaterschulen, die den Schauspielunterricht des frz. Klassizismus zum Vorbild hatten (vgl. „Ausbildungen von Künstlern und Künstlerinnen am Theater in Brasilien: vielfältige Formen“ in: *Texte aus Brasilien*, Nr. 16: Brasilianisches Theater, Brasilianisches Außenministerium, 2012)

⁵⁴⁹ Bei Babbage wird 1962 genannt, im Original von Boal steht keine Jahresangabe.

⁵⁵⁰ Es ist das Werk Boals, das am ehesten post-dramatische Züge aufweist.

⁵⁵¹ Das Stück wurde zu Beginn der 1980er Jahre filmisch umgesetzt und Guarnieri gewann als Schauspieler einen Goldenen Löwen in Venedig.

⁵⁵² BABBAGE, *Augusto Boal*, 2004, S. 11

Theater. *Arena tells about Zumbi*, ein Gemeinschaftswerk von Boal und Guarnieri mit Musik von Edu Lobo wurde zum geachtetsten Werk, welches das Arena Theater hervorbringen sollte.⁵⁵³ Es spielte allein in São Paulo 18 Monate lang, ging auf Tourneen nach Buenos Aires, nach Nancy (Frankreich), nach Mexiko, Peru, zweimal in die USA und auch nach Österreich, wo es allerdings in den 1980ern nicht mehr verstanden wurde und floppte, ebenso wie in Portugal, wo es als folkloristisch abgetan wurde.⁵⁵⁴

Die Bedeutung, die dieses Stück für die vorliegende Arbeit hat, liegt in seiner Zerstörung aller Theaterkonventionen durch

- das Brechen der Übereinstimmung von Schauspieler_in und Figur, indem alle Schauspieler_innen alle Rollen spielten
- die kollektive Erzählweise des Stückes *Arena tells about Zumbi*, auf die auch das Publikum Einfluss nehmen konnte
- stilistischen Eklektizismus, indem es Elemente aus Farce, Melodrama, Musik und Dokudrama verwendete: das Publikum war permanent gefordert, sich auf die neue Situation einzustellen und zu assoziieren
- die Verwendung von Musik zur atmosphärischen und emotionalen Gestaltung

„Der Rollentausch erfolgte immer bei emotionalen Veränderungen des Einzelnen oder in einer neuen Situation. Dabei übernahm immer der Schauspieler die soziale Maske einer neuen Rolle, der für einen bestimmten emotionalen Zustand und dessen Darstellung prädestiniert erschien, denn innerhalb einer solchen *máscara social* schwebten ganz unterschiedliche Aspekte mit, überlappten sich die sozialen, emotionalen, historischen und politischen Blickwinkel eines individuellen Charakters“⁵⁵⁵

Aus dieser Inszenierung entwickelte Boal das erste sogenannte Jokersystem, das die internationale und die brasilianische Theatergeschichte vorläufig unbeeindruckt ließ,⁵⁵⁶ aber als mutiges Experiment gewürdigt werden soll. Boal schreibt dazu:

„Zumbi destroyed conventions, all the ones it could. It even destroyed what must be recovered. It destroyed empathy. Not being able to identify itself at any time with any character, the audience often took the position of a cold spectator of

⁵⁵³ vgl. PAPKE, *Teatrada*, 2000, S. 215

⁵⁵⁴ vgl. Boals Brief in: BOAL, *Faust*, 1990, in dem sich Boal als heimatloser Indio bezeichnet, S. 91

⁵⁵⁵ vgl. PAPKE, *Teatrada*, 2000, S. 217

⁵⁵⁶ ebda. S. 220

consummated events. And empathy must be reconquered – but within a new system that will incorporate it and make it perform a compatible function.”⁵⁵⁷

Was den Theaterwissenschaftler_innen und Theaterkritiker_innen allerdings bisher entging, ist, dass aus dem ‚Joker‘ in der Schule des *Theaters der Unterdrückten* sowohl der/die Multiplikator_in der boalschen Methoden als auch der/die Facilitator_in der Forumtheaterstücke wurde und, dass das Spiel der sozialen Masken in die Praktiken des *Regenbogens der Wünsche*⁵⁵⁸ einfluss. Die Methoden des TdU sind über die Jahrzehnte und auch die Kontinente hinweg organisch gewachsen. Dieser Umstand gibt ihnen eine eigene Qualität und Flexibilität.

Die totale Zerstörung des Theaterrituals steht jedoch in der revolutionären Theaterzeit Boals erst bevor, wobei *Zumbi* als Anfang dazu gelten kann. In den letzten Jahren des Arena Theaters nach 1967 wurde es zunehmend durch Zensur und Militäraggression bedroht und unter Druck gesetzt und es war schwierig sich von ‚subversiven‘ Aktivitäten fernzuhalten: „you just slipped into it“.⁵⁵⁹ 1968 brachte das Arena Theater die *Feira Paulista de Opinião* (Meinungsumfrage in São Paulo) zur Aufführung – eine direkte Provokation des Systems durch die Einladung an alle Künstler_innen offen zum herrschenden System Stellung zu beziehen. In den darauf folgenden Jahren wurden unter vielen anderen Arena Theater-Künstler_innen José Celso, Flávio Império und Augusto Boal gefangen genommen und gefoltert. Später, als Boal im Exil war, zerfiel das Team des Arena Theaters und nach einigen Jahren verschwand auch die Bühne als Ort.

Im argentinischen Exil (1971–1976) fühlte sich Boal in einem Vakuum. Über die Gruppe Machete, mit der er arbeitete weiß man nicht viel, außer, dass das *Unsichtbare Theater* von ihnen entwickelt und eingesetzt wurde. Viele Möglichkeiten gab es angesichts der auch in Argentinien zunehmenden Aggression durch die Staatsgewalt nicht. Als Boal ein Reisepass zugestanden wurde, gingen er und seine Familie nach Portugal, da er annahm, es wäre Brasilien am Ähnlichsten. In seiner Autobiographie skizziert er die Zeit in Argentinien als eine der Abwesenheit von sich selbst, als Zeit der Angst, umringt von Spionen der brasilianischen Botschaft. Seine Aufenthalte in den USA beschrieb er als eine Zeit der Aufarbeitung der Traumata, als Zeit der *Denuncia*,⁵⁶⁰ während seine Freunde in

⁵⁵⁷ BOAL, *Theatre of the Oppressed*, 1998, S. 166

⁵⁵⁸ Methodenkatalog mit diesem Namen

⁵⁵⁹ vgl. BOAL, *Hamlet*, 2001, S. 251

⁵⁶⁰ Denuncia bedeutet in diesem Kontext die bewusste Sichtbarmachung von Menschenrechtsverbrechen, öffentliche Anklage.

Brasilien und auch im Exil gleichzeitig noch immer vom Regime ermordet wurden. Eine orientierungslose, angstbesetzte, unsichere Zeit. Boal inszenierte *Torquemada* – ein Stück über die erlebte Folter, die aufgearbeitet werden musste. Es waren Jahre, die von Tod, von Selbstmord und Mord gekennzeichnet waren.⁵⁶¹ Sein Schreiben und Arbeiten war ein Kämpfen gegen den Tod. Jean Améry schrieb „aus der Folter kehrt man nie zurück“, Boal schrieb „aus dem Exil kehrt man nie zurück“.⁵⁶² Die folgenden Jahre ‚überdauerte‘ Boal in ununterbrochener Geschäftigkeit; das Thema der Introspektion ‚überdauerte‘ in ihm, bis zu seiner Zeit in Europa.⁵⁶³

Auf die Foltererfahrung folgte die Arbeit im ALFIN-Projekt. Boal verfasste Bücher. Schließlich kam er nach Europa. Das TdU fand erst dort seine Umsetzung. Im Interview mit Copfermann 1976, kurz nach seiner Ankunft in Portugal sagte Boal, dass er seit vielen Jahren seine Stücke nicht mehr inszeniert hätte, da er all seine Arbeit auf das Volkstheater konzentriert hatte.⁵⁶⁴ Nun in Portugal, arbeite er zwar mit dem TdU weiter, kehre aber auch zur Inszenierungsarbeit zurück. Zum ersten Mal vereinten sich diese zwei Wege des Theaters und er wisse selbst noch nicht was daraus entstehen würde. Er glaube aber, dass er Elemente des TdU mit offenem Ausgang in die Regiearbeit einfließen lassen könne.⁵⁶⁵ In meinem Gespräch mit Hans Fraeulin⁵⁶⁶ (Graz, Dezember 2011) meinte dieser, dass sich Boals Regiearbeit, 1982, wesentlich von der anderer Regisseure am Schauspielhaus Graz durch die Einbeziehung der Schauspieler_innen in die Stückentwicklung und durch seine wertschätzende, demokratische Grundhaltung bei der Zusammenarbeit unterschied.

1977 wurde Boal vom Welttheaterfestival in Nancy eingeladen, eine Manifestation der lateinamerikanischen Diaspora zu organisieren. In einem Interview mit *Le Monde* sagte er:

⁵⁶¹ vgl. BOAL, *Hamlet*, 2001, S. 306

⁵⁶² ebda. S. 326

⁵⁶³ In dieser Arbeit wird das Thema im Teil C der Arbeit weitergeführt.

⁵⁶⁴ vgl. BOAL, *Estética*, 2009, S. 257

⁵⁶⁵ vgl. Interview mit Hans Fraeulin, der meinte, Boal hätte die Schauspieler in Graz ‚vermenschlicht‘, zu authentischen Wesen werden lassen, die Arbeit demokratisiert.

⁵⁶⁶ Boals Assistent am Grazer Schauspielhaus 1982

„No somos pobres víctimas, sino soldados que perdimos una batalla, que nos vimos obligados a replegarnos fuera de nuestros países. Seguimos viviendo, seguimos trabajando: mostraremos que estamos vivos.“⁵⁶⁷

Wir sind keine armen Opfer, sondern Soldaten, die eine Schlacht verloren haben, die sich gezwungen sahen, sich ins Exil zurück zu ziehen. Wir leben noch, wir arbeiten noch: wir zeigen weiterhin, dass es uns gibt.

1978 erhielt Boal für ein Jahr einen Lehrauftrag an der Sorbonne. Sein Stück *Torquemada* (1971) wurde in fast allen lateinamerikanischen Ländern aufgeführt.⁵⁶⁸ Im Rahmen des Steirischen Herbsts 1982 wurde es als Lesung präsentiert. Viele seiner anderen Stücke wurden für das portugiesische Fernsehen produziert. Obwohl sein vorwiegendes Interesse ein kollektives war,

„My personal goals are, first of all, to participate in a collective work all over South America, and, secondly, to have my plays produced. I enjoy directing them and I want people to come and see them.“⁵⁶⁹

stand die Arbeit mit dem *Theater der Unterdrückten* nie Boals Liebe zur Schauspielerei, Inszenierungsarbeit und Regiearbeit entgegen. Für ihn gab es keinen Widerspruch innerhalb der verschiedenen Formen des Theaters. Sein ‚Protest‘ richtete sich gegen die elitäre Haltung vieler Theaterarbeiter_innen und der Systeme, die diese zur Manipulation einsetzten.

Im Exil schrieb Boal die Stücke *Murro em Ponta de Faca* (Mit der Faust ins offene Messer⁵⁷⁰) und *Suicida com medo da morte* (Die Angst des Selbstmörders vor dem Tod). Gemeinsam entwickelte er mit seiner Partnerin Cecilia Thumin-Boal die introspektiven Methoden des *Regenbogens der Wünsche*⁵⁷¹ in Frankreich und nach seiner Rückkehr nach Brasilien⁵⁷² (1993–1996) das *Legislative Theater*. 2006 erschien bei Routledge *The Aesthetics of the Oppressed*, ein Werk, welches er aber vor seinem Tod 2009 komplett

⁵⁶⁷ „Al pueblo los medios de producción teatral“ (Entrevista de Emile Copfermann a Augusto Boal) aus dem Jahr 1976, aus *Teatro del Oprimido*, Alba, Barcelona, 2009, S. 235

⁵⁶⁸ Uraufführung Juni 1972 im Teatro del Centro, Buenos Aires

⁵⁶⁹ DRISKELL, „An Interview with Augusto Boal“, Fall 1975, S. 77

⁵⁷⁰ In Wien u. a. im Theater des Augenblicks von der Twin Vision Performance Group 2006 aufgeführt. Die Inszenierung war eine kollektive, es wurde eine Art Jokersystem verwendet bei dem mehrere Schauspieler_innen mehrere Rollen einnahmen.

⁵⁷¹ Methode für Theater und Therapie: das Buch *The Rainbow of Desire*, 1995, ist u. a. Zerka Moreno und Grete Leutz gewidmet.

⁵⁷² Ab 1979 war ihm die Einreise wieder erlaubt, er reiste öfters für Inszenierungen nach Brasilien, kehrte aber mit seiner Familie erst 1986 ganz zurück.

überarbeitet und, das erst posthum in portugiesischer Sprache erschien. Eine neuerliche Übersetzung wäre wünschenswert. In *Hamlet and the Baker's Son* schreibt Boal:

„The TO did political events, it was politics; it withdrew into the intimacy of internalised oppressions, it was psychotherapy; in schools, it was pedagogy; in the cities, it legislated. The TO superimposed itself onto other social activities, invaded other fields and allowed itself to be invaded. Where was the theatre?

It was in the exercise of liberty. This is the major coherence informing my work. I have exercised and defended the freedom we must have to be ourselves, and to follow others to be themselves. All my life I have been in search of peace – never passivity!“⁵⁷³

4. Konkrete Erfahrung Nummer IV – Das revolutionäre Theater

Der lateinamerikanische Begriff des *Teatro Nuevo*⁵⁷⁴ ist mit den Auswirkungen der kubanischen Revolution von 1959 verbunden und dem Echo, das dieses Ereignis in Süd- und Mittelamerika erfuhr. Die Verbreitung der Ideen Brechts, nach dessen Tod 1956, trugen das ihre dazu bei. Die Dekolonialisierung, die Erschaffung eines ‚Neuen Menschen‘,⁵⁷⁵ die Proletarisierung der Künstler_innen und der Intellektuellen, als auch die Verschiebung der Aufmerksamkeit auf das Volk, als im Zentrum der kulturellen Aktivitäten stehend, gaben dabei die Richtung vor. Die Organisation *Casa de las Américas* in Kuba organisierte 1961 das erste Festival des lateinamerikanischen Theaters und wurde mit dem Jahr 1964 international, indem parallel zum Festival auch eine Konferenz mit Dramaturg_innen, Schauspieler_innen, Regisseur_innen und Kritiker_innen vieler Länder organisiert wurde. Von 1964 bis in das Jahr 1987 war La Habana alle zwei Jahre wichtiger Begegnungsort internationaler Theaterarbeiter_innen.⁵⁷⁶ Der Auftrag der *Casa de las Américas* war es, die soziokulturellen Beziehungen der lateinamerikanischen Völker und der restlichen Welt zu stärken und zu erweitern. In einem Klima der Erneuerung stärkt die NGO die Arbeit von Schriftsteller_innen, bildenden Künstler_innen, Musiker_innen und literarischen Schaffenden sowie Sozialwissenschaftler_innen auch heute noch. Zur damaligen Zeit verbreitete sie die Werke der Revolution und lud viele Intellektuelle (darunter 1968 auch Boal) nach Kuba ein, damit diese in Kontakt mit der neuen Realität des Landes kommen konnten. 1968 war das Entstehungsjahr der kubanischen

⁵⁷³ BOAL, *Hamlet*, 2001, S. 316

⁵⁷⁴ portugiesisch: Teatro Novo

⁵⁷⁵ vgl. FREIRE, *Pädagogik der Unterdrückten*, 1973

⁵⁷⁶ www.casadelasamericas.com

Theatergruppe Escambray, die Boal in seinen *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular* (1975) erwähnt.

Am südamerikanischen Kontinent sind seit Anfang der fünfziger Jahre Boal mit dem Teatro de Arena in São Paulo (gegründet 1953), Enrique Buenaventura mit dem Teatro Experimental de Cali in Kolumbien (1955) und Atahualpa del Cioppo mit der Gruppe El Galpón in Uruguay (1951) initiiierende Kräfte für eine neue Theaterlandschaft.

Die Vorschläge von Augusto Boal – die Erweiterung des Theaters von Brecht durch die Übergabe der Produktionsmittel des Theaters an die Menschen, die Veröffentlichung seiner Bücher *Técnicas* und *Teatro del Oprimido* und seine Erkenntnisse aus dem ALFIN-Projekt finden rasch Verbreitung. Lateinamerikanische Theaterfestivals und immer mehr junge Theatergruppen entstehen und finden zur sogenannten ‚revolutionären‘ lateinamerikanischen Theaterbewegung, die von heftigen politischen und künstlerischen Auseinandersetzungen und der Sehnsucht nach ‚unidad‘, Einheit, gekennzeichnet ist. Enrique Buenaventura steht für eine neue Art der Dramaturgie und spezialisiert sich auf kollektive Schaffensprozesse auf allen Ebenen der theatralen Produktion. Der Text wird nicht mehr als geheiligt und unantastbar angesehen, sondern findet durch die Repräsentation eine veränderte Entsprechung.⁵⁷⁷ Die Arbeit zur Creación Colectiva, deren wichtigste Bestandteile Forschung, Auseinandersetzung und Improvisation sind, wird im Teil B dieser Arbeit ausführlich besprochen. Mit der veränderten Funktion des Theaters verändert sich auch sein Publikum, das erst aufgesucht werden muss. Stücke müssen entweder kollektiv erarbeitet oder neu geschrieben werden, es entsteht ein nationaler Anspruch und eine Ablehnung gegen koloniale Kunst. Es besteht auch ein großes Bedürfnis nach Workshops, Seminaren, Ausbildungsorten zum Teatro Nuevo; in Brasilien war das Seminario de Dramaturgia, das von Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho und Augusto Boal geleitet wurde, eine Basis für die Nationalisierung des Theaters und seiner Entwicklung. In vielen Ländern Lateinamerikas entstehen Theaternetzwerke wie z.B. das Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) in Venezuela, die Cooperativa Colombiana de Teatro in Kolumbien, die Asociación de Trabajadores e Investigadores del Nuevo Teatro (ATINT) in den USA, deren große lateinamerikanische Bevölkerungsgruppen, vor allem die Chicanos, am Geschehen teilhaben. Es entstehen

⁵⁷⁷ vgl. OLESZKIEWICZ, Małgorzata, *Teatro Popular Peruano: Del precolombino al siglo XX*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa, 1995, S. 94

Fachzeitschriften⁵⁷⁸, Institute, Konferenzen und Festivals, die zu Beginn vorwiegend universitär verortet waren. Die Festivals in Kuba, Frankreich (Nancy) und Kolumbien (Manizales) tragen wesentlich zum Entstehen und zur Verbreitung der jungen Theaterbewegung bei.⁵⁷⁹

Die politischen Ereignisse der Dekade heizen die Stimmung an: der Vietnamkrieg, die Kubakrise, die Ermordungen von Martin Luther King und Malcolm X, der Tod Che Guevaras in Bolivien, das durch staatliche Gewalt an Student_innen verübte Massaker von Tlatelolco 1968 in Mexiko u.a. Die Festivals werden zum Kommunikations- und Reflexionsraum und schaffen Verbindung unter den Theateraktivist_innen der verschiedenen Länder. Spanien nimmt Anteil an den lateinamerikanischen Entwicklungen, vor allem durch José Monleón aber auch durch Autoren wie z. B. Alfonso Sastre.

Die wichtigen Festivals und Organisationen waren: Festival de Manizales (1968, Manizales/Kolumbien), Festival de Teatro de Aztlán (1970, Kalifornien/USA), Festival de Quito (seit 1972, Quito/Ecuador). 1971 entsteht Teatro Nacional de Aztlán (TENAZ), eine Theaterorganisation der Chicanos, 1973 gründet sich Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA) in Mexiko, das bis heute besteht. Chile und der Cono Sur⁵⁸⁰ werden 1973–74 politisch ‚unerträglich‘, als Konsequenz installiert sich das Festival de Teatro Popular Latinoamericano en Nueva York 1976 in New York. Mit den 1980er Jahren wird die Theaterbewegung zunehmend entpolitisiert, der Dialog versickert und die Akteur_innen der 1960er und 1970er Jahre gehen unterschiedliche Wege. Die Festivals professionalisieren sich jedoch, die Kunst wird wieder ‚künstlicher‘.⁵⁸¹

Wertvorstellungen

Augusto Boal entwickelte während seiner Kindheit ein starkes Gerechtigkeitsbewusstsein und wuchs in einem Ambiente auf, welches ihn für Klassenunterschiede und Diskriminierung, basierend auf Herkunft und Hautfarbe, sensibilisierte.⁵⁸² Seine Anliegen waren Empathie und Solidarität zu entwickeln und Herrschaftsverhältnisse, sowohl im alltäglichen Miteinander als auch im Großen zu überwinden. Boals Vater war Besitzer einer Bäckerei-Kette, Boal selbst hatte immer genug zu essen, litt jedoch unter dem

⁵⁷⁸ darunter auch *The Drama Review* (TDR) in New York

⁵⁷⁹ OLESZKIEWICZ, *Teatro Popular Peruano*, 1995, S. 98

⁵⁸⁰ Südkegel Lateinamerikas, umfasst die Länder Argentinien, Chile und Uruguay

⁵⁸¹ vgl. OLESZKIEWICZ, *Teatro Popular Peruano*, S. 85–100

⁵⁸² „Al pueblo los medios de producción teatral“ (Entrevista de Emile Copfermann a Augusto Boal) aus dem Jahr 1976, aus *Teatro del Oprimido*, Alba, Barcelona, 2009, S. 250

Hunger der anderen. Die Diskrepanz zwischen Arm und Reich ließ seinen Widerstand als Mensch und Künstler entstehen.

Innerhalb des revolutionären Theaters der 1960er Jahre richtete sich die Kritik vorwiegend gegen den erbarmungslosen Imperialismus der USA. In Brasilien sah die Situation damals folgendermaßen aus:

„So erhielt das Brasilianische Institut für demokratische Aktion (kurz IBAD) von 152 multinationalen Konzernen wie Coca-Cola, Esso, IBM, Shell oder Texaco fünf Millionen Cruzeiros, um 250 Abgeordneten im Wahlkampf gegen Goulart Beistand gewähren zu können. In den USA stand der Flugzeugträger Forrestal bereit, den Umstürzlern von 1964 jederzeit logistischen, militärischen und materiellen Hilfsleitung [sic] in einer etwaigen Schlacht um die Staatsgewalt einräumen zu können. Vergeblich verdichteten sich zivile Widerstände gegen die drohende Undemokratie.“⁵⁸³

Die Beeinflussung der Wirtschaft des Kontinents durch ausländische Interessen war auf allen Ebenen spürbar. Durch die kubanische Revolution war für einen kurzen Augenblick die Möglichkeit einer demokratischen panamerikanischen Entwicklung in greifbarer Nähe gerückt. Durch die massive Intervention von Außen wurden diese Erwartungen bitter enttäuscht. In dem Raum, der sich zwischen Möglichkeit, Erwartung, Widerstand und Enttäuschung auftat, entfaltete sich Theaterkunst in all ihrer kreativen Vielfalt. Boals wichtigste theoretische Beiträge für diese Zeit waren seine beiden ersten Bücher *Categorías de Teatro popular* und *Técnicas de Teatro popular*, in denen er das lateinamerikanische Volkstheater beschrieb, erfasste und systematisierte.⁵⁸⁴ Für meine Arbeit ermöglicht ein Rückblick auf diese ersten Texte eine Erfassung der Wurzeln des TdU aus großer Nähe.

Der Beitrag der Técnicas de Teatro Popular

In den *Técnicas* beginnt Boal mit einer Beschreibung der Arbeit der Gruppen *Cuatrotablas* aus Peru und *Rajatablas* aus Venezuela, die, mit Collagen von Texten, Gedichten und Dokumenten, Aufführungen inszenieren, so als ob sie absichtlich so ‚geschrieben‘ worden wären.⁵⁸⁵ Eine andere Form ist das Theater der ‚Testimonios‘, in der die Aussagen aus der Bevölkerung zu bestimmten Fragen zu einer Art dokumentativem von Musik

⁵⁸³ PAPKE, Teatrada, 2000, S. 208

⁵⁸⁴ Die *Categorías* wurden 1970 in Brasilien geschrieben und erschienen 1972 in Argentinien, die *Técnicas* wurden in den Jahren 1973 und 1974 geschrieben.

⁵⁸⁵ vgl. BOAL, *Técnicas*, 1975, S. 77

begleitetem ‚Wahrheitstheater‘ werden. Eine weitere Form basiert auf dem Einsatz von übergroßen Marionetten, die im öffentlichen Raum während anderer Veranstaltungen auftreten.⁵⁸⁶ Volksfeste, der Auftritt von Sambaschulen,⁵⁸⁷ eine Reimkultur zu politischen Themen, Aufführungen in den jeweiligen Muttersprachen (die Verwendung von Guaraní war keine Selbstverständlichkeit, sondern wurde z. B. in Paraguay als subversiv geahndet) werden weiters angeführt. Zum Thema Folklore und ‚Aberglaube‘, gibt Boal Beispiele wie diese, meist Resultat realer Missstände, zum Nutzen für den Wandel, angesprochen und aufgebrochen werden können.⁵⁸⁸ In Kirchen aufgeführtes Bibeltheater, ist ein Theater, welches die Grenzen seines eigenen ‚Rituals‘ aufhebt und innerhalb eines anderen Rituals (Hl. Messe) eine außergewöhnliche Energieverstärkung erfährt. Die Gegenüberstellung des ‚göttlichen‘ und des ‚historisch-menschlichen‘ Jesus ist nur eine Möglichkeit der Aktualisierung der Fragestellungen der ‚Heiligen Schrift‘ und der Übertragung der Idee der ‚revolutionären Reinheit‘⁵⁸⁹ im Leben von Jesus auf die aktuelle Zeit. Die Verwendung von Geschichten aus dem Volk und von Fabeln unterstützt die brechtsche Forderung, von der Pflicht der Künstler_innen „de no mostrar cómo son las cosas verdaderamente, sino mostrar cómo verdaderamente son las cosas.“⁵⁹⁰

Im Punkt neun der *Técnicas* bezieht sich Boal auf das traditionelle/klassische Theater mit revolutionärer Absicht, welches sich aus strategischen Gründen in der Form am klassischen Theater orientiert. Mit gutgeprobten Stücken, von Klassikern bis zu Peter Weiss, wendet es sich mit professionellen und nicht-professionellen Schauspieler_innen an das Publikum, mit dem es die Inhalte der Stücke diskutiert und immer neue Inszenierungsmöglichkeiten erarbeitet. Dazu zählt er die Gruppen mit festen Aufführungsorten, die in der Kategorie „del pueblo y para el pueblo“ oder „del pueblo para otro destinatario“ arbeiten und nennt Enrique Buenaventura, das Arena Theater, das Theater Rita

⁵⁸⁶ In den USA waren das Bread and Puppet Theatre, N.Y, die San Francisco Mime Troup und das Free Southern Theatre u. a. ähnlich tätig.

⁵⁸⁷ Sambaschulen und Capoeira als Teil einer brasilianischen Widerstandskultur.

⁵⁸⁸ „El poder de Yemanjá está directamente relacionado con el poder de los sindicatos pescadores“, S. 91, *Técnicas*. (Die Macht von Yemanjá ist direkt mit der Macht der Fischereigewerkschaften verbunden)

⁵⁸⁹ vgl. BOAL, *Técnicas*, 1975, S. 97

⁵⁹⁰ Übersetzung: Die Dinge nicht so zu zeigen, wie sie wirklich sind, sondern wirklich zu zeigen, wie die Dinge sind. BOAL zitiert Brecht, *Técnicas*, 1975, S. 101. Einer Forderung der Boal auch immer in seinen Vorträgen nachgekommen ist, indem er aus historischen Tatsachen Geschichten gemacht hat, die diese illustrieren und kondensiert zum Ausdruck bringen

Montaner (La Habana) und das Theater Ruth Escobar (Brasilien). Diese Form des Volkstheaters nennt er „más lejos de la guerrilla y cercana a la guerra clásica.“⁵⁹¹

Anschließend folgen Beschreibungen von Inszenierungen lokaler Probleme durch das *Libre Teatro Libre* in Argentinien, von Improvisationen über das Thema von Landbesetzungen der Gruppe La Candelaria, über die Experimente der Gruppe Escambray in Kuba, die monatelang mit Landarbeiter_innen lebten und arbeiteten, um nicht über sie, sondern aus ihrer Perspektive heraus künstlerisch tätig sein zu können. Als nächste Gruppe der *Técnicas* führt Boal das nicht fassbare und klassifizierbare *Unsichtbare Theater* an, mit dem er die ‚Rituale des Theaters‘ aufbrechen lässt. Rituale, die trotz vieler mitunter gewagter Experimente von der Inszenierung von *Hair* bis zu *Paradise Now* und *Dyonisos in 69* immer die Subjekt-Objekt Beziehung der Schauspieler_innen und Zuschauer_innen aufrecht hielten. *Unsichtbares Theater*, vor allem in Zügen und Restaurants, war einer seiner Schachzüge im Kampf gegen die Repression der 1970er Jahre. Weiters setzt er sich mit den Entwicklungen des *Forumtheaters* auseinander, nimmt aber auch schon andeutungsweise die introspektiven Techniken vorweg, im Teatro Juicio (Gerichtsverfahrenstheater) mit den drei Untergruppen: *Quiebra de la represión*, *Juicios simples* und *Contar una historia con máscaras*,⁵⁹² die schon im Kapitel über das ALFIN-Projekt erwähnt wurden.

Diese Formen des unsichtbaren, nicht institutionalisierten Theaters, sind Theaterformen, die ohne Vorwarnung angreifen, bei denen die Autor_innen nicht vorher um Erlaubnis bitten, um sprechen zu dürfen. In Folge dessen ‚schauspielt‘ der/die Schauspieler_in nicht mehr, sondern ‚setzt eine Handlung‘. Der/die Zuschauer_in verwandelt sich in einen ‚espectador-actor‘, weil er/sie auf die Handlung unmittelbar reagieren kann und auch der/die Schauspieler_in wird zu einer/m ‚actor-espectador‘.⁵⁹³ Boal intendiert die entritualisierte Demokratisierung des Theaters. Dadurch wendet er sich radikal gegen die traditionellen ‚Einschränkungen‘ des klassischen Theaters.

⁵⁹¹ Übersetzung: Weiter weg von der Guerilla und näher am klassischen Krieg. Vgl. BOAL, *Técnicas*, 1975, S. 105

⁵⁹² Boal verwendet alles immer wieder, er gibt selten Ideen ganz auf, ebenso wie Texte. Aus einem Archiv entwickelt er Texte, Gedanken und Theorien immer weiter. Aus dem Teatro Juicio wird später das Legislative Theater, die Spiele der Rituale und Masken gehen die die Techniken des Regenbogens der Wünsche ein.

⁵⁹³ Das Benennungsschema hat Boal von Freire übernommen, vgl. Lehrer-Schüler und Schüler-Lehrer

„Este fenómeno libera tremendamente toda la energía teatral que pueda existir potencialmente en cada escena, en cada acción, en cada hecho teatral, sin que esa energía sea ‘domesticada’, ‘civilizada’, ‘asesinada’ por los rituales teatrales. El acomodador, la boletería y el precio de la entrada, el programa, el telón que sube y baja, la luz que se prende, el silencio respetuoso, la sonrisa de después del estreno, la mirada crítica de los colegas, la familia que les deseaba otra carrera, pero en fin, sea lo que Dios quiera, y finalmente las críticas. ¡Ay! ¡los críticos! Así no se puede hacer teatro.“⁵⁹⁴

Dieses Phänomen setzt auf ungeheure Art die ganze theatrale Energie frei, die eine Szene, eine Aktion, jeder theatrale Umstand potentiell besitzen kann, ohne dass diese Energie durch die theatralen Rituale ‚domestiziert‘, ‚zivilisiert‘, ‚ermordet‘ wird. Der Sitzplatzanweiser, die Kasse, der Preis der Eintrittskarten, das Programm, der Vorhang, der sich hebt und senkt, das Licht, das man verwendet, die respektvolle Stille, das Lächeln nach der Aufführung, der kritische Blick der Kolleg_innen, die Familie, die einem eine andere Karriere wünscht, aber was soll’s, Gottes Wille geschehe und dann, am Ende, die Kritiken. Oh, die Kritiker! So kann man kein Theater machen.

Boal wehrt sich gegen die Vereinnahmung des Theaters durch die Kritik, den Vergleich mit anderen, schon dagewesenen Formen, gegen den Exotismus und immer wieder gegen die Hegemonie der USA. Die scheinbar zwanghafte Haltung der Kritiker_innen, das Neue mit schon Dagewesenem vergleichen zu müssen, setzt er mit dem Bankierskonzept der Bildung Paulo Freires in Beziehung, welches immer zu verhindert, dass Neue gesehen werden kann, indem man es im Kontext des Alten denkt:

„Estos ejemplos que aquí presento deben ser entendidos, pues en su verdadero contexto: la historia real y presente y no los libros de historia de teatro. (...) Existe la mala costumbre de pensar que las obras extranjeras son complejas, densas y profundas, mientras las nuestras son simples y poco maduras. Si entendemos todo muy pronto en una obra nacional esto va contra el autor; si no logramos captar el significado de una obra sueca eso va en su favor ... ¡basta!“⁵⁹⁵

Diese Beispiele, die ich hier anführe, müssen in ihrem tatsächlichen Kontext verstanden werden: der realen und tatsächlichen Geschichte und nicht aus dem Kontext der Theatergeschichte. (...) Es existiert der schlechte Brauch zu denken, dass ausländische Werke komplex, dicht und profund sind, während unsere als einfach und unreif gelten. Wenn wir in einem brasilianischen Stück, alles gleich verstehen, so wendet sich dies gegen den Autor; wenn wir nicht in der Lage sind, die Bedeutung eines schwedischen Stücks zu verstehen, dann kommt ihm das zu Gute ... Es reicht!

Die Appendizes im Anschluss seines Buches geben eine Einführung in den Kontext des Beginns der 1970er Jahre. Aus *Una revolución copernicana al revés* (geschrieben, 1973 in

⁵⁹⁴ BOAL, *Técnicas*, 1975, S. 129

⁵⁹⁵ ebda. S. 131–132

Argentinien) erschließt sich die Überzeugung Boals (und vieler seiner Zeitgenossen) dieser Zeit:

„Algo muy importante está pasando en Latinoamérica. La idea bolivariana de la Patria Grande parece ahora depender de nuestra generación, de nuestros esfuerzos, de nuestra propia solidaridad y disposición para la lucha. La idea de la unidad de nuestros países sin la participación de la Sociedad Anónima Estados Unidos de Norteamérica ya se aproxima a la realidad. Cuba fue la primera victoria concreta contra el imperialismo; fue el primer país en conseguir la segunda y definitiva liberación. Por otros caminos y en distintas velocidades de tránsito, Perú, Panamá y Argentina, y otros inevitablemente se levantarán. Algo muy importante está pasando en Latinoamérica: los pueblos descubren que son el sujeto de la historia, el motor de la sociedad, el centro de nuestro universo: NO MAS SATELITES.“⁵⁹⁶

Es geschieht etwas Wichtiges in Lateinamerika. Die bolivarianische Idee der Patria Grande, scheint nun von unserer Generation abzuhängen, von unseren Anstrengungen, von unserer eigenen Solidarität und Bereitschaft zum Kampf. Die Idee der Einheit unserer Länder, ohne die anonyme Teilhabe der Vereinten Nordamerikanischen Staaten, nähert sich der Wirklichkeit. Kuba war der erste konkrete Sieg gegen den Imperialismus; es war das erste Land, das die zweite und definitive Befreiung erreicht hat. Auf anderen Wegen und in einem anderen Tempo werden sich zweifellos auch Peru, Panama und Argentinien erheben. Es geschieht etwas sehr wichtiges in Lateinamerika: die Völker entdecken, dass sie Subjekt der Geschichte sind, der Motor der Gesellschaft, das Zentrum unseres Universums: Keine Satelliten mehr.

Boal argumentiert, dass die Bewusstwerdungsprozesse des Volkes sich nicht nur auf die Politik beschränken dürfen, da die imperialistische Ausbeutung auf allen menschlichen Seinsebenen agiert, und auf Ebenen der Ästhetik und Moral ebenfalls wirksam ist. Die Prozesse der Völkererhebungen bekämpfen die imperialistischen, oligarchen, bourgeoisen Kräfte mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln und er führt Napalm, Lazy Dogs (Splitterbomben, die die USA in Vietnam benutzten), United Press, ITT, die Allianz für den Fortschritt, Walt Disney, die Organisation Amerikanischer Staaten, den Internationalen Währungsfond, die Werbung und Hollywood als Beispiele an. Boal zitiert Karl Marx, wenn er sagt, die dominanten Gedanken einer Kultur sind die Gedanken der dominanten Klassen. So sind während dieser Bewegung zur Eigenständigkeit und Unabhängigkeit alle Ausdrucksformen der Kultur der USA durch welche diese ihre Ideen und Weltanschauungen sowie Wertvorstellungen verbreiten, als Gegner_innen anzusehen: seien es die Zeitungen, die Radios, die Fernsehkanäle, die Kinofilme, die Universitäten. Durch das Bestreben, die dominante Kultur zu imitieren und zu kopieren, verlieren die

⁵⁹⁶ ebda. S. 135

regionalen Künstler_innen ihr kreatives Potential und ihre Eigenständigkeit. Der kulturelle Kolonialismus ist so alltäglich, dass er nicht mehr hinterfragt werden muss: die Aufführung europäischer und nordamerikanischer Stücke in lateinamerikanischen Ländern ist so selbstverständlich, wie die Tatsache, dass lateinamerikanische Autor_innen nicht im selben Maß aufgeführt werden. Die Frage die sich dabei stellt ist, wer bestimmt was geschieht? Es ist selbstverständlich, dass man sich trifft, um die Techniken von Grotowski zu studieren, aber lädt man Grotowski ein, ein Stück über die Landreform zu machen?

„Es una estupidez inmensa y sin fin pensar que algunos temas, como por ejemplo el ‘Subconsciente colectivo’, es ‘arte’, mientras que la reforma agraria es política. Podríamos responder diciendo que la reforma agraria es arte y el subconsciente colectivo es psicología.“⁵⁹⁷

Es ist eine grenzenlose und ungeheuerliche Dummheit, zu denken, dass manche Themen, wie zum Beispiel das ‚kollektive Unterbewusstsein‘, ‚Kunst‘ sind, während die Agrarreform Politik ist. Wir könnten darauf antworten, dass die Agrarreform Kunst ist und das kollektive Unterbewusstsein Psychologie.

Was Kunst ist, definiert sich bei Boal nicht über das Thema. Kunst ist ein Prozess des Wissenserwerbs durch die Sinne, darin liegt für ihn die Bedeutung von ‚Ästhetik‘.⁵⁹⁸ Das Thema der Kunst richtet sich nach den Interessen und Bedürfnissen des Publikums für das man arbeitet und nicht nach imperialistischen Moden. Das Festival von Manizales, 1968, führt Boal als Willkommens ‚Schlachtfeld‘ der Theatergruppen unterschiedlicher Ideologien und Strategien an, bei dem sowohl bourgeoise Formalitäten (z.B. Auszeichnungen für die besten Gruppen aber natürlich auch die Organisation der Infrastruktur, die das Festival zu seiner Existenz braucht) und tatsächliches, offenkundiges Volkstheater aufeinander treffen. Dies dient letztendlich einer Stärkung der Volkskultur. „Manizales tiene todos los vicios de su formación y todas las virtudes de un campo de batalla. Ahí se puede pelear y ganar.“⁵⁹⁹

⁵⁹⁷ BOAL, *Técnicas*, 1975, S. 139

⁵⁹⁸ vgl. ebda. „Sabemos que el arte no se define por el tema: el arte es un proceso, una forma de conocimiento a través de los sentidos: ese es el significado de la palabra ‘estético’.“ Übersetzung: Wir wissen, dass sich die Kunst nicht durch ihr Thema definiert: die Kunst ist ein Prozess, ein sinnlicher Weg zur Erkenntnis; dies entspricht der Bedeutung des Wortes ‚ästhetisch‘.

⁵⁹⁹ BOAL, *Técnicas*, 1975, S. 137.

Übersetzung: Manizales verfügt über alle negativen Seiten seines Fachs und alle Tugenden eines Schlachtfeldes. Dort kann man kämpfen und siegen.

Obwohl bei den Festivals auch Gruppen auftreten, die ‚so gut wie die Europäer‘ sein wollen, verschiebt sich der Schwerpunkt des Interesses eindeutig von Europa weg hin zum lateinamerikanischen Lebenskontext. Dies nennt er ‚umgekehrte kopernikanische Revolution‘:

„Ahora estamos proclamando que somos el centro de nuestro universo artístico. El teatro verdadero es el teatro latinoamericano. Es decir, este es nuestro teatro; por lo tanto es ‘el’ teatro.“⁶⁰⁰

Jetzt verkünden wir, dass wir das Zentrum unseres künstlerischen Universums sind. Das wahrhafte Theater ist das lateinamerikanische Theater. Das heißt, das ist unser Theater; deshalb ist es auch ‚das‘ Theater.

Und daraus folgt für Boal, dass dieses Theater nicht mehr an herkömmlichen Maßstäben gemessen werden kann: in Paraguay sprechen die Schauspieler_innen auf einmal Guaraní, in Brasilien verwenden sie Zeitungstheatertechniken, in Peru sprechen sie Quechua, in allen Ländern verwenden die Künstler_innen die Mittel, die ihnen angemessen und möglich erscheinen. Diese umgekehrte kopernikanische Revolution hat mehrere Aspekte:

1. dass die Maßstäbe, welche an die Kunst angelegt werden aus dem eigenen Kunstempfinden entspringen.
2. dass die Zuschauer_innen in das Zentrum des ästhetischen Phänomens rücken.⁶⁰¹
3. dass die Künstler_innen Beziehungen nach ‚außen‘ haben müssen, damit sie zu einem Teil des Volkes werden können.

Das Theater Boals ist ein Theater der Beziehungen und des Teilens: „El verdadero artista popular es el que además de saber producir arte, debe saber enseñar al pueblo a producirlo.“⁶⁰² Die Theatertempel werden verlassen, die Schauspieler-Priester_innen ihrer Macht enthoben.⁶⁰³

⁶⁰⁰ ebda. S. 141

⁶⁰¹ vgl. ebda. S. 142

⁶⁰² ebda. S. 143. Übersetzung: Der/die wahre Volkskünstler_in ist der/die, der/die zusätzlich zur Fähigkeit Kunst zu produzieren, das Volk unterrichten kann, damit es diese Kunst auch selbst produzieren kann.

⁶⁰³ vgl. ebda. S. 135–143

Zu den Begriffen: Kultur, Bildung und Fortschritt

Die Begriffe Kultur, Bildung und Fortschritt sind Begriffe deren Definitionen und Konnotationen alle Entwicklungsprozesse, wenn man so will, prägen. Zur Zeit der Identitätsfindung der lateinamerikanischen Länder, waren sie auch Synonyme von Fremdbestimmung und Fremdherrschaft. Dies erklärt, warum Boal in seinen *Técnicas* so ausführlich auf sie eingeht und sich um eine differenzierte Darstellung bemüht.

Kultur wird von Boal als ‚wie‘ man etwas macht definiert. Interessant scheint mir hervorzuheben, dass er schreibt, die dominanten Klassen konstituieren ihre Kultur als ‚die Kultur‘, der Volkskultur würden sie bestenfalls die Folklore als Ausdrucksmittel zugestehen. Da der ‚Müßiggang‘ das Kennzeichen der Idealvorstellung der dominanten Kultur wäre, wäre diese auch von diesem und den weniger produktiven Aktivitäten des Menschen geprägt und von seinen tatsächlichen Bedürfnisse entfernt.⁶⁰⁴ Eine kulturelle Revolution sei im Prozess einer wirtschaftlichen und politischen Revolution unvermeidlich. Wenn es eine Auflehnung gegen die herrschende Kultur gäbe, aber ihr keine wirtschaftliche Revolution zugrunde liege, käme es zur Entwicklung von einer Gegenkultur (wie z.B. die Hippiebewegung in den USA oder der Tropicalismo in Brasilien). Die Diagnose lautete: Die Hippies konnten lieben ohne zu kämpfen und weiter konsumieren wie bisher, die Vietkongs mussten lieben und kämpfen.⁶⁰⁵ Die dominante Kultur prägt ‚wie‘ andere gesehen werden, sie prägt Bilder, wie das des Latin Lovers, Zorbas des Griechen, des faulen Mexikaners: das ist kulturelle Kolonialisierung. Sich wieder eigene Werte anzueignen, als Subjekt wieder aufzuerstehen und in Würde zu handeln, ist das Ziel. Bis dieses erreicht ist, kommt es zu Übergangskulturen, in denen, wie in Brasilien, die Volkskultur und die Gegenkultur gleichzeitig bestehen.⁶⁰⁶ Die Akkulturation in die herrschenden Gesellschaftssysteme wäre das entsprechende Negativ-Szenario.

Erziehung und Katechese sind die Mittel zur Akkulturation. Für Boal wirkte das staatliche Alphabetisierungsprogramm MOBIL exakt zu diesem Zweck. „La dictadura alfabetiza para asegurar la obediencia del pueblo.“⁶⁰⁷ Bildung geschieht als Angebot, bei dem

⁶⁰⁴ Als ich vor ein paar Jahren (ca. 2006) noch unterrichtete und die jungen Erwachsenen, die meine Schüler_innen waren, nach ihren Lieblingsaktivitäten fragte, antworteten sie mir: Shoppen. Ein Kollege erklärte mir kürzlich, dass ‚Spaß‘ ein neuer gesellschaftlicher Wert geworden wäre.

⁶⁰⁵ vgl. BOAL, *Técnicas*, 1975, S. 146

⁶⁰⁶ vgl. ebda. S. 147

⁶⁰⁷ vgl. ebda. S. 148: Die Diktatur alphabetisiert, um den Gehorsam des Volkes sicherzustellen. Und auch: „(...) llevar a la persona humana a la adquisición de un vocabulario que permita un aumento de conocimiento, una comprensión de las orientaciones y órdenes transmitidas por escrito (...)“ von Boal zi-

Inhalte nach Bedürfnis der Anbieter verändert werden können. Die Katechese vermittelt ein Bild der Welt, wie sie (angeblich) ist, echte Bildung fördert das Bild einer Welt im Entstehen. Die Sprachvermittlung in einem revolutionären System legt den Fokus auf die Syntax, nicht nur *generative Wörter* werden gefunden sondern auch *transformative Verben*. Für Boal stellt die theatrale Aktion Teil einer integralen Alphabetisierung dar: „Un sistema integral de alfabetización deberá incluir desde el aprendizaje de las palabras y los colores, hasta el de la acción teatral.“⁶⁰⁸

Boal definiert Volkskultur:

„Esto es cultura popular, es decir es un producto que sirve a un pueblo concreto en el tiempo y en el espacio. No es ‘cultura’ pura, eterna e inalcanzable; es cultura, aquí y ahora. En Latinoamérica hoy. Este es nuestro teatro. Es el teatro.“⁶⁰⁹

Das ist die Volkskultur, das heißt, sie ist ein Produkt, das einem konkreten Volk, in einer konkreten Zeit und einem konkreten Raum nützt. Es ist keine ‚Kultur‘ mit Reinheitsgebot, auf ewige Zeiten und unerreichbar; sie ist Kultur, im Hier und Jetzt. Im Lateinamerika von Heute. Das ist unser Theater. Das ist das Theater.

In einem Gastbeitrag von Victor Torres⁶¹⁰ findet sich eine Zusammenfassung aller ablehnungswürdigen Dinge: Materialismus des Nordens, ästhetische Errungenschaften der Befreiung, die im Norden ‚funktionieren‘ (z.B. das Living Theatre), der ‚heilige‘ Schauspieler Grotowskis, Broadway und Off-Broadway, Champs Elysées, Piccadilly Circus, Kolonialismus der Engländer, Portugiesen, Franzosen und Holländer. Angesichts der um Eigenständigkeit ringenden Rebell_innen der Berge, der Gefängnisse und der Straßen hätten sich sogar schon die Künstler_innen der Revolution angeschlossen und wären somit nicht mehr Künstler_innen-Affen sondern Künstler_innen-Menschen. Gemeinsam schufen sie das ‚neue‘ Theater für die ‚neuen‘ Bedürfnisse der Menschen – kein Theater von Artaud, des Absurden, der Grausamkeit mehr.⁶¹¹ Gesucht wurde das authentische Selbst.

Das Spannungsfeld in dem man sich damals bewegte, war ein von den Widersprüchen zwischen Archaismus, Fortschritt und Moderne geprägtes. Diese Widersprüche und

tiert aus MOBREAL: Ziel ist: „(...) den Menschen zu einem Vokabular zu verhelfen, dass seine Kenntnis und Fähigkeit stärkt schriftliche Anweisungen und Regeln besser zu verstehen (...)“

⁶⁰⁸ ebda. S. 151. Übersetzung: Ein vollkommenes Alphabetisierungssystem muss alles umfassen, vom Erlernen der Worte und der Farben, bis hin zur theatralen Aktion.

⁶⁰⁹ ebda.

⁶¹⁰ *Un teatro despeinado*, in: BOAL, *Técnicas*, 1975, S. 177–179

⁶¹¹ Torres in: ebda. S. 179

Komplexitäten faszinierten und beschäftigten Boal zu jeder Zeit. Unreflektierte Fortschrittsgläubigkeit lehnte er ab, jedoch auch radikale Ablehnung von neuen Technologien, welche der Armut und Ausbeutung Abhilfe schaffen könnten. Der Mensch sollte versuchen eine reife Objektivität zu erlangen, um Entscheidungen treffen zu können. Aus diesem Grund versuchte er die Begriffe differenziert zu beschreiben.

Bei Boal (1975) hängt das was unter Fortschritt fällt und was archaisch ist immer von der Darstellung ab. Bedürfnisse sind verschieden und nichts ist von sich aus ‚archaisch‘ oder ‚modern‘, alle Gesellschaften sind unterschiedlich angelegt und man kann nicht von einer auf andere schließen, alles ist relativ. Der Fortschritt bringt moderne Prozesse hervor, aber nicht alles was modern ist, ist besser als das zuvor dagewesene.⁶¹² D.h. für einen Menschen, der sich in einer sogenannten ‚archaischen‘ Gesellschaft befindet sowie auch für einen Menschen, der sich in einer sogenannten ‚modernen‘ Gesellschaft befindet gibt es 3 Kategorien von ‚Modernität‘:

- a) die mögliche
- b) die phantastische
- c) die fiktive

Heute würde man vielleicht noch um die Kategorie ‚wünschenswerte‘ erweitern.

Das mögliche Moderne, in Bezug auf eine archaische Gesellschaft, bezieht sich auf alles, was eine ‚entwickeltere‘ Gesellschaft aus Perspektive der Technik, der Wissenschaft, der Produktionsprozesse, an materiellen Güter, Entdeckungen u.a. zu bieten hat.⁶¹³ Dies reicht von Impfungen bis hin zur Erfindung von Flugzeugen und Kühlschränken.

Das fantastische Moderne ist das aus unterschiedlichen Gründen idealisierte Moderne. Je nach Kontext ist es für eine Gesellschaft brauchbar oder nicht: d.h. in manchen Gegenden versagt der moderne Traktor und der Ochse muss wieder vor den Karren gespannt werden.

Beim fiktiven Modernen gilt es zu verstehen, dass die Bedürfnisse der Klassen unterschiedliche sind und dass Fortschritt als etwas verstanden werden muss, das jede Gesellschaft zu jedem Zeitpunkt ihrer Entwicklung für sich bestimmt. Autos für das Volk

⁶¹² vgl. auch Darcy Ribeiros nicht lineares Entwicklungsmodell, in: *Der zivilisatorische Prozess*, 1971

⁶¹³ vgl. BOAL, *Técnicas*, 1975, S. 186

müssen eine große Anzahl von Menschen transportieren während Autos für die Bourgeoisie dazu da sind nur wenige Menschen so luxuriös wie möglich zu transportieren. Die Mode ist ein gutes Beispiel, dass das Neue ist nicht unbedingt immer modern ist, sondern vielmehr ein fiktives, subjektives Modernes, statt ein objektives Modernes.⁶¹⁴

Interessant sind diese Betrachtungen Boals aus den 1970er Jahren deshalb, weil gerade heute durch die Widersprüche und Unsicherheiten des Lebens, welches vom dramatischen Auseinanderfallen der Merk- und Wirkwelt⁶¹⁵ geprägt ist, oft nur sehr schwer strategische Positionierungen getroffen werden können. Heute wie damals, finden wir uns der Manipulation der Konsumgesellschaft ausgesetzt. Zu gleicher Zeit sind wir uns unserer wachsenden Unwissenheit bzw. der Unmöglichkeit einer objektiven Realität bewusst. Impfungen, Staudämme, Genforschung sind Dinge, die nicht mehr selbstverständlich und unreflektiert von allen Menschen als dem ‚guten‘ Fortschritt zugeordnet werden. Der Exkurs Boals zu diesem Thema belegt meiner Meinung nach sein kontinuierlich beobachtendes Interesse insgesamt an menschlicher Entwicklung als auch an den Herausforderungen seiner Zeit. Fortschritt, der heute nur zu oft als Rückschritt (durch Missachtung der Natur, dem Wissen der indigenen Völker u. a.) gesehen werden kann, ist mehr denn je kritisch und differenziert zu betrachten. Die tradierten Entwicklungsparadigmen verlieren zunehmend ihre Gültigkeit.

Die Bedeutung des Festivals als Ort der Identifikation und der Selbstfindung

Der Sammelband der *Técnicas* und *Categorías* endet mit einer Beschreibung des V. Internationalen lateinamerikanischen Theatertreffens in Mexiko,⁶¹⁶ das am 24. Juni 1974 begann und mit der Anwesenheit von mehr als 700 Theaterarbeiter_innen Lateinamerikas, 30 Chicano-Theatergruppen und weiteren 28 Gruppen aus Mexiko, Guatemala, Honduras, Salvador, Costa Rica, Peru, Kolumbien, Venezuela und Argentinien glänzte. Boal kritisiert die übertriebene Hervorhebung der Einheit unter den Anwesenden, die, wie er meinte, die Gefahr birge, die Diversität zu negieren. Er plädiert für die Anerkennung des großen Forschungsfelds Lateinamerika und lehnt die Verherrlichung z. B. der präkolumbischen indigenen Wurzeln der unterschiedlichen Völker, hier im speziellen durch Luis Valdéz, der in seinem Text *Pensamiento Serpentino* die alten pre-

⁶¹⁴ vgl. ebda. S. 189

⁶¹⁵ „Merkwelt ist das, was wir annehmen, was wir verstehen, was wir sehen können. Die Wirkwelt ist das, was wir mit unseren Fähigkeiten und unserer Technik anstellen können.“ Aus Kornwachs in TSCHINAG, Galsan, *Der singende Fels*, Unionsverlag, Zürich, 2010.

⁶¹⁶ V. Festival Chicano y I. Encuentro Latinoamericano en México

hispanischen Kulturen als friedliebende Kulturen der Liebe verherrlicht und sagen lässt: „Tenemos convertirnos en neo-mayas.“⁶¹⁷ ab. Auch wenn diese Verherrlichung für einige Anwesende eine politische Funktion erfüllt, so stellt sich Boal gegen jede Lüge solcher Art, die z.B. die Brutalität mancher vergangener indigener Herrschaftssysteme⁶¹⁸ negiert. Aus Boals Schriften geht durchgängig hervor, dass ihm jeder dogmatische Idealismus und Ideologien aller Art verhasst waren. Auch heute noch stellt uns das Agieren zwischen den Kulturen und Zeitaltern immer wieder vor Herausforderungen.

Die Gruppen, die Boal besonders hervorhebt sind das Teatro Campesino⁶¹⁹ mit Valdéz, Cleto-Unam mit Enrique Cisneros, El TEC mit Enrique Buenaventura und La Candelaria mit Santiago Garcia, sowie die einzige Frauengruppe Las Cucarachas en Acción, weiters die einzige nicht-lateinamerikanische Gruppe, die San Francisco Mime Troupe, die somit bewies, dass sich die Volkstheaterbewegung über alle äußeren Merkmale und Grenzen hinwegsetzen konnte, wenn sie als authentisch und solidarisch empfunden wurde.⁶²⁰

Stellvertretend für den Zeitgeist zitiert Boal Luis Valdéz:

„Yo no espero el orgasmo político de una revolución para mañana, eso es un delirio; pero estoy dispuesto a trabajar tan duro como pueda, toda mi vida hasta que me caiga muerto, para desarrollar un teatro que exprese las necesidades de nuestro pueblo y que dé testimonio de la verdad del movimiento.“⁶²¹

Ich erwarte nicht schon morgen den politischen Orgasmus einer Revolution, das wäre eine Wahnvorstellung; aber ich bin bereit, so hart wie nur möglich dafür zu arbeiten, mein ganzes Leben lang, bis ich tot umfalle, um ein Theater zu entwickeln, dass die Bedürfnisse unseres Volks ausdrückt und das Zeugnis über die wahren Begebenheiten der Bewegung ablegt.

Für Boal selbst war die Suche nach Ausdrucksformen und Veränderungsmöglichkeiten das wichtigste Ziel.⁶²² In seiner Autobiographie schreibt er über diese Zeit:

⁶¹⁷ BOAL, *Técnicas*, 1975, S. 197, Übersetzung: Wir müssen uns in Neo-Mayas verwandeln.

⁶¹⁸ Boal wird mancherorts seine idealisierte Darstellung der Afrobrasilianer_innen in *Arena Conta Zumbi* vorgeworfen, vgl. PAPKE, *Teatrada*, 2000, S. 218

⁶¹⁹ Das schon damals Märsche, wie heutzutage Jana Sanskriti in Indien, unternahm, um auf ihre Situation (absichtliche Vergiftung durch Insektizide, Rassismus aller Spielarten, Ausbeutung) aufmerksam zu machen. www.elteatrocampesino.com

⁶²⁰ Im Anhang der *Técnicas* befindet sich eine Liste der teilnehmenden Gruppen der verschiedenen Länder.

⁶²¹ vgl. BOAL, *Técnicas*, 1975, S. 194

⁶²² vgl. ebda. S. 209

„In France, students believed that they would carry out the French Revolution 200 years later – a General Strike would do the trick. In Mexico, students believed that they would overturn a half-century of dominance by the PRI, the oxymoronic Institutional-Revolutionary Party! We believed that the theatre class would proclaim a new independence or death: only the white horse, sword and brook were missing.“⁶²³

Zwischen dem Spannungsfeld des uneingeschränkten Heroismus, dem Willen zum Überleben („self-censorship means survival“⁶²⁴), dem Opportunismus und der Selbstaufgabe wurden Werte, Selbstbilder und Nervenkostüme aufs äußerste strapaziert. Nicht alle überlebten, manche flüchteten in Suchtkrankheiten, Zynismus oder auch in ein Festhalten an überkommenen Ideale.

Forderungen des TEATRO NUEVO

Monleón schreibt in *Teatro y Revolución* von der Herausforderung des Neuen Theaters, nach dem Triumph der kubanischen Revolution:

„(...) si pensamos en figuras como Emiliano Zapata – estimuló a muchas gentes a pelear por una transformación de lo que tantas veces se proclamaba inapelable. La nueva correspondencia fue lógica: a la imitación de Europa sucedía la búsqueda de lo autóctono, a la democracia representativa... de unos pocos la aspiración a un socialismo de todos, a la idea de un teatro elitista la de un teatro popular, al nacionalismo burgués la nueva consciencia de América Latina.“⁶²⁵

(...) wenn wir an Figuren wie Emiliano Zapata denken – er bewog viele Menschen, für eine Änderung all dessen zu kämpfen, was man stets als unabänderlich erklärt hatte. Logisch die neuen Entsprechungen: Die Suche nach dem Autochthonen ersetzte die Nachahmung Europas, das Streben nach einem Sozialismus aller, folgte auf die repräsentativen Demokratien einiger weniger, die Idee eines Volkstheaters auf die des Elitetheaters, das neue Bewusstsein Lateinamerikas ersetzte den bürgerlichen Nationalismus.

Die Herausforderungen sind nachvollziehbar, kann man aber angesichts der Größe des Kontinents wirklich von ‚einem‘ lateinamerikanischen Theater sprechen? In diesem historischen Zeitraum wird ganz Lateinamerika von ähnlichen omnipräsenten, systematischen Aggressionen unterworfen: dem wirtschaftlichen Imperialismus der USA und dem kulturellen Imperialismus vorwiegend aus Europa. Da die Vorgangsweisen der multinationalen Konzerne und der Massenmedien in allen Ländern ähnlich sind, werden überall

⁶²³ BOAL, *Hamlet*, 2001, S. 270

⁶²⁴ DRISKELL, „An Interview with Augusto Boal“, Fall 1975, S. 76

⁶²⁵ MONLEÓN, *Teatro y Revolución*, 1978, S. 13

ähnliche Reaktionen hervorgerufen.⁶²⁶ Boal schreibt von der Existenz von zwei lateinamerikanischen Theatern – dem bürgerlichen, welches eine miserable Kopie des kolonialen Theaters sei und das Volkstheater, welches er in seinen *Categorías* beschreibt. Das Fundament des lateinamerikanischen Volkstheaters liegt darin begründet, dass es eine außerordentlich reiche und gefährliche Sprache darstellt, die über lange Zeiträume zur Herrschaft verwendet worden ist und die gerettet werden muss, um zur Befreiung eingesetzt werden zu können. Die zwei wesentlichen Unterdrückungsmittel des Theaters sind die von Boal beschriebene Katharsis und Osmosis.⁶²⁷ Eigenheiten der lateinamerikanischen Volkstheatergruppen zur Überwindung der Unterdrückungsmittel beschreibt Boal im Interview mit Monleón. Das Neue Theater soll:

- dazu beitragen, dass die Zuschauer_innen so direkt wie möglich eingebunden werden, z.B. durch Foren, Diskussionen, bis hin zum Eingreifen in die theatrale Handlung
- den gesamten öffentlichen Raum nutzen; Märkte, Schulen, Kirchen, Fußballplätze, Nachbarschaftszentren, alle Räume außerhalb des Theaters
- Bühnenbilder aus Müll gestalten
- die Realität als veränderbar zeigen, und zwar um jeden Preis: „Lucha a muerte contra el realismo que muestra la realidad ‘tal cual es’. Hay que comprender que la realidad no ES: ESTA SIENDO.“⁶²⁸
- und gegen naturalistische Interpretationen kämpfen. Die Darstellung von Bühnenfiguren soll zum Ausdruck bringen, wie diese von den Menschen gesehen werden: von den Frauen, von den Arbeiter_innen, von den Bäuerinnen und Bauern; aus der kollektiven Klassenperspektive.

Viele hätten den Fehler begangen, das lateinamerikanische Theater definieren zu wollen, ohne es vorher dialogisch, den verschiedenen Realitäten entsprechend, gemeinsam zu entwickeln, meint Boal. Es wäre ein Theater in Veränderung und im Entstehen. Sein gemeinsamer Nenner wäre jedenfalls, die Menschen zu den Protagonist_innen der theatralen Handlung werden zu lassen:

⁶²⁶ vgl. Boal im Gespräch mit MONLEÓN, *Teatro y Revolución*, 1978, S. 74

⁶²⁷ vgl. Boals Theaterprinzipien siehe Teil C der Arbeit

⁶²⁸ Übersetzung: Kampf bis zum Tod gegen einen Realismus der die Realität zeigt ‚wie sie ist‘. Man muss verstehen, dass die Realität nicht IST sondern WIRD.

„Esta ‘revolución copernicana al revés’, – el pueblo como centro del universo –, es la característica más evidente del teatro latinoamericano, popular y revolucionario.“⁶²⁹

Diese ‚umgekehrte kopernikanische Revolution‘, – mit dem Volk als Zentrum des Universums –, ist die hervorstechendste Eigenschaft des lateinamerikanischen Theaters, auf das Volk ausgerichtet und revolutionär.

Theater, Didaktik und Politik gehören zusammen, denn schon die Entscheidung Theater für das Volk oder Theater mit dem Volk zu machen, ist Ausdruck einer politischen Einstellung.⁶³⁰ Während Regierungen durch Katechese ihr Theater unter das Volk bringen, thematisiert das Volk mit Hilfe des Theaters seine eigenen Probleme. Das revolutionäre Theater ist ein Theater der Auseinandersetzungen und muss Räume schaffen, in denen diese möglich werden. Trotzdem muss es auch in der Lage sein, rasch auf aktuelles Tagesgeschehen reagieren zu können. Es gilt, undogmatische Herangehensweisen anzunehmen und nichts kategorisch zu verherrlichen (z.B. die Creación Colectiva) oder genauso wenig kategorisch abzulehnen (z.B. Agitprop). Das Einzige was Boal wirklich ablehnt, ist das Volk durch die vereinfachte Darstellung von Problemen als ‚dumm‘ zu verkaufen. Solch eine Vorgehensweise würde enormen Schaden anrichten.⁶³¹ Ästhetik bedeutet für Boal, durch alle Sinne die Wahrheit zum Ausdruck zu bringen, dass ist die Pflicht des Theaters. Nur so kann es auch auf möglichst umfassendes Verständnis der Menschen stoßen.⁶³²

Zensur und Kampf

Die lateinamerikanischen Theatergruppen, die von den unterschiedlichsten Militärherrschaften verfolgt und unterdrückt wurden,⁶³³ da sie aufgrund ihrer potentiellen Möglichkeiten, die Massen zu mobilisieren, gefürchtet waren, litten unter Zensur, Aufführungsverboten, Wegweisungen von Aufführungsorten, Bestechung von Künstler_innen mit hohen Subventionen (damit diese ein anderes Theater machten) oder aber mit Fol-

⁶²⁹ MONLEÓN, *Teatro y Revolución*, 1978, S. 76

⁶³⁰ vgl. ebda. S. 80

⁶³¹ vgl. ebda. S. 81

⁶³² ebda. S. 77

⁶³³ vgl. PAPKE, *Teatrada*, 2000, S. 208

ter, Gefängnis bzw. der Androhung von Verhaftung. „Dónde la lucha del fascismo contra el pueblo es más violenta también es más violenta la represión del teatro.“⁶³⁴

Zum Zeit des Gesprächs zwischen Monleón und Boal, war die Zensur blutrünstig und grausam, und das Theater musste in den Untergrund.⁶³⁵ Und auch dort kam es zu einem Punkt, an dem das Theater nicht mehr als ‚Waffe‘ eingesetzt werden konnte:

„Ahora bien, yo creo que en el Cono Sur las cosas han llegado a un punto en el que la respuesta del Teatro Popular ya no puede ser estética; yo pienso que la respuesta tiene que ser armada. Yo creo que se llega a un punto, en el que el teatro pierde su sentido (...) Pero en la actualidad el artista se tiene que convertir en un soldado para pelear contra el fascismo. Yo no veo otra manera, desgraciadamente.“⁶³⁶

Also nun ja, ich glaube, dass am Südkegel, die Dinge an einem Punkt angelangt sind, an dem die Antwort des Volkstheaters keine ästhetische mehr sein kann; ich glaube, dass die Antwort nun eine bewaffnete sein muss. Ich glaube, dass man an einen Punkt kommt, an dem das Theater seinen Sinn verliert (...) Jetzt muss sich der Künstler in einen Soldaten verwandeln und gegen den Faschismus kämpfen. Ich sehe leider keinen anderen Weg mehr.

Über den Guerrillero Boal gibt es kaum Aufzeichnungen, der Künstler Boal jedoch nutze weiterhin seine ‚Politik‘ der Denunzia und jedes Stück Freiheit über das er verfügte, um zu sagen, was zu sagen war, sei es an großen Theatern, in Publikationen oder auf der Straße.⁶³⁷

Zusammenfassung Grundlagen

Im Teil A, der vorliegenden Arbeit, habe ich versucht, den weiten Rahmen der latein-amerikanischen Volkstheaterbewegung anhand der exemplarischen Untersuchung von Augusto Boals Lebens- und Arbeitsgeschichte ideologisch und kontextuell abzustecken. Spezifisch an Boals Prägung war der besondere Einfluss der Pädagogik Paulo Freires.

Beginnend mit einer Analyse der 2003 veröffentlichten Grundsatzerklärung des *Theaters der Unterdrückten* und der in ihr enthaltenen freireanischen Grundlagen des TdU

⁶³⁴ Boal im Gespräch mit MONLEÓN, *Teatro y Revolución*, 1978, S. 85. Übersetzung: Dort wo der Kampf des Faschismus gegen das Volk am grausamsten ist, dort ist auch die Repression des Theaters am grausamsten.

⁶³⁵ Boal bezieht sich in *Técnicas* (S. 87) auf die angolanischen Guerilleros und ihre Verwendung des Portugiesischen als einheitliches Kommunikationsmittel. Er scheint mit ihnen Kontakt gehabt zu haben.

⁶³⁶ Boal im Gespräch mit MONLEÓN, *Teatro y Revolución*, 1978, S. 84

⁶³⁷ vgl. ebda. S. 86

über die wichtigen Praxiserfahrungen Boals innerhalb des peruanischen Alphabetisierungsprojekts ALFIN (mit einem Ausblick auf den größeren Kontext von ‚Alphabetisierung an sich‘) fortsetzend, wurde schließlich die Theatergeschichte und somit die unterschiedlichen Schaffensperioden und Reflexionsebenen Boals aufgezeigt. Den Schluss des Teil A macht ein kurzer Abriss der revolutionären Theaterbewegung Lateinamerikas, zu der Boal als wichtiger Vertreter zählt und infolgedessen er ins Exil nach Europa musste.

Boal kennt das Subjektive und Objektive Theater und erkennt sie, gemeinsam mit der allen Menschen eigenen theatralen Sprache, als Essentielles Theater an. Das *Theater der Unterdrückten* ist ein System von Spielen, Übungen und Techniken, das auf den Elementen des Essentiellen Theaters aufbaut – an (s)einen bestimmten historischen Kontext (Kalter Krieg, Kubanische Revolution, lateinamerikanischer Revolutionsgedanke, Befreiungstheologie, Dependenz, Diktatur, Exil und Verfolgung) mit einem bestimmten Ziel (mensenrechtskonforme Gesellschaft, Demokratie, Friede, Autonomie der Staaten, Anerkennung der Vielfalt, Glück, Streben nach Selbsterkenntnis zur Selbstbestimmung, Abwerfen der Fremdherrschaft) gebunden ist.

Seine Mittel sind die Analyse (der Weltordnung, der eigenen Situation), die Emanzipation (aus der Dependenz) und die Wiederaneignung (der schöpferischen Mittel), sowie der Dialog; als Arbeitswerkzeug benutzt es das Essentielle Theater. Seine vorrangigsten Prämissen sind die Anerkennung der Diversität, die Bedeutung von dialogischen Beziehungen, Anspruch auf Gewaltlosigkeit und die Praxis eines aktiven Friedens. Seine Akteur_innen sind die Unterdrückten, d.h. die Menschen und Menschengruppen, denen der Dialog und dadurch die Partizipation verstellt ist, ihre Perspektive auf die Welt ist eine transformierende.

Das scheinbar ‚fertige‘ Bild einer ungerechten und grausamen Welt, muss auf der Bühne und im Leben verändert werden. Theater ‚aus der Perspektive des Volkes‘, als ursprünglich brechtsche Forderung, kann die Welt niemals so akzeptieren wie sie ‚ist‘, sondern sieht immer eine Welt im ‚werden‘.

Boals Bestreben umfasst vier Ebenen:

1. die Theaterkunst bzw. die Schauspielerei zu lehren und umzusetzen
2. einen Raum zu eröffnen, in dem Menschen ihre eigene Geschichte erzählen und schreiben können
3. Menschen zu tatsächlichem Engagement im Leben zu aktivieren
4. Dialogisch zu lernen bzw. gemeinsame Entwicklung zu fördern.

Jede Verschiebung/Veränderung auf der Aktionsebene der Unterdrückten/Lernenden/sich Entwickelnden hat automatisch auch Auswirkungen auf die Ebenen der Macht. Ein problematisches Charakteristikum des angewandten TdU ist, dass seine Initiator_innen häufig (wie auch Boal selbst) nicht aus den selben gesellschaftlichen Schichten stammen, wie seine Protagonist_innen. Die PTO-Konferenz in den USA zählt zu ihren Zielgruppen sogenannte ‚Community Organizers‘, Lehrer_innen, Sozialarbeiter_innen etc., also impulsgebende Personen. Diesem Umstand ist in den jeweiligen Arbeitssituationen durch Reflexion der eigenen Rolle Rechnung zu tragen. Der ursprünglich marxistische Anspruch – die Produktionsmittel an die Menschen zu übergeben – muss hinterfragt werden, wenn den Menschen lediglich die Mittel zur Theaterproduktion übergeben werden sollen, aber nicht die Befugnis zu lehren, zu organisieren, und provokant formuliert: z.B. die Sozialarbeit abzuschaffen. Freire verlangt in diesem Kontext eine tiefe/wahre Konversion der ‚Leaders‘ zum Volk, die signifikante Auswirkungen auf den eigenen Lebensentwurf beinhalten könnte.

Nichts desto trotz handelt es sich beim TdU, um ein demokratisches Mittel, ein ‚Theater der Veränderungskraft‘, das sowohl die Pädagogik (im Sinne einer Simplifizierung) als auch die Politik (im Sinne einer Demokratisierung) zu verändern sucht. In der Zusammensetzung scheint es sich um ‚ein Drittel Theater und zwei Drittel emanzipatorische Pädagogik‘ zu handeln, in seiner Totalität: ein Theater *als* Politik.⁶³⁸

In einem ‚Limit Act‘, einer Grenzerfahrung im positiven Sinne, einer Erfahrung der ‚un-erprobten Möglichkeit‘, geschieht die Humanisierung des Menschen, der begreift, dass er noch mehr ist, als das, was er kennt und zu sein glaubt und dass er auch mehr vom Leben erwarten darf, als das, was ihm bis dahin zugestanden worden war. Hier treffen sich die Ideen von Paulo Freire, der sagt ‚Existieren heißt Werden‘, Moshé Feldenkrais,

⁶³⁸ Und nicht um politisches Theater.

der einlädt ‚das Unmögliche möglich zu machen‘ und Augusto Boal, der auffordert: „Have the courage to be happy!“ Die ‚Überwindung des Leidens‘ ist der revolutionäre Akt, der immer auch beinhaltet, sich seiner Vergangenheit bewusst zu werden. In ihm geschieht die ‚Zerstörung der Herrschaft des Menschen über den Menschen‘ (sowohl in Bezug auf die internalisierte Unterdrückung als auch auf die Unterdrückung durch die politischen und sozialen Strukturen im Außen) und wird letztendlich die Würde (von Volk und/oder Mensch) wiederhergestellt. Zwei Tendenzen gefährden den Prozess der Humanisierung: erstens, die Tendenz der Menschen ihre Unterdrückung zu sublimieren und sich zur Avantgarde entwickeln zu wollen und zweitens, die Tendenz des Dialogs zum Monolog zu verkommen. Diesem Umstand Rechnung tragend, fordert das TdU immerwährende Bereitschaft zur Selbstreflexion und zur ‚Kulturpflege‘, es ist prozessorientiert und nie abgeschlossen (außer es geschieht Transzendenz). Zu guter Letzt (wenn sich alle befreit haben) gehört die PdU laut Freire, aber auch das TdU, nicht mehr den Unterdrückten, sondern allen Menschen, die sich in einem Prozess permanenter Befreiung befinden. Sie werden zur Kultur. Herrschaft, welche immer auch Erleiden beinhaltet, bedient sich des Mythos der Ignoranz des Volks. Das TdU stellt in diesem Sinne eine Schule des Lebens in einer entfremdeten Gesellschaft dar.

In einer kulturellen Invasion, die mittels Reizüberflutung lähmt und die sich der problematischen ‚Verinnerlichung von Ordnung‘ im Menschen bedient, welche sich im Menschen breit macht und ihn oberflächlich zu beruhigen versteht, geschieht eine künstliche Gleichschaltung, die aber letztendlich einen Verlust darstellt, da nur kulturelle Synthese ein Lernen und Wachsen in Vielfalt erlaubt und ermöglicht. Es (ein Leben in Glück, Freiheit und Autonomie) bedarf der Kühnheit, welche Menschen dazu führt ihr Leben als fortwährendes Risiko wahrzunehmen bzw. zu akzeptieren und somit zu Eigentümer_innen ihrer eigenen Arbeit zu werden. In einer disziplinierten Praxis von Aktion und Reflexion im Dialog mit anderen (der Gemeinschaft), entstehen bewusstseinsfördernde Räume, in denen Menschen aus der Reizüberflutung auftauchen können. Nur in der Gemeinschaft mit anderen kann solidarisches Umdenken entstehen. Entgegen allem Expert_innentum und einer Kultur der Fragmentierung, muss es dem Menschen gelingen Subjekt-Subjekt-Beziehungen herzustellen und seine Sterblichkeit in anderen wieder zu erkennen. Freire fordert Transitivity, d.h. eine durchlässige Haltung den Menschen und der Welt gegenüber. Entfremdete Gesellschaften stellen per se Kulturen des

Schweigens dar, sie sind eingeteilt in jene, die das Wort besitzen und jene, die davon abhängig sind: „The dependent society is by definition a silent society.“

Die *Pädagogik der Unterdrückten* und das *Theater der Unterdrückten* handeln von der Situation, wie sie sich darstellt, ihrem Kontext als auch den ihr inhärenten Entwicklungsmöglichkeiten. Die ursprüngliche Absicht Boals war es, Menschen Bewusstwerdung über die eigene Realität zu ermöglichen und sie durch diese Alphabetisierung dazu zu begleiten, Antworten auf die politischen Repressionen zu finden. Die dazu notwendigen Veränderungen werden durch den Körper erfahren und basieren auf Freiwilligkeit; aufgezwungenen Beziehungen sind bei dieser Arbeit nicht möglich. Die Werte der Methode müssen sich in der Form ihrer Anwendungen als auch inhaltlich wiederfinden lassen. Johan Galtung schlägt hier eine sogenannte ‚Knowledge Reform‘ vor: alle Anwendungen, Implementierung von Alphabetisierungskampagnen müssen sinnstiftend sein. Traditionelle Wissensinseln wie Universitäten sollen sich auflösen und jeder Mensch soll lernen sein Wissen und seine Einsichten mehr zu respektieren. Bildungsinstitutionen müssen sich dezentralisieren und ihre Macht teilen. Im übertragenen Sinn wird das Volk vom Zuschauer zum Akteur auf der Bühne des Lebens. Das neue Schlagwort heißt: ‚Self-reliance‘. Nur in Handlungen, die sowohl auf der Makro- als auch auf der Mikroebene des Lebens sinnstiftend wirken, ist Transzendenz möglich. Beide Ebenen sind von ebenbürtiger Wichtigkeit.

Im Theater Boals zeichnet sich diese strukturelle Revolution in seinem Theaterstück *Arena tells about Zumbi* ab. Es zerstört alle im Theater bis damals üblichen Konventionen bis hin zur Verunmöglichung des Entstehens von Empathie mit dem Bühnengeschehen. Obgleich diese radikale Vorgehensweise für ihn zu diesem Moment im Theater selbstverständlich scheint, spricht er sich später im Gegensatz zu Illich z.B., gegen eine Abschaffung von Schulen aus. Zur Zerstörung der Empathie sagt Boal, dass sie nach ihrer Zerstörung wieder erobert werden müsste, allerdings innerhalb eines neuen Systems, dass sie von Anfang an zu integrieren weiß und ihr damit eine vereinbare Funktion zukommen lässt.

Der künstlerische Kontext jener Zeit war das lateinamerikanische revolutionäre Theater. Seine Werte waren die des Anti-Imperialismus, der Entkolonialisierung und einer Existenz, sowohl der Menschen als auch der Länder, in Freiheit und Autonomie. Stark vom Marxismus geprägt, wollte es die Produktionsmittel mit den Zuschauer_innen teilen

bzw. dem Publikum auch das Wort übergeben und die menschenrechtswidrigen Verbrechen der Militärregimes sowie deren Unterstützung durch die USA aufzeigen. Es war ein Teatro de Denuncia. Kunst wird hier zur Politik, sie stellt einen Prozess des Wissenserwerbs durch alle Sinne dar, eine Ästhetik, die darauf abzielt ‚Wirklichkeit‘ zum Ausdruck zu bringen. Der vorherrschende Paradigmenwechsel stellte die Zuschauer_innen/das Volk, welche ihre/seine eigenen Maßstäbe erkennen und zur Anwendung bringen sollten, in das Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Künstler_innen verstanden sich als beziehungsorientierte Akteur_innen, die einen Teil vom Volk darstellten. Die lateinamerikanischen Theaterfestivals wirkten als Orte der Identifikation und Integration, Boal spielte dort bis zu seinem Exil eine aktive Rolle, folgte im Anschluss daran aber seinem eigenen Weg. In seiner Biografie *Hamlet and the Baker's Son*, fragt er sich selbst, wo auf diesem Weg denn das Theater geblieben sei und antwortet: In der Ausübung meiner Freiheit.

B. PARTIZIPATORISCHE AKTIONSFORSCHUNG UND CREACIÓN COLECTIVA

Vorgangsweise Teil B

Im Teil B dieser Arbeit gehe ich auf den Umstand ein, dass es in den 1960er bis 1980er Jahren in unterschiedlichen lateinamerikanischen Ländern, unter ihren Intellektuellen, Künstler_innen, Forscher_innen und politischen Aktivist_innen, anscheinend eine gemeinsame Tendenz zu Fragestellungen des menschlichen Seins betreffend gab. Diese spiegelte sich in ähnlichen Forderungen, Zielen und philosophischen Grundlagen bei der Verwendung ihrer Methoden in den unterschiedlichsten Lebensbereichen wider, also auch in der Volksbildung, der Kunst, der Soziologie, der Anthropologie und der Politik für einen sozialen Wandel. Sie lauteten: Wer sind wir als Gemeinschaft? Als Kultur? Wohin gehen wir? Woher kommen wir? Was wollen wir? Und wie setzen wir uns zueinander in Beziehung? Wie denken, forschen und erfahren wir die Welt?

Angestrebt wird eine neue Art der Forschung, der Berichterstattung, der Bildung, der Kunst und der Politik für soziale und kulturelle Veränderung. Es geht um grundlegende Fragen der menschlichen und gesellschaftlichen Identität.

Eine Welt, die geprägt ist vom Leid vieler und vom Reichtum weniger, kann nicht für sich in Anspruch nehmen, eine ‚fertige‘ Welt zu sein, sie ‚muss‘ eine Welt im Wandel darstellen. Wie verwenden nun ihre Akteur_innen ihre Vorstellungskraft und ihre Ideologien (diese Mischungen aus Traditionen, politischen und kulturellen Ideen und Sehnsüchten), um auf diesen Horizont – der Welt, wie sie vielleicht möglich sein könnte – zuzugehen? Wenn Orlando Fals Borda⁶³⁹ in der Einleitung von *Historia doble de la Costa* fordert: „Ich will auf der Verteidigung des deklarierten Gebrauchs der Imagination und der Ideologie als wissenschaftliche Forschung bestehen – sogar Einstein hat dazu geraten und es getan – (...).“⁶⁴⁰ dann wird, vor dem Hintergrund dieser fundamentalen philosophischen menschlichen Fragen, die Dimension der theatralen Forschung, die in dieser Arbeit beschrieben wird, spürbar.

⁶³⁹ Begründer der partizipatorischen Aktionsforschung des Südens.

⁶⁴⁰ FALS BORDA, Orlando, *Mompox y Loba: Historia doble de la Costa 1*, Universidad Nacional de Colombia, El Ancora Editores Bogotá, 2002 (1979), S. xx: „Quiero insistir en la defensa del uso declarado de la imaginación y de la ideología en las pesquisas científicas –lo que aconsejó y ejecutó hasta el respetado Einstein–, como aparece en los canales A y B de la Historia.“

Die herkömmliche, von Fals Borda in Frage gestellte, wissenschaftliche Vorgangsweise muss neu überdacht werden, was einer politischen Neupositionierung der Wissenschaften gleichkommt. Ihre europäische Entsprechung findet diese Haltung in Sartres, zu Beginn der 1940er Jahre geprägten, Begriff der Engagierten Literatur.⁶⁴¹

Man fragt sich, wie eine mögliche Gegenwart und Zukunft aussehen könnte. Dies führt zu Fragen der Nachhaltigkeit von Entwicklungen, der Tiefenökologie, der Wiederherstellung ‚gesunder‘ Systeme. Doch wie definiert sich Gesundheit? Können auch Gesellschaften heilen? Wie soll ein ‚gesunder‘ Mensch in einer ‚kranken‘ Welt aussehen, einer Welt, die von Kriegen zerrüttet und von multinationalen Interessen ausgebeutet und vergiftet wird? Und was kann der Beitrag engagierter Wissenschaften angesichts derartiger Herausforderungen sein?

Gedanken, die mich an dieser Stelle im Zusammenhang mit individueller und globaler Gesundheit inspirieren, kommen von Aaron Antonovsky und von Moshé Feldenkrais.

In seinem Buch *Salutogenese*, 1997, nennt Aaron Antonovsky folgende wichtige Faktoren für Gesundheit: Du musst die Welt, in der du lebst verstehen und begreifen können. Die Welt muss für dich beeinflussbar sein. Dein Tun muss sinnstiftend sein.⁶⁴²

Moshé Feldenkrais fragt, was Gesundheit ist und antwortet: Du musst in der Lage sein einen Schock, ein Trauma zu überwinden. Du musst in der Lage sein eigene Entscheidungen zu treffen und zu erkennen, wann es sich nicht um deine Entscheidungen handelt. Du musst in der Lage sein, Dinge auf unterschiedliche Art tun zu können. Und du musst in der Lage sein, deine Träume zu erkennen und zu verfolgen.⁶⁴³

Das bedeutet in etwa, dass eine beabsichtigte Veränderung der Situation immer erst eine Akzeptanz und Erforschung des Status Quo, wie er sich im Moment präsentiert, erfordert. Durch die Bewusstwerdung (durchaus im Sinne Freires) erlangen wir Autono-

⁶⁴¹ FRICKE, Harald et. al., *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Band 1, de Gruyter, Berlin, 1997, S. 446

⁶⁴² Drei Aspekte des Kohärenzgefühls: Verstehbarkeit (verstehe ich, was mit mir und meinem Umfeld geschieht? Finde ich für mich eine plausible Erklärung?), Handhabbarkeit (habe ich selbst Einfluss auf das Geschehen? Kann ich mein Umfeld selbst mit gestalten?), Sinnhaftigkeit (kann ich dem, was mit mir und um mich herum geschieht, einen Sinn zuordnen? Vgl. BENDEL, Jürgen, et. al. *Was erhält Menschen gesund? Antonovskys Modell der Salutogenese – Diskussionsstand und Stellenwert: Forschung und Praxis der Gesundheitsförderung*, Band 6, Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung, Köln, 2001

⁶⁴³ FELDENKRAIS, Moshé, *Feldenkrais Training Program: Amherst 1980*, 7. August, DVD 25, 16. Minute

mie und Würde über unsere Situation und können uns als Subjekte unserer Geschichte erkennen und uns so wieder mit dem größeren sozialen ‚Geflecht‘ verweben.

EXKURS: Undoing Privileges

In Erkenntnisinteresse dieser Arbeit findet sich als Forschungsfrage: „(...) in Anbetracht der sich verändernden Weltbilder (Moderne/Postmoderne) und Produktionsbedingungen (Industrielles Zeitalter/Globalisierung) Auskunft darüber geben zu können, ob und wie das Theater Augusto Boals (seine Ästhetik auch) im 21. Jahrhundert zur nachhaltigen Entwicklung von heilenden und lernenden Gesellschaften beitragen kann.“ Aufbauend auf Freires Forderung nach Bewusstwerdung kann Heilung doch nur als ein ‚dem Leugnen entgegenwirken‘ verstanden werden, als Wille zur Konfrontation, mit dem was ist. Vergangenheitsbewältigung, anti-imperialistische, anti-patriarchale Bildungsarbeit fallen in diese Kategorie.

Dazu gehört auch, dass wir im ‚Norden‘ eine prinzipielle Offenheit und Bereitschaft entwickeln vom ‚Süden‘ lernen zu wollen. Wie Boal 1981 in seinem Brief an Henry Thourau⁶⁴⁴ meint, war der ‚Dialog‘ immer nur eine Richtung freigeschaltet, der Süden musste vom Norden lernen, nie umgekehrt. Eine Möglichkeit dies zu wenden, zeigt die Theoretikerin Gayatri Spivak auf, wenn sie den Begriff ‚Unlearning Privileges‘ prägt:

„Unlearning one’s privileges by considering it as one’s loss constitutes a double recognition. Our privileges, whatever they may be in terms of race, class, nationality, gender, and the like, may have prevented us from gaining a certain kind of Other knowledge: not simply information that we have not yet received, but the knowledge that we are not equipped to understand by reason of our social position“⁶⁴⁵

Wenn ich, wie in Teil A dieser Arbeit erläutert, Freire folgend Lernen als gleichzeitiges Lehren und Lernen verstehe, dann inkludiert diese Gleichzeitigkeit auch ein implizites Verlernen von zuvor Gelerntem. Diese ergibt sich automatisch aus der Fähigkeit zum Dialog und zum Zuhören, denn wenn wir wahrhaft hören, dann ersetzt das Gehörte (Geschriebene, Gefühlte, Gesehene u.a.) das zuvor Gedachte. Lernen wird bei Castro Varela zum ‚risikoreichen Lernen‘,⁶⁴⁶ denn es führt zu einem Kennenlernen von uns selbst. Wenn wir allerdings meinen zu wissen, wer wir sind, dann laufen wir Gefahr, uns mit

⁶⁴⁴ BOAL, *Faust*, 1990, S. 90

⁶⁴⁵ LANDRY, Donna/MacLEAN, Gerald (Hrg.), *The Spivak Reader*, Routledge, London und New York, 1996, S. 4

⁶⁴⁶ ebda. S 5

Annahmen und Bildern einzuengen. Risikoreiches Lernen ist ein Lernen gegen den Common Sense, gegen die Verselbstständigung von Wissen und vorgefestigten Annahmen in Hinsicht auf ‚Normalitäten‘ und Verallgemeinerungen.

Wenn wir unsere Privilegien ‚verlernen‘, dann müssen wir sie uns aufs Neue erarbeiten, und dieser Prozess, der nie unterbrochen werden sollte, lässt uns reifen. Wir verlernen, dass die Welt, in die wir hineingeboren wurden, so sei, wie sie sich uns darstellt (als Kontinuum, das sie nicht ist): die Reihe der Erkenntnisse, die wir im Laufe eines Lebens gewinnen, wird mit zunehmendem Alter immer länger. Wir verlernen, vermeintliche Bedürfnisse, Sehnsüchte, Kompetenzen, Machtpositionen u.ä. Wir lernen wie wir wahrgenommen werden, lernen welche Positionen wir in der Welt einnehmen. Darin liegt heilendes Potential, denn wir können stark genug werden, um Dinge, Standpunkte, Urteile, etc. aufzugeben, die uns vorher an einer Heilung hinderten.

Spivak beschreibt dies als weiteres Phänomen, das der ‚Alibi-Subalternen‘:

„Sehr oft werden auch die hervorragenden organischen Intellektuellen (...), die sich zu Sprachrohren der Subalternität machen, als Alibi-Subalterne verstanden. Diese Rezeption ist ein Merkmal des Begehrens, das in der Fixierung auf Individuen liegt. Die Bemühungen dieser einzelner Individuen, zu organischen Intellektuellen zu werden, werden durch ihre Positionierung als »der« oder »die« Subalterne völlig zunichte gemacht. Und so entsteht schließlich eine »verniedlichende Befreundung« mit den bemerkenswerten Zeugnissen einer Rigoberta Menchú oder eines [sic!] Poppi Nongena. Die Anstrengung, die erforderlich ist, damit Subalterne in eine organische Intellektualität eintreten können, wird von unserem Wunsch, alles auf einmal zu haben, ignoriert: dass wir weiterhin so bleiben können, wie wir sind, und doch mit dem/r sprechenden Subalternen in Verbindung stehen.“⁶⁴⁷

und weiters:

„Subalterne zu finden scheint mir nicht besonders schwierig zu sein, wohl aber, in eine Struktur der Verantwortlichkeit mit ihnen einzutreten, in der Antworten in beide Richtungen fließen. Ein Lernen zu erlernen, ohne diese verrückte Suche nach schnellen Lösungen, die Gutes bewirken sollen und mit der impliziten Annahme einer sich über ungeprüfte Romantisierungen legitimierenden kulturellen Überlegenheit einhergehen: das ist die Schwierigkeit.“⁶⁴⁸

Exkurs Ende.

⁶⁴⁷ SPIVAK, Gayatri Chakravorty, „Ein Gespräch über Subalternität“, in: *Can the Subaltern Speak?, Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Turia und Kant Verlag, Wien, 2008, S. 127

⁶⁴⁸ ebda. S. 129

Von Gayatri Spivak ist im Kontext der emanzipatorischen Bildungsarbeit noch viel zu lernen, denn nur zu oft ist die Komplexität der Geschichte größer als alle persönlichen guten Absichten und, wie Spivak uns ebenfalls in diesem Text mit auf den Weg gibt, Wachsamkeit ist von Nöten, wenn man nicht mit seinen eigenen Aktivitäten genau dem Gegenteil von dem was man beabsichtigt Nahrung gibt.⁶⁴⁹ Meine Arbeit möchte sich als Beitrag dazu verstehen, vom ‚Süden‘ zu lernen. Die Untersuchung der partizipatorischen Aktionsforschung und der Creación Colectiva als zwei Methoden, die annähernd gleichzeitig von Boals *Theater der Unterdrückten* am selben Kontinent entstanden, soll durch einen Vergleich aller drei Methoden zu einer Art geomorphologischer Rekonstruktion eines ‚erweiterten‘ TdU führen. Dem Ergebnis des Vergleichs soll eine Reduktion auf das Wesentliche folgen, dessen Übertragbarkeit in den europäischen Raum bzw. einen globaleren Kontext im Teil C dieser Arbeit untersucht werden soll.

Die dazu ausgewählte Wissenschaft, die sich mit den sozialen Beziehungen und Lebensumständen der unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen Kolumbiens, ihrer Geschichte und ihrem Schicksal beschäftigt, ist die partizipatorische Aktionsforschung nach Orlando Fals Borda. Wie das TdU trat sie in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts eine Reise um die Welt an und wird teils immer noch auf allen Kontinenten praktiziert. Sie versteht sich als altruistische Bewegung und verfügt über ein großes Netzwerk von Practitioners, die sich gemeinsam, mit unterschiedlichen Mitteln für eine humanistische Wissenschaft einsetzen. Durch ihre Multidisziplinarität und Offenheit anderen Forschungsrichtungen gegenüber, integriert sie viele andere Wissensgebiete und deren Anwendungsmöglichkeiten in ihre Arbeitsprozesse. Im Bereich der Kunst sind dies immer wieder auch Theater, Musik und Photographie. Als Praxisbeispiele werde ich ein Beispiel aus der Arbeit mit Maya-Frauen aus Guatemala beschreiben, welche auch an den frühen Text von Augusto Boal (*Theatre of the Oppressed*) und an die gegenwärtigen Entwicklungen der *Ästhetik der Unterdrückten* anknüpft. Die Forderungen und Herausforderungen dieser wissenschaftlichen Methode werde ich dann der künstlerischen Arbeit des TdU und der Creación Colectiva gegenüberstellen.

Die Creación Colectiva und die Arbeit von Enrique Buenaventura und Santiago García sind repräsentativ für das widerständiges, revolutionäres Theater der Amerikas (und der Karibik), das innerhalb der Strukturen des Theaters versuchte, Antworten auf die

⁶⁴⁹ ebda. S. 136

eingangs angesprochenen philosophischen Fragen zu finden. Wie das TdU trachtet die Creación Colectiva nach einer gesellschaftlichen Transformation, der Einbeziehung des Publikums und die Thematisierung der täglichen Herausforderungen, der von Gewalt geprägten, in diesem Fall der kolumbianischen, Lebenswelt.

Durch den Vergleich mit den in diesem Abschnitt behandelten Methoden soll das TdU in die Tradition der engagierten Wissenschaft und Kunst eingebettet werden, die an unterschiedlichen Orten der Welt für soziale Veränderungen aktiv ist. Weiters soll durch die Erfassung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden ein deutlicheres Bild des Forschungsgegenstandes entstehen.

Ein weiteres Ziel des Vergleichs zwischen der partizipatorischen Aktionsforschung (PAR), dem *Theater der Unterdrückten* und der Creación Colectiva ist es, einen erweiterten philosophischen, ethischen und ästhetischen Bezugsrahmen für die angewandte Theaterarbeit zu schaffen.

Teil I

1. Begrifflichkeiten

Zum Lateinamerikabegriff

Geographisch benennt der Terminus Lateinamerika das Gebiet zwischen Río Grande (oder Río Bravo, wie er im Süden genannt wird) und Feuerland sowie die Karibik. Bis 1848 gehörte auch noch der Südwesten der USA dazu, was nicht vergessen werden darf. Bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts waren zur Abgrenzung zwischen den Amerikas (las américas), die Begriffe Iberoamerika, Hispanoamerika oder lusitanisches Amerika (für den portugiesisch kolonialisierten Teil) gebräuchlich. Der Begriff Lateinamerika wurde 1856 zum ersten Mal von Torres Caicedo geformt und entsprach dem Bedürfnis nach einer (auch im Sinne der Emanzipation) Abgrenzung zum angel-sächsischen Amerika.⁶⁵⁰

Die Begriffe Ibero-Amerika und Hispano-Amerika werden auch heute noch verwendet, um sich auf die Länder mit einer von Spanien und Portugal ausgehenden Kolonialgeschichte zu beziehen. Es gibt eine Organisation der Ibero-Amerikanischen Staaten, wel-

⁶⁵⁰ vgl. KALLER-DIETRICH, Martina/MAYER, David, Geschichte Lateinamerika im 19. und 20. Jahrhundert: Ein historischer Überblick, online: www.lateinamerika-studien.at/content/geschichtepolitik/geschichte/pdf/lasamericas.pdf (Zugriff 30.12.2012)

che auch noch Äquatorial Guinea in Afrika mit einbezieht, nicht aber die portugiesischsprachigen Länder am afrikanischen Kontinent. Der Präfix Ibero bezieht sich auf die europäische iberische Halbinsel, die aus Portugal, Spanien, Andorra und Gibraltar besteht. Die Länder mit einer französischen, britischen oder holländischen Kolonialgeschichte sowie die britischen, holländischen und französischen Überseegebiete sind von dieser Definition ausgenommen.

Das Hispanische Amerika unterscheidet sich von Ibero-Amerika dadurch, dass es sich nur auf die Länder mit spanischer Kolonialisierungsgeschichte bezieht und Brasilien und auch die von Frankreich, England und Holland kolonialisierten Länder ausschließt.

Heute bezieht sich der Begriff Lateinamerika auf alle Gebiete in den Amerikas, in denen die spanische oder portugiesische, als auch die französische Sprache, sowie Kreolsprachen vorherrschen. In den USA werden üblicherweise auch die Länder mit niederländischer und britischer Kolonialgeschichte dazu gezählt. Der Begriff beinhaltet eine ähnliche sozioökonomische Geschichte, die sich durch Formen des Kolonialismus charakterisiert und nicht die Konnotation einheitlicher kultureller Aspekte. In vielen Ländern gibt es mehrere offizielle Staatssprachen z.B. Quechua, Guaraní, Aymara und Maya sowie eine überaus breit gefächerte kulturelle und linguistische Diversität und eine starke Präsenz afrika-stämmiger kultureller Praxis.

In der vorliegenden Arbeit wird speziell der, in den sechziger, siebziger und achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts von vielen Aktivist_innen, Wissenschaftler_innen, Künstler_innen und auch den Revolutionär_innen geprägte und verwendete Begriff América Latina herangezogen. Der Begriff symbolisiert die Bestrebungen einer solidarischen Widerstandsbewegung gegen den Imperialismus des Nordens, die in den meisten, wenn nicht allen Ländern der Region, Fuß zu fassen versuchte. Publikationen mit Namen wie *Teatro Latinoamericano de Agitación*, *América Latina: teatro y revolución*, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular* beinhalteten Texte mit Titeln wie *Teatro en Cuba*, *Teatro popular peruano* etc. und besprechen die vielen regional-spezifischen Themen. Darüber hinaus kam es zu den, im Teil A dieser Arbeit besprochenen Festivals (Encuentros Latinoamericanos de Teatro). Dieses kulturelle Phänomen steht auch in Zusammenhang mit der Revolution in Kuba 1959 und fand in einem Text aus dem vorhergehenden Jahrhun-

dert von José Martí, *Nuestra América*,⁶⁵¹ einen identitätsstiftenden Impuls. In diesem Text verlangt Martí von den Völkern Amerikas, dass sie sich kennenlernen und eine Art gemeinsame Identität und Freundschaft entwickeln sollen, um sich dadurch zu stärken und zu Subjekten ihrer Geschichte zu werden, anstatt zu Instrumenten und leichter Beute für imperialistische Mächte. Die Voraussetzung dafür ist die Freiheit, die es zu erlangen gelte, deswegen solle auch die Erziehung und Bildung eine sein, die Humanisierung anstrebt. Augusto Boal publizierte, in Anspielung auf die missliche Lage der Länder, einen Band mit Satiren mit dem selben Namen *Nuestra América*.⁶⁵²

Eine Vereinheitlichung bzw. Respektlosigkeit gegenüber der kulturellen Diversität ist in diesen Publikationen nicht zu erkennen. Die vielen indigenen Völker der Amerikas verfügen über eigene Bezeichnungen ihrer Länder, ihres Kontinents wie z.B. Abya Yala. Nichts desto trotz führt die Verwendung des Begriffs, wie Boal und Monleón anmerken auch zu vielen Fehlern, Missverständnissen und zu einer illusorischen Auffassung von Einheit, die besonders auch im revolutionären Theater kritikwürdige Resultate hervorbrachte.

Zum Begriff der Demokratie und der Demokratisierung

Demokratie ist wie der Horizont – sie ist nicht dafür da um erreicht zu werden, sondern verlangt eine beharrliche ‚Auf-sie-hin-Bewegung‘.

Demokratie ist ein Konzept mit vielen Bedeutungen. Davydd Greenwood schreibt, besonders in den USA bedeute es Egalitarismus.⁶⁵³ Andere assoziieren sie mit Partizipation, Konsensentscheidungen und Mehrheitsrecht. Dazu gibt es Geschichten, Theorien und ethische Vorstellungen unterschiedlichster Art. Für ihn selbst bedeutet Demokratie im Kontext der Aktionsforschung, dass (Spiel-)Räume geschaffen werden, in denen lebendige Auseinandersetzungen geführt werden und lebensnahe Entscheidungen getroffen werden können, so dass Demokratie eine Kultur der Wertschätzung der Vielfalt unterschiedlicher Gruppen sein kann.⁶⁵⁴

⁶⁵¹ vgl. MARTÍ, José, La Revista Ilustrada de Nueva York, 10 de enero de 1891 und El partido liberal, México, 30 de enero de 1891, online: www.ciudadseva.com/textos/otros/nuestra.htm (Zugriff 30.12.2012)

⁶⁵² BOAL, Augusto, *Nuestra América: Satiren*, buntBuch, Hamburg, 1986

⁶⁵³ vgl. GREENWOOD, Davydd/LEVIN, Morton, *Introduction to Action Research: Social research for social change*, SAGE Publications, London, 1998, S. 11

⁶⁵⁴ ebda.

Er lehnt jede Art von distributiver Gesetzgebung und Konsens-Modelle demokratischer Prozesse ab und propagiert „diversity of skills, experiences, ethnicities, gender, and politics as the most valuable course of potential positive change in groups.“⁶⁵⁵ Ebenso lehnt er das Recht der Mehrheit ab. Er ist der Meinung, dass diese Sicht von Demokratie eine ist, die auf den unterdrückerischen Aktionen eines kapitalistischen Wohlfahrtsstaats beruht, der soziale Gerechtigkeit mit einer beschränkten Umverteilung auf die, die als benachteiligt gesehen werden versteht. Dieser Wohlfahrtsstaat versteht es aber nicht die Menschen zu ermächtigen und dazu zu bringen, für sich selbst einzustehen. Ebenso misstrauisch steht Greenwood Versuchen der Homogenisierung von Gruppen gegenüber, denn solche Zugänge eröffnen wiederum Raum für Kooptation und Manipulation. Beispiele dafür gebe es genug, mit Hinweis auf die Kommunen und alternativen Lebensformen der 1968er Jahre. Der bestmögliche Ausdruck von Demokratie sind befreiende Situationen in denen Veränderung möglich ist und wo Diversität als größte Ressource gefeiert wird. Dies mobilisiert, energetisiert und hebt Unterschiede hervor, anstelle manipulativ gleich machen zu wollen.⁶⁵⁶

Dies bedeutet im TdU-Kontext, dass wir eine sensible ‚Ader‘ dafür entwickeln sollen, was wir als wahrhaft demokratisch empfinden und was nicht. Wenn Sanjoy Ganguly über die unterschiedlichen Auffassungen von Freiheit im Osten und im Westen spricht, dann spricht er auch diese Unterschiede an. Er meint, der westliche Mensch verstehe als Freiheit materielle Freiheit, Dinge, über die er frei verfügen könne, vielleicht auch Bewegungsfreiheit. Für ihn, Ganguly, stelle sich dies aber als Einsamkeit und Isolation dar. Freiheit, so wie er sie verstehe, und wie Jana Sanskriti sie lebt, ist Freiheit als Teil eines Kollektivs. Also in der persönlichen Eigenheit, verbunden und akzeptiert zu werden und zu sein.

Freire formuliert mehrfach die Problematik, die sich ergibt, wenn Lehrer_innen zu demokratischem Verhalten erziehen sollen, Demokratie jedoch selbst nie erlebt haben. Woher sollen sie das Wissen darüber nehmen? Können wir uns überhaupt Demokratie vorstellen?

Maturana beschreibt die Tendenz, eine Demokratisierung mit unterdrückerischen Methoden durchführen zu wollen. Es sei wichtig, wenn man sich für die ‚demokratietypi-

⁶⁵⁵ ebda.

⁶⁵⁶ vgl. ebda. S. 11–12

sche Partizipation des Einzelnen‘ engagierte, die Gesellschaft nicht aus den Augen zu verlieren.⁶⁵⁷

Das Wort Demokratie hat viele Bedeutungen und viele Nuancen. Boal sagte häufig in seinen Workshops: „Wir wählen und geben an dem Tag unsere Stimme ab. Für die nächsten vier Jahre haben wir dann oft keine mehr.“ Gelebte Demokratie erfordert von uns allen tägliches, persönliches Engagement. Die Reflexion darüber darf nicht fehlen.

Begriff der Partizipation

In den letzten Jahren sind Stimmen laut geworden, die der Idee der Partizipation ein inhärentes tyrannisches Potential zuschreiben, da sie in der Lage sei, die ohnehin schon ausgebeuteten, unterdrückten und marginalisierten Menschen, die sie vorgeben zu ‚ermächtigen‘, aufs Neue zu unterdrücken. Ein Begriff der damit Hand in Hand geht ist der des sogenannten ‚Sozialkapitals‘, der ebenfalls umstritten ist, da er die informellen Beziehungen zwischen Menschen nach wirtschaftlichen Kriterien misst.

Im entwicklungspolitischen Zusammenhang lässt sich eine grobe Einteilung in die drei Paradigmen Modernisierung, Dependenz und Partizipation finden.⁶⁵⁸

Die Idee des Modernisierungs-Paradigmas, das eine Weiterverteilung westlichen Wissens von Oben nach Unten (top-down) in die damals noch ‚Dritte Welt‘, also nach unserem Verständnis die Mehrheitswelt, vorsah, wurde u.a. von Paulo Freire in Frage gestellt. Die Menschen sollten eigenständig agieren und nicht die Ideen von anderen konsumieren. Dieser von Unten nach Oben (bottom-up) wirkende Zugang, zielt auf Partizipation, in der Menschen nachhaltig zu ihrer eigenen Entwicklung beitragen und ‚Ownership‘ dafür entwickeln. Dies ist auch eine der grundlegenden Ideen von Participatory Action Research (PAR).

Die Kritik der auf Partizipation ausgerichteten Projekte, liegt u.a. in ihrem häufigen Scheitern einer Umkehrung der Machtstrukturen. Die Partizipation wäre illusionär und die Entscheidungs- und Kontrollmacht bliebe letztendlich in den Händen derer, die sie

⁶⁵⁷ MATURANA, Humberto/PÖRKSEN, Bernhard, *Vom Sein zum Tun: Ursprünge der Biologie des Erkennens*, 2008, S. 181–182

⁶⁵⁸ vgl. SERVAES, Jan, „Linking Theoretical Perspectives to Policy“, in: SERVAES, Jan et. al. (Hrg.), *Participatory Communication for Social Change*, Sage, London, 1996, und WAISBORD, Silvio, *Family Tree of Theories, Methodologies and Strategies in Development Communication*, Rockefeller Foundation, 2000, online: www.communicationforsocialchange.org/pdf/familytree.pdf (Zugriff 30.12.2012)

immer schon gehabt hätten. Im Laufe der Zeit zeigte sich, dass der Mantel der Partizipation allzu oft nur der Verkleidung von externen Interessen diene, anstatt tatsächlich den lokalen Interessen. Auf diese Weise wirkten die Projekte und Initiativen schlussendlich ‚Zielgruppen‘-schwächend bis hin zu viktimisierend.

Ein weiteres Phänomen dieser ‚Partizipation‘ ist, dass durch sie informelle Autoritäten geschaffen werden, die niemand gewählt hat, aber die sich als partizipationsfähige Partner in eine Position begeben, was wiederum neue Machtstrukturen schafft und undemokratisch ist.

Jules Pretty stellt eine Typologie der Partizipation auf, die aus den Formen: manipulative Partizipation, passive Partizipation, Partizipation durch Beratung, Partizipation aufgrund materieller Anregungen, funktionale Partizipation, interaktive Partizipation und Selbst-Mobilisierung besteht. Sie sind in dieser Reihenfolge gar nicht, wenig bzw. wirklich partizipativ.⁶⁵⁹ Ausgehend von diesen, von den Organisationen aber auch Personen initiierten, Arten der Anwendung ergeben sich eine Vielzahl von darauf folgenden komplexen und oft fragwürdigen Konsequenzen.

Im Handbuch *The Applied Theatre Reader* von Prentki und Preston begegnen wir noch einmal Majid Rahnema, der sich auf Partizipation bezieht und sie mit Fals Borda und der PAR in Verbindung bringt. Obwohl er den Pionier_innen der PAR ihre ehrbaren Absichten keineswegs abspricht und auch positive Beispiele zitiert, ist Rahnema kritisch was die langfristigen Ergebnisse dieser Projekte betrifft. Er wirft die Frage auf, ob die zu Ermächtigenden denn keine Macht hätten, bzw. ob in den meisten Fällen ihre Macht überhaupt gesehen werden würde. Die zu Ermächtigenden würden dann wiederum Abwertung erfahren und ihre Macht durch Werte der linken Bewegungen und Traditionen Europas oder der USA ersetzt. Er warnt vor der Gefahr, den Terminus der Partizipation zu einem trügerischen Mythos bzw. einem gefährlichen Instrument der Manipulation verkommen zu lassen.⁶⁶⁰ Er weist des weiteren auf zwei Entwicklungen hin, in denen Graswurzelbewegungen durch hervorstechende Kreativität neue Formen der Führung und Animation zur Beteiligung gelungen sei. Die erste Tendenz geht in die Richtung, dass die ‚Animators‘ wirklich lernen auf ‚ihre‘ Menschen zu hören, als auch auf die Welt und die

⁶⁵⁹ vgl. PRETTY, Jules, „Participatory Learning for Sustainable Agriculture“, in: World Development, Vol. 23, Nr. 8, 1995, S. 1247–1263 online: www.summer.ucsb.edu/rmp/2010SamplePapers/Economics.pdf (Zugriff 30.12.2012)

⁶⁶⁰ vgl. RAHNEMA, Majid, „Participation“, in: PRENTKI, Tim/PRESTON, Sheila (Hrg.), *The Applied Theatre Reader*, Routledge, London und New York, 2009, S. 141–147, Zitat S. 144

Wurzeln der gemeinsamen Kultur. Mit diesem Wissen wären sie in der Lage, Kraft aus den eigenen Traditionen schöpfend, eine sozio-kulturelle Regeneration zu erleben.⁶⁶¹ Die zweite Tendenz geht dahin, dass die wirklichen Graswurzelbewegungen alle modernen Methodologien, Projektformate, Organisationsschemata und Finanzierungsmodi durch traditionelle Formen der Interaktion und der Führung ersetzen. Er schreibt:

„As a rule, the necessity for a spiritual dimension, and for the revival of the sacred in one's everyday relationships with the world, seems to be rediscovered as a basic factor for the people's space. Wherever the spiritual dimension has been present, it has, indeed, produced a staggering contagion of intelligence and creativity, much more conducive to people's collective 'efficiency' than any other conventional form of mass mobilization. In the above mentioned grassroots movements, this dimension has served as a most powerful instrument in reviving the old ideals of a livelihood based on love, conviviality and simplicity, and also helping people to resist the disruptive effects of economization.“⁶⁶²

So bedeutet Partizipation für ihn, anders (im Sinne von eigenständig) zu leben und neue Beziehungsformen zu schaffen. Es erfordert vor allem sich ‚innere Freiheit‘ zu schaffen, die wiederum bedeutet, zuhören zu lernen und ohne Angst (vor Verurteilung, Bewertung und von Vorurteilen belastet) zu teilen. Dadurch befreit man nicht nur sich selbst, sondern trägt auch zur Gemeinschaft bei und zu dem Ringen aller für ein besseres Leben. Äußere Freiheit ohne diese innere Freiheit sei schal und hohl. „For change to happen and to make sense, it should represent the open-ended quest and interaction of free and questioning persons for the understanding of reality.“⁶⁶³

Wann immer diese Voraussetzungen abwesend seien, bestünde die Gefahr der Oberflächlichkeit, der fehlenden Nachhaltigkeit und der Illusion über den Wert der partizipatorischen Arbeit. Auf einer anderen Ebene warnt Rahnema vor der Kooption der Volksbewegungen, die sobald sie eine kritische Masse erreichen, von den dominanten Mächten aufgesogen werden und so in Wirkungslosigkeit verfallen würden. Als Mittel dagegen könnte wirken, das partizipatorische Ideal in Werte wie Achtsamkeit, Sensibilität, Güte und Mitgefühl umzuformulieren und von regenerativen Taten wie Lernen, sich Beziehen und Zuhören unterstützen zu lassen. Denn diese Werte seien unbestechlich und unkooptierbar.⁶⁶⁴ In seinen Forderungen und Vorschlägen kommt Rahnema durchaus in

⁶⁶¹ vgl. ebda. S. 145

⁶⁶² ebda.

⁶⁶³ vgl. ebda. S. 146

⁶⁶⁴ ebda.

die Nähe eines Rodolfo Kusch, welcher den linken Befreiungsbewegungen vorwarf, die Kraft des Volkes und der eigenen Wurzeln, unbeachtet zu lassen.

Aus eigener Erfahrung möchte ich hier nicht unerwähnt lassen, dass ‚Partizipation‘, ja auch bedeutet, dass Menschen ‚von außen‘, an regionalen spezifischen Prozessen mitpartizipieren. Geschieht dies, dann werden sie ebenfalls ermächtigt, da sich ihnen Welten eröffnen, die sie nicht vorherahnen konnten. Sie lernen, indem sie ihre mitgebrachte kulturelle Prägung zumindest temporär, im Sinne von Spivak, *verlernen* und sich ihnen neue Perspektiven eröffnen.

2. Was ist Action Research?

„AR is social research carried out by a team encompassing a professional action researcher and members of an organization or community seeking to improve their situation. AR promotes broad participation in the research process and supports action leading to a more just or satisfying situation for the stakeholders. Together, the professional researcher and the stakeholders define the problems to be examined, cogenerate relevant knowledge about them, learn and execute social research techniques, take actions and interpret the results of actions based on what they have learned. AR rests on the belief and experience that all people – professional action researchers included – accumulate, organize, and use complex knowledge constantly in everyday life. (...) Because it is a research practice with a social agenda, AR involves a critique of conventional academic practices and organizations that study social problems without trying to solve them.“⁶⁶⁵

Im *Handbook of Action Research* finden sich u. a. folgende Definitionen:

„(...) action research is a participatory, democratic process concerned with developing practical knowledge in the pursuit of worthwhile human purposes, grounded in the participatory worldview which we believe is emerging at this historical moment. It seeks to bring together action and reflection, theory and practice, in participation with others, in the pursuit of practical solutions to issues of pressing concern to people, and more generally the flourishing of individual persons and their communities.“ (Reason and Bradbury)⁶⁶⁶

„Knowledge is always gained through action and for action. From this starting point, to question the validity of social knowledge is to question, not how to develop a reflective science about action, but how to develop genuinely well-informed action – how to conduct an action science.“ (Bill Torbert)⁶⁶⁷

⁶⁶⁵ GREENWOOD, *Introduction to Action Research*, 1998, S. 4

⁶⁶⁶ REASON, Peter/BRADBURY, Hilary, *Handbook of Action Research: Participative Inquiry and Practice*, SAGE Publications, London, 2001, S. 1

⁶⁶⁷ ebda.

„Participatory research is a process through which members of an oppressed group or community identify a problem, collect and analyse information, and act upon the problem in order to find solutions and to promote social and political transformation.“ (Daniel Selener)⁶⁶⁸

Die *Partizipatorische Aktionsforschung* des Südens (PAR),⁶⁶⁹ als Aktionsforschung mit besonderer Ausprägung, wurde stark von Freire geprägt. Hier eine kurze Überblicksdarstellung, warum sie sich im Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit besonders als Vergleichsparadigma anbietet. Die Informationen beziehen sich in erster Linie auf das *Handbook of Action Research*, welches 2001 als die umfangreichste und vollständigste Publikation von ausgewiesenen internationalen Expert_innen des Gebiets galt und 2008 neu aufgelegt wurde.

- Die PAR wird von ihren impulsgebenden Akteur_innen (im TdU sind das die Schauspielaktivist_innen) und der Gemeinschaft (im TdU, die Zuschauer_innen) durchgeführt, die ihre Realität verändern wollen. Es handelt sich um Subjektbeziehungen.
- Sie verlangt und unterstützt Aktionen, die unter Beteiligung von allen, zu einer zufriedenstellenderen Zukunft führen. Ihr Ziel ist die Humanisierung der Menschheit.
- Die Probleme, die bearbeitet werden sollen, werden gemeinsam definiert (vgl. Kodifizierung, Freire, Boal). Beziehungen werden demokratisiert.
- AR geht von der Annahme aus, dass alle Menschen über ein komplexes Wissen über ihre Lebensverhältnisse verfügen. Sie richtet sich gegen alleiniges Expert_innentum der ‚Gebildeten‘.
- Sie ist eine Forschungspraxis mit einer sozialen Agenda, und ist der behavioristischen akademischen Praxis gegenüber kritisch, die problematische/herausfordernde Realitäten lediglich studiert ohne sie bearbeiten zu wollen (vgl. Feuerbachthese). Auch hier ist die Parallele zum TdU gegeben. Sie ist eine absichtsvolle humanistische Forschung.

⁶⁶⁸ ebda.

⁶⁶⁹ Zur Zeit des Internationalen Symposiums der Aktionsforschung und kritischen Wissenschaft in Cartagena/Kolumbien, 1977 wurde zwischen der Aktionsforschung in den Industrieländern und den Entwicklungsländern bzw. der „Dritten Welt“ unterschieden. Süden meint hier vorrangig die Länder Lateinamerikas, doch gab es auch Beiträge aus Papua Neuguinea etc.

Aktionsforschung (AR) bezieht sich immer auf die Verbindung der drei Elemente: Forschung, Aktion und Partizipation. Sie ist eine Form der Forschung, die „(...) generates knowledge claims for the express purpose of taking action to promote social change and social analysis.“⁶⁷⁰

Ihr ausdrückliches Ziel ist: „to increase the ability of the involved community or organization members to control their own destinies more effectively and to keep improving their capacity to do so.“⁶⁷¹ Das bedeutet Empowerment.

Sie verwendet alle Methoden der Sozialforschung (Befragung, Statistische Analyse, Interview, Fokusgruppe, Ethnographie u.a.), sowohl quantitative als auch qualitative, solange alle Beteiligten über ihren Einsatz einverstanden sind und die Methoden nicht unterdrückerisch angewandt werden.⁶⁷² Gleich der Forderung Augusto Boals, dass es kein TdU ohne direkte Aktion geben kann,⁶⁷³ meint Greenwood hinsichtlich der Anwendung der AR: „(...) we believe that action is the only sensible way to generate and test new knowledge.“⁶⁷⁴

Die AR verlangt nach einer Demokratisierung des Wissenserwerbs, großer Verbindlichkeit mit den Gemeinschaften, mit denen gearbeitet wird und einer Stärkung ihrer Self-reliance (Selbstbezüglichkeit),⁶⁷⁵ entweder in Form von verstärkter Selbstverwirklichung, der Umsetzung von politischen Forderungen oder einfach durch Bürger_innenbeteiligung am Forschungsprozess.⁶⁷⁶ AR hat Methodologie und Werkzeuge, stellt aber keine eigene Disziplin dar und wird von Expert_innen aus unterschiedlichsten Wissensbereichen eingesetzt. Sie hat eine starke historische, philosophische und ethische Grundlage und steht mit verschiedenen Reformbewegungen in Verbindung.⁶⁷⁷

Für meine Arbeit ist in erster Linie die Geschichte der PAR interessant und das Modell an und für sich. Ob und wie weitläufig sie heute, 2012 tatsächlich noch angewandt wird, würde nach einer eigenen Recherche verlangen. Helmut Moser, schreibt bereits 1978 über Schwierigkeiten und Herausforderungen bei der praktischen Umsetzung, u.a. das

⁶⁷⁰ vgl. GREENWOOD, *Introduction to Action Research*, 1998, S. 6

⁶⁷¹ ebda.

⁶⁷² vgl. ebda. S. 7

⁶⁷³ vgl. Baum des *Theaters der Unterdrückten*

⁶⁷⁴ vgl. GREENWOOD, *Introduction to Action Research*, 1998, S. 6

⁶⁷⁵ Siehe auch GALTUNG, *Self-reliance*, 1983

⁶⁷⁶ vgl. GREENWOOD, *Introduction to Action Research*, 1998, S. 8

⁶⁷⁷ vgl. ebda. S. 9

Problem von Distanz und Teilnahme auf der Seite der Forscher_innen und die Beziehung zwischen Theorie und des vorhandenen ‚Common Sense‘ in der zu untersuchenden Lebenswelt.⁶⁷⁸ Es ist unbestritten, dass die PAR als sehr zeitaufwendig und schwer finanzierbar gilt und somit eher für Arbeit im Kontext von Kleingruppen geeignet scheint. Die ihr mancherorts vorgeworfene fehlende theoretische Untermauerung scheint jedenfalls durch die Publikationen zu Beginn dieses Jahrhunderts aufgeholt worden zu sein.

Die Geschichte der Aktionsforschung

Obwohl sich die Aktionsforschung aus vielerlei Einflüssen nährt, wird ihr Beginn meist mit der Arbeit von Kurt Lewin (1890–1947) in Zusammenhang gebracht. Der Begriff ‚Action Research‘ wird ihm zugeschrieben. Der vom 2. Weltkrieg geprägte und später in die USA emigrierte Lewin beschäftigte sich mit gruppendynamischen Prozessen, Gestaltpsychologie und experimenteller Sozialpsychologie. Lewin untersuchte, wie man soziale Experimente gestalten kann, um ein bestimmtes Ergebnis zu erzielen.⁶⁷⁹ Seine Experimente waren konventionell und von autoritärer Kontrolle geprägt. Später engagierte er sich für das *Industrial Democracy Project* in Norwegen, welches eine Verbesserung der Arbeitsbedingungen (Ziel: größerer Profit, aber auch zur Demokratisierung von Arbeitsprozessen) erreichen wollte.⁶⁸⁰

Sein Konzept für Sozialen Wandel beinhaltete drei Phasen: Erstens, den Abbau der früheren, alten Strukturen (unfreezing), zweitens die Veränderung der Strukturen (changing), und drittens die Integration der Veränderungen in eine permanente Struktur (locking). Weiters trug er maßgeblich zur Entwicklung der sogenannten T-Groups bei, die immer noch als Modell für die meisten aller Selbsthilfegruppen gelten.

Lewins Idee von Veränderung als einer temporären Intervention nach der eine stabile soziale Ordnung wieder hergestellt wird, hatte zu Beginn der Aktionsforschung, vor allem in den USA, großen Einfluss, wird aber heute als einschränkende und irrtümliche

⁶⁷⁸ MOSER, Heinz, „Einige Aspekte der Aktionsforschung im internationalen Vergleich“, in: MOSER, Heinz/ORNAUER, Helmut (Hrg.), *Internationale Aspekte der Aktionsforschung*, Kösel Verlag, München, 1978, S. 173–189

⁶⁷⁹ Während des 2. Weltkriegs wollte die Regierung amerikanische Hausfrauen dazu bewegen, Kutteln statt Rindfleisch zu kochen, damit das kostbare Fleisch für die Soldaten übrig bleibt. Lewin gestaltete Kochkurse in der Kunst Kutteln zuzubereiten und untersuchte dann, wie sich diese neue Fähigkeit in die Praxis der Frauen umsetzt.

⁶⁸⁰ vgl. GREENWOOD, *Introduction to Action Research*, 1998, S. 17

Position gesehen.⁶⁸¹ Moderne Autor_innen sehen Aktionsforschung als einen kontinuierlichen und partizipatorischen Lernprozess und keineswegs als kurzfristige Intervention. Dieser soll zu einer Stärkung des nachhaltigen Lernpotentials führen und den Teilnehmer_innen zu verstärkter Kontrolle über ihre eigene Situation verhelfen.

Lewins Slogans waren u. a.: „Nothing is as practical as a good theory.“ Und „The best way to understand something is to try to change it.“⁶⁸²

Praxis und Theorie gehen hier Hand in Hand und die ‚gute‘ Theorie beweist sich erst durch ihre geglückte Umsetzung. Lewin trug maßgeblich zu einer Wissenschaft bei, die darauf aufgebaut war, lebensrealen Herausforderungen zu begegnen. Die Rolle der Forscher_innen änderte sich von jener der ‚entfernten‘, distanzierten Beobachter_in zu einer der involvierten, konkrete Problemlösungsansätze entwickelnden Aktionsforscher_in. Während in Norwegen die Ideen Lewins allmählich versickerten, verbreiteten sie sich unter dem Motto des ‚Sociotechnical Thinking‘⁶⁸³ über Schweden und die USA nach Kanada, Japan und schließlich in die Welt.

Zweite und dritte Generation der Action Research

Reason und Bradbury beschreiben neuere Zugänge zur Aktionsforschung des 21. Jahrhunderts. Sie erfassen die Wurzeln der AR ausgehend von einer breiteren Basis (als den Forschungen von Lewin) und beschreiben ihre Weiterentwicklungen entlang vieler verschiedener Stränge. Darunter fallen die Kritik an der positivistischen Wissenschaft und Wissenschaftsgläubigkeit, das marxistische Gedankengut (es gilt die Welt nicht zu verstehen wie sie ist, sondern sie zu verändern), die Theorien von Antonio Gramsci, die pädagogischen Arbeit Freires,⁶⁸⁴ die Genderstudien, die feministische Praxis der Bewusstwerdung, bis hin zu spirituellen Einflüssen aus dem Buddhismus, Mindfulness u. ä. Die AR nährt sich aus vielen Quellen und Impulsen. Ebenso vielseitig wie ihre Wurzeln sind ihre Anwendungsgebiete in den unterschiedlichen Weltgegenden (Community Development, Gesundheitsversorgung, Bildung, Medizin, Sozialarbeit, Psychologie, Wirtschaft etc.).

⁶⁸¹ vgl. ebda. S. 18. Die Kritik richtete sich in erster Linie gegen die Geschäftemacherei von einigen wenigen, die mit kurzfristigen Interventionen nachhaltige Veränderungen versprachen, die nicht haltbar waren.

⁶⁸² vgl. ebda. S. 19

⁶⁸³ vgl. ebda. S. 25

⁶⁸⁴ vgl. REASON, *Handbook of Action Research*, 2001, S. 3

Zur zeitgenössischen Aktionsforschung gehört auch das Einnehmen einer partizipatorischen Weltsicht.⁶⁸⁵ Mit Gregory Bateson plädieren sie für eine Praxis des Umdenkens und dafür, das Lernen an und für sich neu zu denken⁶⁸⁶ und das Ende des Modernismus. Die Welt organisiert sich nicht linear, die Wissenschaft kann nicht getrennt vom Leben existieren, es gibt keine absolute Wahrheit und rationale Pläne sind zum Scheitern verurteilt. Die positivistische Weltsicht hat ausgedient.⁶⁸⁷ Die AR plädiert für eine Zusammenarbeit der Natur- und der Geisteswissenschaften. Wie auch Maturana⁶⁸⁸ konstatiert, ist heute kaum mehr aufrechtzuhalten, dass es eine beobachterunabhängige Realität geben kann, vielmehr konstruiert sich unsere Welt durch unsere Wahrnehmung von ihr (radikaler Konstruktivismus). Postmoderne und poststrukturalistische Zugangsweisen entmystifizierten den Mythos der Moderne,⁶⁸⁹ zeigen aber keine Perspektiven auf. Um nicht in eine Geisteshaltung der Entwurzelung und Bedeutungslosigkeit zu verfallen, ist es notwendig eine Weltsicht als Bezugsrahmen zur Verfügung zu stellen.⁶⁹⁰ Die Autor_innen schlagen vor, dass dieser sich auf Partizipation begründen solle.

In der Wissensproduktion tragen wir zur Stärkung von Machtgefügen bei und so ist die Aktionsforschung auch mit der Frage beschäftigt, wie Sprache verwendet werden kann, um Demokratisierung auf allen Ebenen herbeizuführen. Die aufkommende Weltsicht präsentiert sich als systemisch, ganzheitlich, auf Beziehungen aufbauend, weiblich und auf Erfahrung basierend „our world does not consist of separate things but of relationships which we co-author.“⁶⁹¹ Diese partizipatorische Weltsicht beinhaltet Menschen und Gemeinschaften als Bestandteile der Welt, einer Welt die sowohl menschlich als auch ‚alles was über das Menschliche hinaus geht‘ ist, als Verkörperungen dessen, was die Welt gemeinsam erschafft.⁶⁹² Nach Reason und Bradbury, streitet dieser partizipatorische Ansatz sowohl mit dem positivistischen Ansatz der Moderne als auch mit seiner postmodernen konstruktivistischen Alternative, kann sich aber doch auf beide beziehen und sie integrieren:

⁶⁸⁵ vgl. ebda., S. 11

⁶⁸⁶ ebda. S. 4

⁶⁸⁷ vgl. REASON, *Handbook of Action Research*, 2001, S. 4

⁶⁸⁸ vgl. MATURANA, *Vom Sein zum Tun*, 2008, S. 259

⁶⁸⁹ vgl. REASON, *Handbook of Action Research*, 1998, S. 6

⁶⁹⁰ vgl. ebda.

⁶⁹¹ vgl. ebda.

⁶⁹² vgl. ebda. S. 7

„(...) it follows positivism in arguing that there is a ‚real‘ reality, a primeval givenness of being (of which we partake) and draws on the constructionist perspective in acknowledging that as soon as we attempt to articulate this we enter a world of human language and cultural expression. Any account of the given cosmos in the spoken or written word is culturally framed, yet if we approach our inquiry with appropriate critical skills and discipline, our account may provide some perspective on what is universal, and on the knowledge-creating process which frames this account.“⁶⁹³

Daraus folgt, dass es möglich ist, sich gegebenenfalls auf positivistische Wissenschaft zu beziehen und diese in einen humanen Kontext zu setzen. Die Ergebnisse der Wissenschaften werden nicht beiseite gelassen, z.B. in der Medizin: Ärzt_innen können mit Patient_innen gemeinsam Diagnosen und Vorgehensweisen erarbeiten; Forscher_innen und Bewohner_innen können z.B. ökologische Probleme gemeinsam lösen.

Unsere Welt ist weit größer und komplexer und in-sich-vernetzt als bisher angenommen. Geist und Materie können nicht getrennt von einander gedacht werden, der Mensch ist sowohl unabhängig als auch mit anderen Menschen und der gesamten Schöpfung verbunden. Mensch und Kosmos entwickeln sich gemeinsam. Als Teil des Ganzen sind wir naturgemäß auch Akteur_innen innerhalb desselben, was uns auf die Bedeutung der Praxis verweist.⁶⁹⁴

Eine partizipatorische Weltsicht stellt einen politischen Standpunkt und eine Wissenstheorie dar:⁶⁹⁵

„This political dimension of participation affirms peoples’ right and ability to have a say in decisions which affect them and which claim to generate knowledge about them. It asserts the importance of liberating the muted voices of those held down by class structures and neo-colonialism, by poverty, sexism, racism and homophobia.“⁶⁹⁶

Wissen und Macht sind unweigerlich miteinander verbunden. Angesichts der Zerstörung der Ökosysteme und der Weltsicht, dass der Mensch Alleinherrscher_in über die Erde ist, verlangen Reason und Bradbury in Anlehnung an Freire eine Pädagogik der Privilegierten,⁶⁹⁷ damit diese lernen könnten, wie mit Macht umzugehen sei und ihre

⁶⁹³ ebda. S. 7

⁶⁹⁴ vgl. ebda. S. 8

⁶⁹⁵ Beziehungswissen, reflektives Wissen und repräsentatives Wissen, ebda. S. 9

⁶⁹⁶ ebda.

⁶⁹⁷ vgl. CHAMBERS in Fußnote 265 (Pädagogik für Unterdrückter_innen)

Position in den Dienst partizipatorischer Beziehungen stellen könnten, um *mit* anderen Macht zu haben und nicht *über* andere.

Das Ziel der Aktionsforschung ist die Forschung, die zu einem blühenden Leben führt; die partizipatorische Weltsicht lädt ein, gemeinsam herauszufinden, wie sich dies gestalten könnte.

„Participatory consciousness is a part of a re-sacralization of the world, a re-enchantment of the world. (...) Sacred experience is based in reverence, in awe and love for creation, valuing it for its own sake, in its own right as a living presence. To deny participation not only offends against human justice, not only leads to errors in epistemology, not only strains the limits of the natural world, but is also troublesome for human souls and for the *anima mundi*. Given the conditions of our times, a primary purpose of human inquiry is not so much to search for truth but to *heal*, and above all to heal the alienation, the split that characterizes modern experience.“⁶⁹⁸

und sie zitieren R. D. Laing,⁶⁹⁹ der schreibt:

„(...) the ordinary person is a shrivelled, desiccated fragment of what a person can be (...) What we call normal is a product of repression, denial, splitting, projection, introjection and other forms of destructive action on experience (...) It is radically estranged from the structure of being.“⁷⁰⁰

Dies führt uns wieder zurück zum Anfang und den Überlegungen Antonovskys und Feldenkrais: Nur wenn wir dazu fähig sind, uns als Teil einer Einheit zu erkennen, sind wir auch in Krisenzeiten in der Lage, uns mit der Welt in Verbindung zu setzten. Es gilt Wege zu finden, uns die Welt begreifbar zu machen (so wie nur wir sie begreifen können, im konstruktivistischen Sinne), um in ihr sinnstiftend handeln zu können. Das Herstellen von Verbindungen zwischen dem Individuum, der Gemeinschaft und dem Kosmos ist was Laing als Herstellung von Menschlichkeit benennt; Ausdruck einer aktiven Existenz.⁷⁰¹

3. Wichtige Aspekte der Aktionsforschung

Can you love or respect the people and assist their/our

⁶⁹⁸ REASON, *Handbook of Action Research*, 2001, S. 10

⁶⁹⁹ ebda. S. 11. Laing (schottischer Psychiater, 1927–1989) beschreibt jenes Bild vom Menschen, das Boal in seiner Idee einer Schule für Erziehungs- und Autoritätsgeschädigten inspirierte. Ob Boal von Laing, der als Denker der Linken galt, wusste ist nicht festzustellen, aber durch die Ausbildung seiner Frau zur Psychoanalytikerin auch nicht auszuschließen.

⁷⁰⁰ LAING (1967), zit.n. REASON, *Handbook of Action Research*, 2001, S. 11

⁷⁰¹ ebda.

*Inquiry without imposition of your will
 Can you intervene in the most vital matters and yield
 To events taking their course
 Can you attain deep knowing and know you do not
 Understand
 Conceive, give birth and nourish without retaining
 Ownership
 Trust action without knowing the outcome
 Guide by being guided
 Exercise stewardship without control⁷⁰²*

Im folgenden greife ich drei Aspekte der Aktionsforschung, heraus, die mir für die weiteren Ausführungen in dieser Arbeit als wichtige Denkanstöße erscheinen. Sie ergänzen das Thema der Haltung und Weltanschauung, welche die Arbeit des TdU stark prägt, so sie nicht willkürlich, spontan und von vorübergehender Bedeutung sein will.

Wissen und Macht (Das WIE der Herangehensweise)

Gaventa und Cornwall thematisieren in ihrem Beitrag im *Handbook of Action Research*, den schwierigen Umgang mit der Macht und die Entwicklung wie Macht im Kontext der PAR gedacht wurde und gedacht werden kann. Wenn in ihren Anfängen die PAR dazu gedacht war, die Kluft zwischen den Mächtigen (Regierungen, Reichen, Organisationen, Institutionen) und den Ohn-Mächtigen (den Unterdrückten, Armen, Marginalisierten und ihren Graswurzelbewegungen) zu überbrücken, so erfuhr die PAR neue Legitimität und wurde von großen und wichtigen (mächtigen) Einrichtungen (z.B. der Weltbank) übernommen. Es stellten sich Fragen der Kooptation bzw. nach den Möglichkeiten, tatsächlich in ‚neuen‘ Räumen und in größerem Ausmaß, effizient agieren zu können.⁷⁰³ „Knowledge, as much as any resource, determines definitions of what is conceived as important, as possible, for and by whom.“⁷⁰⁴ Durch den Zugang zu Wissen bzw. dem Wissenserwerb verändern sich die Grenzen des Denkbaren, des Vorstellbaren und letztendlich des Möglichen. Der Prozess der Bewusstwerdung nach Freire, den die PAR auch übernimmt, ist in Teil A der Arbeit ausführlich beschrieben. In diesem Sinne fordert die

⁷⁰² Laotse (ca. 550 v. Chr.) zugeschrieben, zit.n. ebda. S. 420

⁷⁰³ Für philosophische Grundlagen zu Macht, siehe Foucault (Discipline and Punishment, 1977, London, Allen Lane) und Hayward (De-facing power, 1999, unpublished PhD dissertation, Yale University)

⁷⁰⁴ vgl. GAVENTA, John/CORNWALL, Andrea, „Power and Knowledge“, in: REASON, *Handbook of Action Research*, 2001, S. 72

PAR die Machtbeziehungen heraus und verlangt nach transformierender Handlung. Wissen wird neudefiniert, indem das Wissen der ‚einfachen Leute‘ als gleichwertig zu akademischem Wissen bewertet wird. Während die Anerkennung des sogenannten informellen Wissens, besonders in Bildungsinstitutionen des zweiten Bildungswegs, in Europa zusehends zu nimmt, scheint der Weg zur Anerkennung von Wissen aus anderen, entlegeneren Kulturkreisen noch weit.⁷⁰⁵ Auch besteht die Gefahr, dass in den unterschiedlich gearteten Projekten in Kunst, im Sozial- und Bildungsbereich oder auch der Forschung, die Beteiligten, aus welchen Gründen auch immer, die Meinung und Einstellung der dominanten Gruppen wiedergeben.⁷⁰⁶ Im positiven Fall kann die PAR problemlösend wirken und die aus ihr gewonnenen Erkenntnisse führen zu neuen Handlungsalternativen. Im negativen Fall kann sie dazu führen, Machtbeziehungen zu verstärken und Druck auf Menschen auszuüben, die von anderen abhängig sind (z.B. von der Weltbank). Als Konsequenz des ‚Mainstreamings‘ der Methode, verlangen heute viele Institutionen und Organisationen nach ‚obligatorischer Partizipation‘ als Finanzierungsvoraussetzung, was mancherorts zu bizarren Situationen führt. Trotz all dem besteht die Hoffnung, dass dadurch auch neue Chancen eröffnet werden können. Im Theaterbereich gibt es z.B. sehr gute Rückmeldungen von legislativen Theaterprojekten, die zur Änderung, Überprüfung und Neueinführung von Gesetzen durchgeführt wurden.⁷⁰⁷

Gaventa und Cornwall erwähnen folgende Punkte, die bei der Umsetzung von PAR beachtet werden sollen, um das Veränderungspotential in Richtung Partizipation erfolgreich zu fördern:⁷⁰⁸

- die Wichtigkeit von organisatorischer und institutioneller Veränderung und Veränderungsbereitschaft auf allen Ebenen
- die Wichtigkeit der persönlichen Haltungen und Verhaltensweisen
- die Wichtigkeit der Langsamkeit (das bedeutet auch, sich nicht von bürokratischen Vorgaben leiten zu lassen)

⁷⁰⁵ Man denke an das indigene Wissen, dass sich weitgehend den kapitalistischen Normen entzieht und sich uns deshalb auch nur langsam und mit großer Geduld und Großzügigkeit unserer ‚Lehrer_innen‘ erschließt.

⁷⁰⁶ vgl. GAVENTA/CORNWALL, „Power and Knowledge“, 2001, S. 75
Das kann der ex-jugoslawische Arbeiter sein, der sagt: „Jetzt sind wirklich schon zu viele von uns da.“, oder die kirgisische Forumtheatergruppe, die einen Ehestreit nachspielt, den sie in einer Seifenoper aus dem US-amerikanischen Fernsehen kennen.

⁷⁰⁷ vgl. Agora in Wales, Quelle zum Nachlesen:
www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=45 (Zugriff 25.9.2012)

⁷⁰⁸ vgl. GAVENTA/CORNWALL, „Power and Knowledge“, 2001, S. 78

- die Nähe zu sozialen Bewegungen und regionalen Ressourcen
- der Aufbau vertikaler Verbindungslinien und Netzwerke (das Ansprechen von Akteur_innen auf allen Ebenen zur Kooperation)
- die Wichtigkeit der Dokumentation und Rechenschaftslegung.

Machtstrukturen betreffen alle Menschen und sind auf allen Ebenen anzutreffen. PAR soll nicht nur ein Werkzeug sein, das den weniger Mächtigen gegen die Mächtigen in die Hand gelegt wird, sondern sie ist ein differenziertes Werkzeug, das auf vielen Ebenen und für unterschiedliche Menschen neue Möglichkeiten schafft. In einer globalisierten Welt, in der alle miteinander verbunden sind, müssen auch die Zugänge möglichst ganzheitlich sein. Ein Projekt in Kolumbien, das auf großartige Weise Macht ‚schöpft‘, wie Ganguly es nennt, ist das COAMA Projekt,⁷⁰⁹ das mit dem Träger des *Right Livelihood Awards* Martin von Hildebrand in Verbindung steht. In den Jahren zwischen 1986 und 1990 übergab die kolumbianische Regierung 20 Millionen Hektar Regenwald als kollektives indigenes Land an die indigenen Gruppen. Über 250 indigene Gemeinschaften, bestehend aus 22 verschiedenen Kulturkreisen, erhielten Förderungen und Mittel, um ihr anerkanntes Recht auszuüben, das Ökosystem des Regenwalds gemäß ihren eigenen kulturellen Normen und Prioritäten zu verwalten und ihr Zusammenleben zu gestalten.

Ein humanistischer Ansatz (Das WER wir sind)

John Rowan diskutiert den humanistischen Ansatz der PAR (besonders in Bezug auf den Begriff des Bewusstseins, seine verschiedenen Ebenen als auch der Ideologien, die sich damit auseinandersetzen) und hebt in diesem Zusammenhang die Ideen von Ken Wilber (1996) über die Entwicklung eines Zentaurischen Selbst, im Gegensatz zu einem Ego-Selbst hervor. Diese Entwicklung hat mit verschiedenen Interpretationen von Bewusstsein zu tun und den Erfahrungen, die Menschen von einem Bewusstsein zum nächsten führen. Ein transpersonaler Ansatz führt uns zu einer anderen Art der Erfahrung, die im Grunde eine mystische Erfahrung des Selbst ist. Wilber nennt das ‚the complete bodymind unity‘. Dabei handelt es sich um ein ‚ins eigene Selbst springen‘, die Verantwortung ‚man selbst‘ zu sein und die Verantwortung über das eigene Leben nicht an andere abzugeben.

⁷⁰⁹ www.coama.org.co, COAMA steht für Consolidation of the Amazon Region

Es ist Stanislav Grof,⁷¹⁰ der die Definition für den Begriff des ‚Transpersonalen‘ entwickelte: „(...) experiences involving an expansion or extension of consciousness beyond the usual ego boundaries and beyond the limitations of time and/or space.“⁷¹¹ Sich selbst in dieser Gesamtheit und als Teil der Welt sehen zu können, ist eine der Voraussetzungen zur Begegnung mit anderen.

Eine weitere Voraussetzung ist die Fähigkeit bzw. der Wille den anderen als Menschen zu sehen und es ist Abraham Maslow, der die hierzu notwendigen Kriterien aufstellt, auf die sich Rowan beruft. Als Forscher_innen müssen wir das Paradigma von richtig und falsch überwinden und viele Wege und Möglichkeiten anerkennen. Wir brauchen eine holistische Auffassungsgabe, die uns erlaubt den ganzen Menschen zu sehen und nicht nur einzelne Aspekte. Rowan zitiert:

„Any clinician knows that in getting to know another person it is best to keep your brain out of the way, to look and to listen totally, to be completely absorbed, receptive, passive, patient and waiting rather than eager, quick and impatient. It does not help to start measuring, questioning, calculating or testing out theories, categorizing or classifying. If your brain is too busy, you won't hear or see well. Freud's term 'free-floating attention' describes well this noninterfering, global, receptive, waiting kind of cognizing another person. (...) This is different from the model way in which we approach physical objects, i. e. manipulating them, poking at them to see what happens, taking them apart, etc. If you do this to human beings, you *won't* get to know them. They won't *want* you to know them. They won't *let* you know them.“⁷¹²

Dialog, Mut, Spiritualität als Bewusstheit über den ganzen Menschen und Erfahrungswissen anstelle von Beobachterwissen sind weitere wichtige Merkmale für erfolgreiches Forschen. Ein guter Umgang mit Einfachheit und Komplexität, die Fähigkeit zu Abstrahieren aber auch zu Verstehen und das Entdecken von Werten sind gefragt. Humanistische Psychologie verlangt, dass Menschen als Menschen gesehen werden. Das bedeutet, dass wir als Forscher_innen von unseren Erkenntnissen nicht ausgenommen sind. Wir bringen nicht nur uns selbst in aller Individualität sondern auch unser soziales Feld in unsere Arbeit ein, und es braucht ehrliche Reflexion darüber, wie dies unsere Arbeit beeinflusst.⁷¹³

⁷¹⁰ vgl. holotropes Atmen und transpersonale Psychologie

⁷¹¹ vgl. GROF, 1979, zit.n. ROWAN, John, „The Humanistic Approach to Action Research“, in: REASON, *Handbook of Action Research*, 2001, S. 114

⁷¹² MASLOW (1969), zit.n. ROWAN, ebda. S. 116

⁷¹³ vgl. ebda. S. 121

Rowan fordert eine ernsthafte Auseinandersetzung mit den Fragen der Forschungsethik.⁷¹⁴ Diesen Fragen darf sich auch die Theaterpraxis, die sich darauf beruft, im Dienst der Menschen zu stehen, nicht entziehen.

Die Beziehung zwischen systemischem Denken und der AR (WAS verbindet uns)

Robert Louis Flood thematisiert, die Beziehung von AR zu Systemischem bzw. Systematischem Denken, welches im 20. Jahrhundert als Reaktion auf Reduktionismuskritik entstand.⁷¹⁵ Die Welt ist systemisch, d.h. miteinander verwoben, ‚das Ganze ist größer als seine Teile‘ repräsentiert diese Denkrichtung. Um etwas zu verstehen, darf man es nicht in seine Teile zerbrechen, sondern muss es in seiner Gesamtheit verstehen lernen. Durch diese systemische Verbundenheit beeinflussen sich die Teile gegenseitig. Die unterschiedlichen Schulen des systemischen Denkens fokussieren auf Kybernetik, angewandtes Systemdenken, die Sozio-Ökologische Perspektive, Soft-Systems-Thinking, Critical-Systems-Thinking, Total-Systems-Intervention etc.

Systemisches Denken trägt dazu bei, dass die menschliche Existenz in tiefer Ganzheitlichkeit erfahren werden kann bzw. verhilft zu einer spirituellen Dimension.⁷¹⁶ Es postuliert, dass wir niemals alles wissen können, dass es keinen Sinn hat in Kontrolle sein zu wollen und alles vorhersehen zu müssen. Kontrolle und Vorhersehbarkeit anzustreben ist menschenfeindlich, denn es isoliert uns, anstelle uns zu erlauben uns in dynamischer Verbundenheit wahrzunehmen. Systemisches Denken stellt eine Ausgangsbasis für PAR-Arbeit zur Verfügung:

⁷¹⁴ ebda. S. 122

⁷¹⁵ FLOOD, Robert Louis, „The Relationship of ‘Systems Thinking’ to Action Research“ in: REASON, *Handbook of Action Research*, 2001, S. 133–144

⁷¹⁶ vgl. ebda S. 141

„(...) action research carried out with a systemic perspective in mind promises to construct meaning that resonates strongly with our experiences within a profoundly systemic world. If systemic thinking delivers on this promise, then people may at last sense of our existence on Earth that we belong here, together, perhaps not in idyllic harmony, but at least with thoughtful tolerance.“⁷¹⁷

4. Aktionsforschung im Süden

„If you’ve come to help me you’re wasting your time. But if you’ve come because your liberation is bound up with mine, then let us work together.“⁷¹⁸

Nach Greenwood orientiert sich die Praxis der Aktionsforschung im ‚Süden‘ an den Vorbildern Freire, Budd Hall und Orlando Fals Borda. Letzterer gilt als Begründer der südlichen Aktionsforschung. Er verließ seinen universitären Beruf und dessen Dogmen und Einschränkungen für die Direkte Aktion mit den ländlichen Kommunen Kolumbiens. Seine ‚befreiungsorientierte Praxis‘ der PAR konzentrierte sich auf die Lebenswelt der Armen und Unterdrückten.

Der primäre Zugang seiner Forschung war einer, der Volksbildung forderte; seine Ausgangsbasis war moralisch (befreiungstheologisch/philosophisch) und politisch (marxistisch) geprägt. Da alle Menschen prinzipiell das Recht auf ein Leben in Freiheit und Würde haben, galt es zu erklären, warum sie dies nicht (er)leben konnten. Helmut Ornauer⁷¹⁹ (1978) beschreibt die lateinamerikanische Situation in den 1970er Jahren als von einer ungeheuren Polarisierung zwischen Arm und Reich und zwischen ‚Unwissenden und Wissenden‘ gekennzeichnet, und von einem Fehlen einer Mittelschicht im europäischen Sinn.⁷²⁰ Mithilfe des Militärs und der Machtkonzentration von wenigen wurde dieses Machtungleichgewicht aufrechterhalten. Mitbestimmung gab es nicht einmal im geringsten Ausmaß, auch nicht in den Ländern, die eine formale Demokratie für sich behaupteten. Interessensvertretungen des Volkes, der Massen, gab es in organisierter Form ebenfalls kaum.⁷²¹ Dadurch ergab sich eine sehr spezifische Ausgangslage für jede Art von Forschung und Aktion. Für die Akteur_innen der südlichen Aktionsforschung bedeutete dies, niemals den Blickwinkel auf Macht und Unterdrückung zu verlie-

⁷¹⁷ ebda. S. 143

⁷¹⁸ Australian Aboriginal Educator Lilla Watson, zit.n. REASON, *Handbook of Action Research*, 2001, S. 430

⁷¹⁹ Österreichischer Soziologe, Mitherausgeber von *Internationale Aspekte der Aktionsforschung*, war 1977 in Cartagena beim Internationalen Symposium über Aktionsforschung und wissenschaftliche Analyse.

⁷²⁰ vgl. MOSER/ORNAUER (Hrg.), *Internationale Aspekte der Aktionsforschung*, 1978, S. 14

⁷²¹ ebda. S. 15

ren und gesellschaftliche Veränderung erst dann als gegeben zu sehen, wenn sich die Machtstrukturen veränderten und durch liberalere Strukturen ersetzt wurden.⁷²²

Forschung an sich und die Sozialforschung im speziellen gerieten in den 1960er Jahren in Lateinamerika in ein schlechtes Licht, da sie sich auf Teilaspekte der Gesellschaft konzentrierten und keinen wirklichen Beitrag zu gesamtgesellschaftlichen Prozessen zur Verfügung stellen konnten. Außerdem zog der Skandal um das geplante Camelot-Projekt in Chile viel Aufmerksamkeit auf sich: die durch die USA finanzierte Forschung (Militär und Regierung) sollte dabei in großem Rahmen Material zur Verhinderung von kommunistischen Entwicklungen sammeln. Geplanter Weise hätten dabei Wissenschaftler von beiden Amerikas beteiligt sein sollen. Bevor es jedoch dazu kam, wurde durch Johan Galtungs Weigerung zur Teilnahme das Vorhaben als Skandal aufgedeckt und verhindert.⁷²³

Die lateinamerikanischen Forscher_innen wollten die Dependenz (auch im Bereich der Forschung und Lehre) zu den kapitalistischen Zentren auflösen. Dies stand im Gegensatz zum linearen Fortschrittsglaubens der Soziologie des Nordens, die darauf pochte, die ‚Entwicklungs‘-Länder müssten sich nach ihrem Vorbild entwickeln, um Wohlstand zu erlangen. Dazu kam, dass die großen Klassen- und Bildungsunterschiede zwischen Forscher_innen und den Armen oft unüberwindliche Gräben darstellten, ob derer der Anspruch herrschaftsfreier Kommunikation nicht umgesetzt werden konnte. Die kapitalistische Deformation der Menschen erschwerte den erwünschten Prozess der Bewusstwerdung und die Forscher_innen aus der Stadt wurden oft als Spion_innen angesehen.⁷²⁴

Zur Mobilisierung der Menschen wurden Strategien aus dem Marxismus und der Praxis der Gewerkschaften herangezogen. Die Menschenwürde sollte wieder hergestellt werden, indem das Volkswissen als privilegiert angesehen wurde. Nur die Interessen der Eliten und der Macht hätten die Menschen zu Armut und sogenannter Ignoranz degradiert. Die Rolle der Forscher_innen entsprach im Großen und Ganzen der von Katalysator_innen bzw. Facilitators, die immer den Respekt für die Menschen und ihre Rechte

⁷²² vgl. GREENWOOD, *Introduction to Action Research*, 1998, S. 221

⁷²³ vgl. MOSER/ORNAUER (Hrg.), *Internationale Aspekte der Aktionsforschung*, 1978, S. 15 und GALTUNG, Johan, „Después del Proyecto Camelot“, in: *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 30, Unam, México D.F., 1968, S. 115–141 sowie HOROWITZ, Louis, (Hrg.) *The Rise and Fall of Project Camelot*, The M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, 1967.

⁷²⁴ vgl. MOSER/ORNAUER (Hrg.), *Internationale Aspekte der Aktionsforschung*, 1978, S. 16

wieder herzustellen hatten.⁷²⁵ Hier liegt auch der Zusammenhang zur heutigen ‚Volksbildung‘. Die Vorgehensweise entspricht dem heutigen Begriffs des ‚capacity building‘ und der Erwachsenenbildung.

Letztendlich kann und konnte nur eine radikale Veränderung der Machtverteilung, Armut und Unterdrückung im Süden vermindern:

„From the southern vantage point, international development projects, whatever marginal changes they may create in poor countries and poor regions, are not the road to meaningful social change. The only serious answer to poverty and oppression is a fundamental alteration in the distribution of power. This sharp and unshakable political focus characterizes southern PAR approaches (...)“⁷²⁶

Die Schlüsselemente für Armut und Ausbeutung in Lateinamerika, Afrika und Teilen Asiens und der armen Bevölkerung in den reichen Ländern sind nach neo-marxistischer Sicht nach wie vor Klassenkonflikte, Produktionsprozesse, Ausbeutung der Arbeitskraft und Plünderung durch den internationalen Kapitalismus. Nach einer Analyse der Reichumsverteilung und den dadurch vorherrschenden Risiken, ist es Aufgabe der Forscher_innen der PAR mit Mobilisierungsversuchen, als Bewusstseinsaufrüttler_innen bzw. als Katalysator_innen öffentliche Diskussionen einzuleiten.⁷²⁷

„Their [southern PAR practitioners’, B.F.] premise is that local knowledge of the situation is authentic, detailed, and valuable, an idea that many external organizers, who are sure they know what is good for the ‘people’, routinely ignore. Southern PAR processes begin with a challenge that is initially addressed by bringing groups of local people together to discuss and analyze their situation. From these analyses emerge agendas for research and social change, but these agendas are the joint product of the outsider and the local people.“⁷²⁸

Durch den Dialog der Forscher_innen und der betroffenen Bevölkerung entsteht in Folge eine Interaktion, die die Perspektive von beiden zu transformieren in der Lage ist. Die von Außen-Kommenden lernen über die Voraussetzungen und den Kontext der spezifischen Örtlichkeit und können ihr abstraktes Wissen relativieren. Die ‚Betroffenen‘ wiederum, können ihre Wahrnehmung eventuell um Handlungsvariationen erweitern, die sie vorher nicht erkannten. Durch das Zusammenspiel beider können sich Räume auf-tun, in denen praktische Interventionen möglich sind. Da Unwissenheit gepaart mit gro-

⁷²⁵ ebda.

⁷²⁶ vgl. GREENWOOD, *Introduction to Action Research*, 1998, S. 176

⁷²⁷ ebda. S. 176. Jana Sanskriti und das Amani People Theatre arbeiten auf diese Weise.

⁷²⁸ ebda. S. 177

ßer Armut eine der größten Waffen von unterdrückerischen Systemen ist, kommt es oft zu Schulungen der Lokalbevölkerung, um den Menschen Vertrauen in ihre Fähigkeiten zu geben, um ihre Situation zu erforschen, zu begreifen und zu verändern. Oft geschieht dies gegen größte Widerstände lokaler politischer und wirtschaftlicher Interessen. Die Forschung stellt hier eine Waffe (!) im Dienst dieses Kampfes dar.⁷²⁹

Die Person der/des Forscherin/Forschers nimmt eine komplexe Rolle ein und steht sowohl im Innen als auch im Außen des Prozesses. Als privilegierte Person, die Mobilitätsfreiheit genießt, wird er/sie auch als Stellvertreter_in der Unterdrücker_innen gesehen werden. Falls die Betroffenen das herrschende System herausfordern, kann er/sie auch von den Autoritäten als Aufwiegler_in, Revolutionär_in oder Terrorist_in angesehen werden. Dieser Prozess ist also häufig für den/die Forscher_in gefährlich.⁷³⁰

Manchen Forscher_innen stellte sich nur die Wahl, sich entweder dem politischen Kampf im Untergrund anzuschließen, auszuharren, bis liberalere Regierungen entstehen oder ins Ausland zu gehen und von dort aus die Lage zu beobachten. Ihre Arbeit konnten sie in keinem dieser Fälle weiterführen. Kolumbien war in den 1970er Jahren noch eines der wenigen lateinamerikanischen Länder, in denen solche Forschung noch möglich war.⁷³¹

Orlando Fals Borda (1925–2008)

Der ‚hochkarätige‘, wie ihn Ocampo López bezeichnet, kolumbianische Soziologe, Historiker, Pädagoge, Politiker und Humanist Orlando Fals Borda gilt gleichzeitig auch als der Begründer der kolumbianischen Soziologie. Er studierte in den USA empirische Soziologie, über die er später sagen sollte:

„During those days we believed that human improvement could be gained mainly as an orderly, systematic process of social engineering or simply left to destiny. Our heroes were Emile Durkheim [auf den sich auch Boal mancherorts bezieht, B.F.] and Paul Lazarsfeld. Fieldwork patterned on the natural sciences’ distinction between subject and object was a potent ideal, and advanced statistics was a

⁷²⁹ vgl. ebda. S. 178

⁷³⁰ vgl. ebda. S. 178–179, vgl. auch GANGULY, in *Forumtheater und Demokratie in Indien*, 2011, S. 149f. wo er die geplanten Mordanschläge auf ihn beschreibt.

⁷³¹ vgl. MOSER/ORNAUER (Hrg.), *Internationale Aspekte der Aktionsforschung*, 1978, S. 18.

required course. In short, we were formed within positivist frames of reference.“⁷³²

Danach kehrte er nach Kolumbien zurück, um Feldforschung durchzuführen, schrieb seine Dissertation⁷³³ über das ländliche Leben in den kolumbianischen Anden, die sowohl über archaische ländliche Gesellschaften als auch über industrialisierte städtische Auskunft gaben. Als Direktor des landwirtschaftlichen Ministeriums beeinflusste er als friedensfördernde Maßnahme die Gründung vieler ‚Juntas de Acción Comunes‘.⁷³⁴ 1959 führte er an der Nationaluniversität die erste lateinamerikanische Fakultät für Soziologie ein, die eine Schule neuer Soziolog_innen hervorbrachte und deren Dekan er in den Jahren 1959–1967 war. 1962 publizierte er als Mitautor ein Buch über den kolumbianischen Bürgerkrieg,⁷³⁵ welcher als die Zeit von *La Violencia* bekannt ist. Dies erzeugte heftige Gegenwehr der politisch Rechten des Landes, da sie als Mitverantwortliche der Gewalt dargestellt wurden. Gemeinsam mit seinem Kollegen Camilo Torres, anderen Priestern, Soziolog_innen und linken Aktivist_innen engagierte er sich politisch. Camilo Torres starb 1966 bei einem Einsatz für das Ejército de Liberación Nacional (ELN),⁷³⁶ dem er sich angeschlossen hatte. Für Fals Borda war dies ein weiterer Grund alles in seiner Macht stehende dazu bei zu tragen, einem ungerechten und illegitimen System entgegen zu wirken. 1976 verließ er aus verschiedenen Gründen die Universität und engagierte sich in der Basisarbeit der Region in der er aufwuchs, an der Atlantikküste. Für die Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC)⁷³⁷ (eine der größten Landarbeiter_innenbewegungen Lateinamerikas, ähnlich der Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) in Brasilien) erarbeitete er Schulungsmaterial und entwickelte dort seine Version der Aktionsforschung, die Investigación Acción Participativa (IAP oder Englisch PAR). Seine Auslegung wurde besonders durch zwei Konferenzen in Cartagena (1977 und 1997) international bekannt. Durch seine umwälzenden Forschungsaktivitäten kam er in den Blickpunkt des Regimes von Turbay Ayala (1974–1978) und er und seine Lebensgefährtin wurden unter Anschuldigung auf Waffenbeschaffung für die revolutionäre Bewegung M-19 verhaftet, für die er später, als diese

⁷³² FALS BORDA, Orlando, „Research for Social Justice: Some North-South Convergences“, Plenary Address, 1995 online: <http://comm-org.wisc.edu/si/falsborda.htm> (Zugriff 26.12.2012)

⁷³³ *El Hombre y la Tierra en Boyacá: Bases sociológicas e históricas para una Reforma Agraria*, 1957
⁷³⁴ kommunale Aktionszirkel

⁷³⁵ FALS BORDA/GUZMÁN CAMPOS, *La Violencia en Colombia, Estudio de un proceso social*, 1962

⁷³⁶ vgl. HÖRTNER, Werner, *Kolumbien verstehen: Geschichte und Gegenwart eines zerrissenen Landes*, Rotpunktverlag, Zürich, 2006, S. 113

⁷³⁷ Über die ANUC informiert folgendes Interview mit Belen Torres, einer Aktivistin von ANUC: www.raulzelik.net/kolumbien-artikel-essays-wissenschaftliches/204-oekonomie-vertreibung-interview-belen-torres-anuc (Zugriff 30.12.2012)

sich in eine demokratische Bewegung umwandelte, politisch aktiv war. Für seine Arbeit wurde er vielfach ausgezeichnet.⁷³⁸ Für die Organización de Estados Americanos (OEA) fungierte er als Berater in Brasilien. 1985 gründete er das Instituto de Estudios Políticos e Relaciones Internacionales, für das er als emeritierter Professor bis zu seinem Tod aktiv war. Gemeinsam mit García Márquez und Santos Calderón war er Herausgeber der linken Zeitschrift *Alternativa*, die aufdeckenden und aufklärenden Journalismus betrieb. Berühmtestes Werk von Fals Borda ist die vierbändige *Historia Doble de la Costa* (1979–1986), eine Studie über die indigene und afro-kolumbianische Bevölkerung der Atlantikküste. Sein Anliegen war insbesondere die ungeschriebene Geschichte dieser Regionen seines Landes herzustellen. Seine Vorschläge und Forderungen fanden auch ihren Weg in die kolumbianische Verfassung von 1991 (in Form von Forderungen territorialer Neuordnungen des Landes als Grundlage für Partizipation) an deren Erstellung er mitwirkte. Ein weiteres Schwerpunktgebiet seiner Forschungen waren Studien über die revolutionären Bewegungen Lateinamerikas,⁷³⁹ in denen er die Rolle der Anti- oder Gegen-Eliten für einen sozialen Wandel erforschte, als auch die Dynamik der Guerillabewegungen. Er stellte sich gegen einen intellektuellen Kolonialismus und für die Entwicklung einer eigenständigen lateinamerikanischen Wissenschaft und intellektuellen Unabhängigkeit. Die Erkenntnisse von außerhalb des Kontinents sollten vorurteilsfrei betrachtet werden und bewusst sortiert, in für den lateinamerikanischen Kontext Brauchbares und Unbrauchbares. Mit Luis Eduardo Mora Osejo publizierte er 2001 *El manifiesto por la autoestima en la ciencia colombiana*. Gemeinsam mit seiner Frau, der Soziologin María Cristina Salazar, widmete er sich der Umsetzung der Investigación Acción Participativa, ganz besonders im Schul- und Bildungswesen,⁷⁴⁰ da er dies als Raum und Boden für die Entwicklung von Frieden ansah. 1997 wurde die IAP als friedensförderndes Mittel auch seitens der kolumbianischen Regierung in Schulprojekten eingesetzt. Nach Ocampo López fördert die IAP das Entstehen von kreativem Denken, durch handelndes bzw. forschendes Lernen.⁷⁴¹ Forderungen nach Lehrer_innen als Forscher_innen und einem Lernen in Aktion rückt ihn in die Nähe von Paulo Freire, mit dem er in persönlicher Freundschaft verbunden war, was ihn auch mit Augusto Boal vernetzte.

⁷³⁸ u.a. mit dem Bruno Kreisky Preis für Menschenrechte, 1981

⁷³⁹ FALS BORDA, *Revoluciones inconclusas de América Latina*, 1968

⁷⁴⁰ FALS BORDA, *La educación en Colombia: Bases para su interpretación sociológica*, 1962

⁷⁴¹ vgl. OCAMPO LÓPEZ, Javier, „El maestro Orlando Fals Borda, sus ideas educativas y sociales, para el cambio en la sociedad colombiana“, in: *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, Vol. 12, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Bogotá, 2009, S. 13–41, S. 31

Bis zu seinem Tod arbeitete Fals Borda an einer Stärkung der Linken seines Landes, er strebte einen ‚socialismo raizal‘ (Sozialismus ‚von der Wurzel her‘) an. Außerdem trug er zur Gründung der Frente Social y Político bei, aus der die Partei Polo Democrático Alternativo hervorging,⁷⁴² deren Ehrenpräsident er wurde.

2008, kurz vor seinem Tod, schrieb er einen eindringlichen Text mit dem Titel „Pueblos Originarios y Valores Fundantes, La Nación Multicultural y Multiétnica“⁷⁴³ in dem er dafür plädiert, endlich auf die Ressourcen des lateinamerikanischen Kontexts zurück zu greifen und sich auf die Werte der vielen Völker zu besinnen, die ‚immer schon da waren‘ (los pueblos originarios), welche Gemeinschaften auf Solidarität aufbauen, die natürlichen Ressourcen nicht über alle Maßen ausbeuten, die teilen, nicht anhäufen, dem ungesunden Kapitalismus widerstehen, die gemeinschaftlich Land bewirtschaften, als auch mit den armen spanischen Landarbeiter_innen mit denen sich der Kontinent bevölkerte und die ihr Handwerk einbrachten. Von diesen Menschen sollte Lateinamerika politische und menschliche Würde erlernen und endlich einen eigenen nationalen Ethos entwickeln, eine radikale Demokratie und einen ‚socialismo raizal‘. Dieser sollte die Erde wieder wertschätzen, nicht als Ort den es auszubeuten gilt, sondern als Lebensgrundlage. Mit dem Wissen und der Weisheit des Volks, dem Wissen um die Möglichkeit eines ‚anderen‘ Lebens und einer Arbeitseinstellung die allen hilft, könnte ausgehend von der eigenen Kraft eine neue Nation entstehen.

Fals Borda und die partizipatorische Aktionsforschung (IAP/PAR)

„Wir sagen Nein zur Lobpreisung des Geldes und des Todes. Wir sagen Nein einem System, das Sachen und Menschen einen Preis gibt wodurch derjenige der am meisten hat, auch am meisten wert ist; und wir sagen Nein zu einer Welt die jede Minute zwei Millionen Dollar für Kriegswaffen ausgibt, während in jeder Minute dreißig Kinder durch Hunger oder heilbare Krankheiten sterben. (...) Die Armut vermehrt sich, um den Reichtum zu vermehren, es vermehren sich die Waffen, die jenen Reichtum beschützen – den Reichtum von wenigen, der die Armut aller anderen in ihre Schranken verweist, und es vermehrt sich auch, währenddessen, die Einsamkeit: Wir sagen Nein zu einem System, das kein Essen und keine Liebe bietet, dass viele zum Hunger auf Essen und noch mehr zum Hunger auf Umarmung verurteilt. Wir sagen Nein zur Lüge. (...) lügt die herrschende Kultur uns vor, dass die Armut der Armen nicht das Ergebnis der Reichtümer der

⁷⁴² vgl. MESCHKAT, Klaus, „Realität erforschen, um sie zu verändern: Abschied von Orlando Fals Borda (1925–2008)“, 2008, aus Linke Regierungen/ila 318 online: www.ila-web.de/nachrufe/orlandofalsborda.htm (Zugriff 13.7.2012)

⁷⁴³ Originäre Völker und grundlegende Werte: Die multikulturelle und multiethnische Nation.

Reichen, sondern ein elternloses Kind sei (...) Wir sagen Nein der Angst. Nein zur Angst vor dem Wort, der Angst vor der Tat, der Angst vor dem Sein.“⁷⁴⁴

Die partizipatorische Aktionsforschung ist, ebenso wie die Befreiungstheologie und die *Pädagogik der Unterdrückten* sowie die vielen lateinamerikanischen Volkstheatermethoden, aus einer unmittelbaren und drängenden Notwendigkeit entstanden, der imperialistischen Ausbeutung und der Vorherrschaft von kleinen elitären Gruppen gegenüber einer großen Masse, von durch Armut und Gewalt Gezeichneten, Einhalt zu gebieten. Ihr Vorbild waren u.a. die erfolgreichen revolutionären Erfahrungen von Kuba, China, der Sowjetunion und Vietnam,⁷⁴⁵ von denen man Schlussfolgerungen bzw. hilfreiche Impulse für ein Gelingen von sozialer Transformation in Kolumbien gewinnen wollte. Das übergeordnete Ziel war eine Veränderung der Machtstrukturen, um die das Land regierende Gewalt einzudämmen und aktiven Frieden herbeizuführen. Ermächtigung der Massen sollte in einer Neubewertung des Volkswissens (durch das Volk selbst) verankert werden, das als gleichwertiges Wissen anderen Wissensformen gegenüber stehen sollte. Somit würde sich auch die Würde der Menschen wiederherstellen lassen. Der ideologische Unterbau ihrer Akteur_innen war marxistisch-leninistisches Gedankengut, die Ideen auf die sie sich bezogen, waren geprägt von Marx, Engels, Hegel, Lukács, Gramsci, Mao Zedong, Rosa Luxemburg, Lenin, Hobsbawn u.a. In der Publikation von Moser und Ornauer (Hrg.) von 1978, schreibt Fals Borda in Anlehnung an die elfte Feuerbachthese *Über das Problem, wie man die Realität erforscht, um sie zu verändern*.

Seine grundlegende Forderung an die Wissenschaft war:

„Man muß (theoretisches) Studium und (praktische) Aktion miteinander verbinden, um gegen die Bedingungen der Abhängigkeit und der Ausbeutung zu arbeiten, die uns mit allen ihren degradierenden Konsequenzen und Unterdrückungsmechanismen charakterisiert und bestimmt hat. Dies zeigt sich deutlich an unserer Kultur der Imitation und der Armut und am Mangel an sozialer und ökonomischer Partizipation, der unser Volk kennzeichnet.“⁷⁴⁶

Fals Borda sah sein und das Wirken seiner Zeitgefährt_innen als Privileg einer Generation,⁷⁴⁷ die einen Prozess sozialer Veränderung erleben und mitbeeinflussen durfte. Er sah es als Verantwortung der Wissenschaft heraus zu finden, wie man mit derartigen

⁷⁴⁴ GALEANO, *Von der Notwendigkeit*, 1992, S. 118

⁷⁴⁵ vgl. FALS BORDA, „Über das Problem“, 1978, S. 78–112, S. 106

⁷⁴⁶ MOSER, Heinz, „Einige Aspekte der Aktionsforschung im internationalen Vergleich“, in: MOSER/ORNAUER (Hrg.), *Internationale Aspekte der Aktionsforschung*, 1978, S. 173–189, S. 177

⁷⁴⁷ vgl. FALS BORDA, „Über das Problem“, 1978, S. 78–112, S. 78

Veränderungen umgehen könne, um zu einem besseren Leben beizutragen. Der spezifische Kontext eines geographischen Lebensraums, in dem jahrzehntelang „versucht worden war, bewusst revolutionäre Veränderungen in Gang zu setzen, die später scheiterten oder eine unerwartete, womöglich entgegengesetzte Richtung annahmen“,⁷⁴⁸ war für die Umsetzung der IAP prägend. Ich greife die Überlegungen aus Fals Bordas Text „Über das Problem, wie man die Realität erforscht, um sie zu verändern“, die mir für die weitere Entwicklung meiner Arbeit wichtig erscheinen auf.

Voraussetzung für die forschende Arbeit, so Borda 1978, war die Notwendigkeit der Entwicklung eines spezifischen Bezugsrahmens, der dem vorliegendem Kontext der Forschung entsprach. Die europäischen bzw. US-amerikanischen soziologischen Paradigmen erwiesen sich als wenig brauchbar, da sie Realitäten reproduzierten, die keinen kolumbianischen Bezug hatten. Die große Herausforderung Wissen und Aktion – also Theorie und Praxis – miteinander zu verbinden, stellen ein „dauerndes und unaufhörliches Bemühen um ein Verständnis“ dar, einen fortwährenden Neubeginn, der den Herausforderungen des menschlichen Lebens entspricht. Da alles Wissen immer unvollständig und veränderlich ist, muss auch das Wissen, immer wieder einer dialektischen Auseinandersetzung unterworfen werden.

Eine große Herausforderung ist die Rolle der Forscher_in im Forschungsprozess und im Agieren mit der ‚Basis‘. Die Anforderung an die Forscher_in ist, dass sie in der Lage sein muss, als Subjekt und Objekt ihrer eigenen Forschung „die eine oder andere Rolle während des Forschungsprozesses zu betonen, in einer zeitlichen und räumlichen Aufeinanderfolge die ein abwechselndes Annähern und Distanzieren von den Basisgruppen, einen Wechsel zwischen Aktion und Reflexion einschließt.“⁷⁴⁹ Zugleich sollten die Techniken der Arbeit, der Loyalität gegenüber den Menschen, mit denen man arbeitet und den Erfordernissen der Situation und der Zeit untergeordnet sein, was wiederum Auswirkungen und Konsequenzen auf das Bewusstsein der Forscher_innen hat, in Bezug auf für wen sie arbeiten und wem die Forschung nützt. Forschung wird zur politischen Arbeit, stellt politische Arbeit dar. Das wirft Fragen zur Beziehung der Forscher_innen zum Volk und zu den Organisationen mit denen sie arbeiten auf. Ganz dem Diskurs seiner Zeit entsprechend, bezeichnet Fals Borda hier die Techniken der Sozialwissenschaften als „Waf-

⁷⁴⁸ ebda. S. 79

⁷⁴⁹ vgl. ebda. S. 85

fen im Dienst der Politisierung und der Erziehung der Massen“.⁷⁵⁰ Techniken, die eine Asymmetrie in den Beziehungen zugunsten der dominanten Klassen erzeugen, sind unbedingt abzulehnen. Die Techniken wurden popularisiert, dadurch wurde die Partizipationsmöglichkeit, d.h. die Verwendung der Forschungstechniken durch die Menschen (das Volk) ermöglicht. Bei Fals Borda heißt das „die analytischen Werkzeuge sollten an die tatsächlichen Erfordernisse der Basis und nicht an die der Forscher“⁷⁵¹ angepasst werden. Die wirkliche Veränderung ist die Veränderung der ‚Dinge an sich‘ zu den ‚Dingen für uns‘. Diese Aneignung der Realität durch die Basis, stellt das wahre Ziel der Arbeit dar, die freirealistische Bewusstwerdung der Sozialforschung. Die Welt wird nicht mehr hingenommen ‚wie sie ist‘, sondern als Resultat von Geschichte begriffen, die veränderbar und beeinflussbar ist. Dies beinhaltet auch eine Hinterfragung und Überprüfung von Traditionen.

Verschiedene Arten von Wissen sollen gleichberechtigt nebeneinander stehen. Mit Gramsci soll „das Vorurteil“ zerstört werden, „dass die Philosophie etwas höchst Schwieriges ist, weil es sich um eine Tätigkeit handelt, die bestimmten spezialisierten Kategorien von Gebildeten eigen ist“.⁷⁵² Das Volkswissen sollte als Repräsentanz von Weisheit anerkannt werden. Durch die Ergebnisse der Aktionsforschung konnte die schöpferische und intellektuelle Fähigkeit des Volkes in den Augen der Forscher_innen und im Volk selbst rehabilitiert werden.

Die Gefahr einer Idealisierung und Romantisierung des Volkes sollte jedenfalls vermieden werden. Fals Borda lehnt Schulen, die ‚Beweise‘ für das Engagement in Form von „Schwielen an den Händen und eine franziskanische Lebensweise in Übereinstimmung mit der Armut der städtischen Elendsquartiere und der elenden ländlichen Hütten“, ebenso wie den „Masochismus mit dem Volk“⁷⁵³ als menschlich unehrlich ab und bezeichnete ihn als einer kleinbürgerlichen Mentalität entsprungen.

Sehr erfolgreich erwies sich das Vorhaben der „kritischen Wiederentdeckung der Geschichte“⁷⁵⁴ mittels der IAP, da die offizielle Geschichtsschreibung aus der Perspektive der Machtelite, die Geschichte des (widerständigen) Volkes außer acht gelassen hatte

⁷⁵⁰ vgl. ebda. S. 86. Eine klare Analogie besteht zu Boals Bezeichnung des Theaters als Waffe für die Revolution.

⁷⁵¹ vgl. ebda. S. 86

⁷⁵² vgl. ebda. S. 99

⁷⁵³ vgl. ebda. S. 98

⁷⁵⁴ vgl. ebda. S. 96

bzw. immer noch außeracht lässt. Durch Erkenntnisse, die mit Hilfe der Basis gewonnen werden konnten, änderten sich Besitzverhältnisse und gingen Rechte auf zuvor unterdrückte Menschengruppen über.⁷⁵⁵

Das durch die IAP hergestellte, die Geschichte betreffende Wissen, sollte an eine breitere Basis weitergegeben werden,⁷⁵⁶ die darauf aufbauend ihre eigenen Geschichte neu gestalten sollte. Dies war die revolutionäre Absicht. Diese Weitergabe sollte ‚systematisch‘ erfolgen, d.h. eventuell durch Multiplikation der Techniken, aber auch durch kulturelle Mittel (Theater, Musik, Bilder, Publikationen von Büchern in einfacher Sprache, illustrierte Texte, die Gründung alternativer Zeitschriften u.a.).⁷⁵⁷

In Kolumbien fand die Hypothese der ‚kulturellen Waffe‘ als motivierender Impuls zur Mobilisierung der Massen vorerst keine große Verbreitung, doch als die Kunde ihres Erfolgs von Vietnam nach Kolumbien drang,⁷⁵⁸ wurden dort ähnliche Versuche unternommen (vor allem mit Musik).⁷⁵⁹ Außerdem sollte ‚Selbstforschung‘ initiiert werden und es wurden geeignete Personen ausgebildet, welche ohne Hilfe von Expert_innen, eigenständig Studien durchführen sollten.

Für das kritische Verständnis der Sozialwissenschaften wurden die Feuerbachthesen zum vorrangigem Paradigma: die Wissenschaft verbündete sich mit der Aktion zur Erreichung des Ziels einer Veränderung der Welt.⁷⁶⁰ Die Praxis wurde zum wichtigsten Kriterium der Erkenntnis (vgl. zweite Feuerbachthese) und Praxis bedeutete in ihrer Definition immer „politische Aktion zur strukturellen Veränderung der Gesellschaft“.⁷⁶¹

Auf den Umgang mit Sprache und mit Worten wurde bewusst Wert gelegt; einerseits tragen Worte das Potential in sich, Vergangenes zu reproduzieren, andererseits können sie immer nur eine Annäherung an eine vorliegende Wirklichkeit darstellen.⁷⁶² Ihr Wert

⁷⁵⁵ vgl. ebda.

⁷⁵⁶ Ähnliches erreicht Jana Sanskriti mit seinen Forumtheatertourneen

⁷⁵⁷ Fals Borda gründete u.a. die Zeitschrift *Alternativa*, den Verlag *Punto de Lanza* und eine Forschungsförderung zur Umsetzung der IAP namens *La Rosca*.

⁷⁵⁸ vgl. BOAL, *Técnicas*, 1975, S. 164

⁷⁵⁹ für ein Beispiel aus dem 21. Jahrhundert siehe: Cuadernos PNUD, MPS, No. 5, Investigaciones sobre desarrollo social en Colombia, 2004, Publicación del Programa de Naciones Unidas, online: www.pnud.org.co/img_upload/9056f18133669868e1cc381983d50faa/cuadernoPNUDMPS5a.pdf, (Zugriff 30.12.2012) Die Beispiele für die angewandte Theaterarbeit finden sich im Appendix der angeführten Arbeit.

⁷⁶⁰ vgl. FALS BORDA, „Über das Problem“, 1978, S. 78–112, S. 94

⁷⁶¹ ebda.

⁷⁶² vgl. Boal und seine Präferenz Geschichten aus Körperbildern zu entwickeln

liegt darin, dass sie eine „Grundlage für die Darstellung der Wirklichkeit“⁷⁶³ geben. Als Mittel zur Erklärung von Ereignissen sind sie nur beschränkt nützlich; daraus resultiert die Bevorzugung einer ‚dialektischen Methode‘, in der sich Aktion und Reflexion abwechseln.

Um weiter zu differenzieren sei es von Nöten „Tatsachen durch Tendenzen zu ergänzen“. Auch hier ergibt sich eine starke Verbindung zu Boal, der meint, Dialog hat die Tendenz zum Monolog zu verkommen. D.h. es gibt keine unbeweglichen, in Stein gemeißelte, Tatsachen, sondern immer nur Ereignisse in Bewegung. Das Verständnis einer Situation kann nur durch ein Verständnis der Geschichte der Umstände dieser Situation erlangt werden.

Obwohl politischer Aktivismus gefördert wurde, kam es, auch in Ermangelung der dafür notwendigen Mittel, nicht zur Organisation anspruchsvoller sozialer Veränderungen durch die Basis. Die Akteur_innen der PAR blieben vorwiegend Einzelgänger_innen, die einzelnen Forschungsgruppen konnten sich nicht untereinander organisieren und standen sich nur zu oft unnötigerweise misstrauisch gegenüber. Ideologische Fortschritte fanden statt, waren aber wenig weitreichend.⁷⁶⁴

Die Frage, wie die engagierten Intellektuellen in das Proletariat eingeschlossen werden könnten, wurde auch von der PAR nicht gelöst.⁷⁶⁵ Die Intellektuellen blieben geistige Eigentümer_innen ihres Wissens und es blieb ihnen nichts anderes übrig, als dazu überzugehen „das Wissen in den Dienst der Interessen des Volkes zu stellen“, also als Insertion in den gesellschaftlichen Emanzipationsprozess einzubringen. Sie gaben ihr Wissen als Ideologie an die Basis weiter und, so kritisiert Fals Borda, kam es „zur ärgsten historischen Spielart des Dogmatismus, der Mimese“.⁷⁶⁶

Die Vision einer ‚Wissenschaft des Proletariats‘ blieb jedoch unerfüllt. Fals Borda schreibt:

„Es scheint, daß die historische und soziale Situation der kolumbianischen Massen noch nicht so weit ist, um einen eigenen wissenschaftlichen und kulturellen Komplex der Interessen der arbeitenden Massen zu bilden und auszudehnen (gegenüber den Interessen des Bürgertums), als Akt eines historischen Subjekts, das

⁷⁶³ ebda. FALS BORDA, „Über das Problem“, 1978, S. 78–112, S. 89

⁷⁶⁴ ebda. S. 104–105

⁷⁶⁵ ebda. S. 106

⁷⁶⁶ ebda. S. 107

fähig ist, die Zukunft zu gestalten, indem es das Resultat antizipiert, d. h. fähig ist, die konkrete Wirklichkeit der Gegenwart zu sehen und zu verstehen und auf diese Weise bewußt seine eigene Geschichte aufzubauen. Man hätte sich keinen Illusionen über die konkreten Menschen hingeben sollen, mit denen man zu tun hatte, obwohl man dazu tendierte, sie zu idealisieren.“⁷⁶⁷

Zusammenfassend kann man sagen, dass die wesentliche Herausforderung, welche die IAP an die Forscher_innengemeinschaft stellte, ein wesentliches Umdenken ihrer Funktion und Stellung in der Gesellschaft war. Diese Forderungen erinnern an die Forderungen von Freire,⁷⁶⁸ der nach dialogischen Beziehungen, nützlicher und nutzbarer Aufbereitung von Ergebnissen und Beteiligung aller an den Arbeitsprozessen verlangte. Der Erkenntnisgewinn kam mit Hilfe der Stimulation des Volkswissens zustande und seine Evaluierung konnte nur unter Einbeziehung von Referenzgruppen stattfinden.

Forscher_innen bezogen durch ihre Arbeit politisch Stellung und ihre Verbindung zur Arbeit mit Basisgruppen sowie zu politischen Organisationen waren im Sinne einer nachhaltigen Arbeit erforderlich. Nur durch politische Organisation konnten Strategien verfolgt werden, ohne die keine revolutionäre Theorie zu revolutionärer Aktion finden könnte. Darüberhinaus war es wichtig, öffentlich meinungsbildend zu wirken.

Doch nicht nur politische Organisation, auch ein Näherrücken von Politik und Kunst, waren Teil des Programms: Dafür nehme ich Bezug auf das Hauptwerk Fals Bordas, das ein Beispiel für das Ineinandergreifen von Wissenschaft und Kunst bzw. Kunst als Wissenschaft und Wissenschaft als Kunst darstellt.

Wissenschaft und Kunst in *Historia Doble de la Costa*

Als interessante Parallele zu Augusto Boals *Zumbi*, das alle traditionellen Konventionen des Theaters aufbrach, wartet auch Orlando Fals Borda mit einem ähnlichen Unterfangen auf. In seinem vierteiligen Monumentalwerk *Historia Doble de la Costa* (1979–1986) verwendet er einen Kunstgriff, um die wissenschaftliche Sprache, gemäß den Forderungen der IAP zu demystifizieren. Je auf gegenüberliegenden Seiten, gibt es in seinem Text einen Handlungsstrang A und einen Handlungsstrang B (Kanal A und Kanal B). Auf der

⁷⁶⁷ ebda. S. 108. Heute gibt es solche Projekte z. B. COAMA in Kolumbien. Darüber hinaus gibt es und gab es immer schon politische Initiativen, die von der Basis ausgehen, also aus ihr selbst entstehen, wie die Quilombos in Brasilien, die nicht kontaktiert werden wollenden Völker in Brasilien, das Tribunal de Terra, die Terreiros vom Candomblé und Umbanda; die alle um Akzeptanz ringen.

⁷⁶⁸ vgl. FALS BORDA, „Über das Problem“, 1978, S. 109 (Fals Borda bezieht sich immer wieder auf direkte Quellen von Lenin, Lukács, Marx, Hobsbawm, Mao Zedong u. a. auf die sich Freire in seinen Schriften ebenso bezieht)

einen Seite schreibt er wissenschaftstheoretisch, ernst, dokumentarisch, methodologisch und konzeptuell, auf der anderen erzählt er anekdotisch, umgangssprachlich, essayistisch, autobiografisch und fiktiv. Den Leser_innen bleibt es selbst überlassen, ein Buch nach dem anderen zu lesen oder beiden Strängen parallel zu folgen. Fals Borda hält jedenfalls zur Parallelität an: die ‚eine‘ Sprache, in der er sich auch auf lebende Personen beruft, mit denen er dialogisiert, ist nicht weniger wichtig als die andere, welche Quellenangaben beinhaltet und Erklärungen zu sozialen Vorgängen, welche in den Anekdoten beschrieben sind. Dazu schreibt Gonzalo Cataño:

„Como las vanguardias literarias latinoamericanas de nuestros días– que buscan destruir el relato mezclando los más diversos géneros y manifestaciones artísticas (música, pintura, poesía y prosa) para resaltar las sensaciones de ritmo, espacio y tiempo–, se afanó por superar el tradicional informe sociológico. Optó por una exposición a dos voces: la de la página izquierda, de carácter anecdótico, el coloquial y descriptivo, la de la derecha, de modulación ‘científica’, es decir, documental, conceptual y metodológica. La primera la llenan personajes vivos con los que el autor dialoga, y la segunda registra las fuentes, las explicaciones históricas, las leyendas y los procesos aludidos por los entrevistados. Esto produce en el lector la sensación de contrapunto, de nota contra nota, de voces del pasado y del presente que discuten y rivalizan sobre los problemas que las aquejan. Y, como en los textos anteriores, la *Historia* despliega dibujos, mapas y fotografías que recrean la solidaridad de una cultura que a finales del siglo XX se niega a desaparecer ante el ímpetu de la violencia y la feroz arremetida del mundo urbano. En conjunto, la obra es un homenaje al pueblo costeño, y su autor encuentra las mejores palabras para exaltar a los pobres del campo y enaltecer sus manifestaciones culturales, expresadas en la música, la hermandad y el cotorreo.“⁷⁶⁹

Wie die lateinamerikanische literarische Avantgarde unserer Zeit – welche die Erzählformen zu zerstören trachtet, indem sie die unterschiedlichsten Genres und künstlerischen Ausdrucksformen vermischt (Musik, Malerei, Poesie und Prosa), um die Eindrücke von Rhythmus, Raum und Zeit zu verstärken – bemühte er sich die traditionelle soziologische Berichtlegung zu überwinden. Er entschied sich für eine Darstellung in zwei Stimmen: die auf der linken Buchseite, die über anekdotischen Charakter verfügte, kolloquial und beschreibend war und die der rechten Buchseite, in ‚wissenschaftlicher‘ Form, d. h. dokumentarisch, konzeptuell und methodologisch. Die erste wird von lebendigen Menschen belebt, mit denen der Autor dialogisiert und die zweite erfasst die Quellen, die historischen Erklärungen, die Legenden und die Vorkommnisse auf die sich die Interviewten beziehen. Das bietet den Leser_innen den Eindruck eines Widerspruchs, von Bemerkung zu Bemerkung, von Stimmen der Vergangenheit und Stimmen aus der Gegenwart, die über Themen, die sie quälen, diskutieren und miteinander rivalisieren. Und, wie schon in seinen früheren Texten, enthält auch die *Historia* Zeichnungen, Karten und Photographien, welche Solidarität mit einer Kultur

⁷⁶⁹ CATANO, Gonzalo, „Orlando Fals Borda, Sociólogo del Compromiso“, *Espacio Abierto*, Vol. 17, Núm. 4, octubre-diciembre, 2008, S. 90, online: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/122/12217401.pdf> (Zugriff 5.7.2012)

wachrufen, die sich am Ende des Zwanzigsten Jahrhunderts weigert, angesichts der Auswirkungen der Gewalt und der brutalen Angriffe der urbanen Welt, zu verschwinden. Zusammengefasst kann gesagt werden, dass die Arbeit eine Hommage an die Küstenbevölkerung ist und dass ihr Autor die besten Worte findet, um die Armen des Landes und ihre kulturellen Manifestationen, welche sich in der Musik, der Geschwisterlichkeit und im mündlichen Austausch zeigen, zu würdigen.

Erst in der ‚Ausschöpfung aller Mittel‘, nach der Fals Borda verlangt, liegt die Möglichkeit der Annäherung an eine Darstellung von Wirklichkeit. Kunst und Kreativität sind wesentliche Bestandteile dieser Darstellung, insbesondere da der Sprache nicht unbedingt zu vertrauen ist.

Heute beweisen z.B. Wissenschaftler wie der Physiker David Bohm die Notwendigkeit der Gemeinsamkeit von Kunst und Wissenschaft.⁷⁷⁰ Auch immer mehr Universitäten gestalten ihre Curricula nach diesen Erkenntnissen.⁷⁷¹

In ihrem Vortrag „Descolonización de la Historia? El caso de la novela histórica en la región norteandina“⁷⁷² untersucht die Historikerin Brigitte König sowohl literarische als auch historiografische Texte aus Kolumbien, in Hinsicht auf eine neue Geschichtsschreibung im Rahmen von historischen Romanen. Die vorherrschende Asymmetrie zwischen Zentrum und Peripherie des Landes, in welcher das der Schriftkultur mächtige Zentrum die schriftlose Peripherie beherrscht, sei die tatsächliche ‚enfermedad histórica‘ (Krankheit der Geschichte) und nicht der Umstand, dass die Schriftsteller_innen in der Zeit von 1949 bis 1992 so von der lateinamerikanischen Geschichte besessen gewesen wären:

„Los autores diagnosticaron otra ‘enfermedad histórica’, una especie de distorsión de la vida por la historia que se manifestaba en una reflexión insuficiente de sucesos nacionales y sociales en la historiografía y las mitificaciones y glorificaciones de los héroes nacionales de la Independencia. De tal manera que la nueva novela histórica responde a esta enfermedad y señala al mismo tiempo un desiderátum de la sociedad o de algunos de sus grupos que están hartos de los discursos conservadores de la historiografía oficial o tradicional. Así, nuevas novelas

⁷⁷⁰ siehe auch: BOHM, David, *On Creativity*, Routledge, New York, 2006

⁷⁷¹ vgl. University of Malta, Studienlehrgang *Master of Creativity and Innovation*, www.um.edu.mt/create/courses/masterdegreeprogramme (Zugriff 17.1.2013)

⁷⁷² KÖNIG, Brigitte, „Descolonización de la Historia? El caso de la novela histórica en la región norteandina“, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Escuela de Historia, Revista Historia y Sociedad, Edición No. 11, 2005, S. 33–58 online: http://humanas.medellin.unal.edu.co/sites/default/files/hys/pdf/hys_11/hys_11_02_Koning_Brigitte_-_DescolonizacionHistoria.pdf (Zugriff 20.01.2013)

históricas latinoamericanas representan un contradiscurso ante la versión oficial afirmadora de la historia y las mitificaciones histórica.“⁷⁷³

Die Autor_innen diagnostizieren eine Art ‚Krankheit der Geschichte‘, eine Art Entstellung des Lebens, durch die Geschichte, die sich durch eine mangelhafte Reflexion der nationalen und sozialen Vorkommnisse ausdrückte und den Mystifizierungen und Verherrlichungen der nationalen Helden der Unabhängigkeit. Auf diese Art reagiert der neue historische Roman auf diese Krankheit und zeigt zugleich den Wunsch der Gesellschaft oder zumindest einiger ihrer Gruppen, dass sie die konservativen Diskurse der offiziellen, traditionellen Geschichtsschreibung satt hat. So repräsentieren neue historische lateinamerikanische Romane einen Kontradiskurs angesichts der offiziellen, affirmativen Geschichtsschreibung und ihrer historischer Verherrlichungen.

Die Schriftsteller_innen seien der verzerrten Darstellung der historischen Ereignisse müde, der Glorifizierungen von vermeintlichen Unabhängigkeitshelden; die neue Literatur sei das Zeichen eines gesellschaftlichen Wunsches nach neuen geschichtlichen Romanen, an Stelle der konservativen, traditionellen Geschichtsschreibung, sozusagen als deren Medizin. Die neuen lateinamerikanischen Romane repräsentieren einen wichtigen Kontradiskurs zur offiziellen Mythenbildung. Weiters beschreibt sie, die Beschneidung der Fähigkeit der Autoreflexion der Gesellschaft durch die offizielle Geschichtsschreibung.⁷⁷⁴

König verweist auf Carlos Fuentes, den berühmten mexikanischen Autor des Romans *Terra Nostra*, in dem er, in kunstvoller Montage, das Mexiko der Gegenwart mit der mexikanischen Kolonialgeschichte ‚verwebt‘, der 1977 anlässlich einer Preisübernahme für diesen Roman sagte:

„La gigantesca tarea de la literatura latinoamericana contemporánea ha consistido en darle voz a los silencios de nuestra historia, en contestar con la verdad a las mentiras de nuestra historia (...)“⁷⁷⁵

Die gigantische Aufgabe der zeitgenössischen lateinamerikanischen Literatur besteht darin, den Momenten des Schweigens in unserer Geschichte Stimme zu verleihen, sie besteht darin, den Lügen unserer Geschichte mit der Wahrheit zu antworten.

⁷⁷³ ebda. S. 36

⁷⁷⁴ ebda. S. 38: Im Abschnitt „Historias dobles y desmitificaciones“ ihres Essays, ergänzt König, dass das didaktische Ziel Fals Bordas war, mit dieser Technik des doppelten Blicks aus marxistischer Perspektive, eine Hinwendung zur politischen und kulturellen Volkserziehung zu erreichen- also ein kreativer, politischer Kunstgriff eines engagierten Forschers.

⁷⁷⁵ ebda. S. 36

Fals Borda meint über die Probleme der Geschichtsschreibung:

„Busco contar la historia en lo que ella no ha dicho por ocultar u olvidar aspectos no convenientes para las clases dominantes y opresoras. (...) Por eso esta técnica no produce una historia final o absoluta. Pero tampoco es final o absoluta la historia oficial, o la que producen los historiadores de las clases dominantes. Cada generación de investigadores va fabricando su propia interpretación de unos mismos hechos, según su respectiva experiencia directa, esto es, según la orientación de la clase social o grupos a los cuales pertenecen. Por ello, la crítica histórica es una tarea sin fin y sin fronteras.“⁷⁷⁶

Ich trachte danach die Geschichte zu erzählen, die nicht erzählt worden ist, indem man für die herrschenden und unterdrückenden Klassen unangenehme Aspekte verdunkelt oder vergisst. (...) Deshalb produziert diese Technik keine endgültige oder absolute Geschichte. Doch auch die offizielle Geschichte ist nicht endgültig oder absolut, auch nicht jene, die die Historiker_innen der herrschenden Klassen hervorbringen. Jede Generation von Forscher_innen fabriziert ihre eigene Interpretation von einigen gleichen Fakten, je nach ihrer jeweiligen unmittelbaren Erfahrung, d. h. je nach der Orientierung der gesellschaftlichen Klasse oder Gruppe, der sie angehören. Deshalb ist die Kritik an der Geschichte eine Aufgabe ohne Ende und ohne Grenzen.

Das Werk *Historia Doble de la Costa*, rückt den Wissenschaftler Fals Borda hier in die Nähe der kreativ schaffenden Künstler_innen. Es darauf hin, dass die künstlerische Arbeit offenbarenden Charakter haben kann. Die stellt eine der Erforschung der Kultur und der Denkweisen einer Gemeinschaft dar.

Die Trance des Fühlenden Denkens

Eine weitere Notion der Arbeit Fals Bordas, die ihn in die Nähe von künstlerischen Zugangsweisen bringt, ist die des ‚sentipensante‘: der Trance des fühlenden Denkens, wie er es nennt. Dazu fügt er den Akt des ‚combinar la mente con el corazón‘, die Verbindung von Geist und Herz,⁷⁷⁷ die wir auch in den Reden von Sanjoy Ganguly als wichtigste Arbeitshaltung wiederfinden. Das Konzept des ‚Sentipensante‘, also des fühlend-denkenden Menschen hat Fals Borda aber nicht selbst geprägt, wie er in einem Video 2007⁷⁷⁸ sagt, sondern die Fischer von San Jorge haben es ihm erklärt. Sie erzählten ihm, dass sie mit dem Herzen handeln, aber auch den Kopf einsetzen. Und wenn sie beides miteinander kombinieren, dann seien sie ‚Sentipensantes‘, mit der Weisheit des Verstandes und des Herzens Handelnde.

⁷⁷⁶ FALS BORDA, Orlando, *La doble Historia de la costa: El Presidente Nieto II*, Universidad Nacional de Colombia, El Ancora Editores Bogotá, 2002 (1981), S. 55B

⁷⁷⁷ vgl. CATAÑO, „Orlando Fals Borda“, 2008, S. 88

⁷⁷⁸ www.youtube.com/watch?v=LbJWqetRuMo (Zugriff 26.12.2012)

Das Konzept wurde später von Eduardo Galeano (siehe oben) übernommen und 2009 erschien in den USA ein Buch *Sensing/Thinking Pedagogy* von Laura I. Rendón.⁷⁷⁹ Es ist naheliegend, dass auch Boals ‚Pensamento Sensível‘ vom Ausdruck Sentipensante inspiriert wurde. Ich werde darauf im Kapitel über Ästhetik noch einmal zurückkommen.

Ausblick in das 21. Jahrhundert

Das TdU wie auch die IAP verbreiteten sich in den letzten 40 Jahren vorerst auf spontane und ungeplante Weise. Günstige Momente, interessierte Gruppen, aufmerksame Forscher_innen und Künstler_innen, regionale Bewegungen, sowie Interessenvereinigungen trugen dazu bei.

Im einleitenden Text zum *Handbook of Action Research*, fasst Fals Borda die Ausgangssituation seiner Arbeit noch einmal zusammen: Der große Umbruch begann in den siebziger Jahren mit der Erkenntnis, dass Wissenschaft niemals neutral sein kann, sondern angesichts politischer Geschehen, Position beziehen muss.

Die intellektuelle Eroberungsreise, die im Anschluss an die Erkenntnis der Notwendigkeit einer neuen Geschichtsschreibung folgte und die ihre eindringliche Umsetzung und Anwendung in den armen und benachteiligten Regionen der Welt fand, entwickelte sich zur einer Wissenschaft der Aktion und Partizipation und zu gleicher Zeit in einen Lebensweg für viele. Die Weltkongresse 1977 und 1997 in Cartagena, waren wichtige Plattformen für Austausch und Entstehung von Netzwerken. Ähnliche Entwicklungen in der IAP ergaben sich in Indien, Mexiko, Kolumbien und Tansania. Paulo Freires *Pädagogik der Unterdrückten*, 1970, damals in Brasilien noch verboten, fand durch Untergrundorganisationen Verbreitung in der wissenschaftlichen Welt.

Die Bestrebungen Wissenschaft zu hinterfragen, sich in ihr zu engagieren und sie zugleich auf anarchistische Weise zu erneuern, folgten den Student_innenaufständen der 1968er Jahre. Das Wahrheitsparadigma der Wissenschaft wurde umgeworfen. Volkswissen sollte das universitäre Wissen komplementieren. Die Akteur_innen der kritischen Sozialforschung sahen sich selbst als Bewegung. Sie erlebten Kolleg_innen, die sich auf die Neutralität der Wissenschaft beriefen, als das herrschende Machtsystem unterstützend – ihrer Ansicht nach, erforderte Wissenschaft ethisches Bewusstsein. Deshalb woll-

⁷⁷⁹ RENDÓN, Laura, *Sensing/Thinking Pedagogy: Educating for Wholeness, Social Justice and Liberation*, Stylus Publishing, Virginia, 2009

ten sich die Aktionsforscher_innen dekolonialisieren und Wertmaßstäbe entwickeln, entlang derer sie ihre Arbeit auf emanzipierte Weise weiter führen konnten. Internationale Einflüsse kamen durch Freire, Camilo Torres, Mahatma Gandhi, Julius Nyerere, Carlos Mariátegui und Samir Amin. Durch die direkte Involvierung, Intervention und Insertion in soziale Prozesse versuchten die Aktionsforscher_innen der übermäßigen und technokratischen Datenproduktion zu entgehen und sich durch eine, der Praxis verschriebenen Forschung, einen utopienahen Horizont zu erkämpfen, der Gerechtigkeit, Kommunikation und kulturelles Bewusstsein in Aussicht stellte. Unter der Leitung von Budd Hall wurde ein Netzwerk für Aktionsforschung eingerichtet, dass von Toronto bis Dar-es-Salaam reichte und die Fachzeitschrift *Convergence* publizierte.

Mit Gramsci wurden die Aktionsforscher_innen zu ‚organic intellectuals‘, die sich selbst mit der Gemeinschaft, in der sie wirkten, identifizierten und danach strebten, alle autoritären Tendenzen zu überwinden. Sie erfanden Techniken wie z.B. die der ‚systematic-restitution‘ und die ‚devolution-technique‘, um die Kommunikation zu verbessern und entwickelten neue Formen der Berichtschreibung – je nach Alphabetisierungsgrad der Bevölkerung mit der sie arbeiteten. Um die elitären Versionen der Geschichtsschreibung neu zu interpretieren, griffen sie auf die mündliche Tradition bzw. auf das kollektive Gedächtnis zurück. Sie erstellten kulturelle Landkarten, illustrierten Bücher und entwickelten Kassettengeschichten (mit Kassettenrecordern aufgezeichnete). Auf dem Weg ‚harte Fakten‘ mit fantasievoller, literarischer und künstlerischer ‚Cortex‘-Interpretation zu kombinieren, lernten sie von den Schriftsteller_innen des Magischen Realismus (Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Gabriel Garcia Márquez und Eduardo Galeano) und entwickelten ein Zwei-Sprachen-System.

Die Ergebnisse zeitigten Erfolge der kleinen Schritte und bewiesen, dass bescheidene und einfache Wege und Mittel dem Forscher_innengeist Genüge tun und eine Veränderung zum Positiven für die Menschen herstellen konnten. Das führte zu einer empathischen Grundhaltung und wirkte eventueller Forscher_innenarroganz entgegen. Die *Vivencia*, die Erfahrung, belegte, dass es durch vorsichtige und sensible Herangehensweisen, als auch durch die Arbeit anhand symmetrischer Beziehungen, möglich wurde, die Aussagen der Stimmen mit unterschiedlicher kultureller Herkunft zu hören und Diskursen mit unterschiedlicher kultureller Syntax, wertschätzend zu begegnen. Beim Symposium 1977 wurde die gesamte Aktionsforschung zur *Vivencia* deklariert, die für Fortschritt und Demokratie essentiell wäre. Sie wurde nicht nur zur Methodologie, sondern

auch zur Lebenseinstellung erklärt, welche ihre Anwender_innen zu fühl-denkenden Personen machte. Von dort aus entwickelten sich viele verschiedene Wege, die Welt besser zu verstehen, zu verändern und sie aufs neue zu verlebendigen. Die acht folgenden Welttreffen der Aktionsforscher_innen verurteilten die Welt wie sie ist und suchten auf altruistische Weise nach Wegen aus den gegebenen Unsicherheiten. Viele Akademiker_innen, Unternehmer_innen, Expert_innen, Entwicklungsagent_innen u.a. mussten einsehen, dass sie Alternativen benötigten und griffen und greifen immer öfter auf Methoden der IAP zurück, was nicht immer unproblematisch blieb und bleibt. Persönliches und gemeinschaftliches Vorwärtstkommen, als auch der Protest gegen politische Ungerechtigkeiten, stellen nach wie vor Inhalte der IAP dar. Fals Borda zitiert Immanuel Wallerstein,⁷⁸⁰ der die Idee der ‚zwei Modernitäten‘ prägte,⁷⁸¹ die Modernität der Technologie und jene der Befreiung. Dieses symbiotische Paar begründet die zentrale Widersprüchlichkeit unseres modernen Weltsystems, eines Systems des historischen Kapitalismus, in dem sowohl moralischer als auch institutioneller Verfall droht. Millionen von Menschen leben in dieser Moderne gefangen, die nach Emanzipation verlangt und nach einem Aufbrechen der unterdrückerischen Moral, die die Welt in Armut und Leid stürzt.⁷⁸²

Hier eröffnet sich der Ausblick in das 21. Jahrhundert. Aktivismus allein kann niemals genügen. Fals Borda verlangt die aristotelische Zutat Phronesis,⁷⁸³ die Weisheit und das Urteilsvermögen, sowie den Anstand, der zur Erlangung des Guten im Leben nötig ist. Aktionsforschung bedeutet nicht nur eine Suche nach Wissenserwerb, sie beinhaltet eine Transformation von Haltungen und Einstellungen und verändert letztendlich das Wertesystem, die Persönlichkeit und die Kultur. Sie ist ein altruistischer Prozess und stellt sich in den Dienst der Menschheit. Beim zweiten Weltkongress der Aktionsforschung im Jahr 1997, einigten sich die Anwesenden auf ethische Grundlagen ihres neuen Wissenschaftsparadigmas – Hand in Hand mit der Praxis- und Phronesis-Verpflichtung, die sie schon zuvor eingegangen waren. Als zukünftige Herausforderungen sah der Kongress folgende Themen an:

⁷⁸⁰ WALLERSTEIN, Immanuel, „The end of what modernity?“, in: *Theory and Society*, Springer, 1995

⁷⁸¹ vgl. FALS BORDA, „Participatory (Action) Research in Social Theory: Origins and Challenges“, in: REASON, *Handbook of Action Research*, 2001, S. 27–37, S. 31

⁷⁸² vgl. ebda.

⁷⁸³ vgl. S. 32

- Multidisziplinäre und institutionelle Veränderung: die Aktionsforschung ist offen für die Zusammenarbeit mit Quantenphysiker_innen als auch mit Künstler_innen, Biolog_innen u.a. und zielt auf ganzheitliche Zugänge ab. Die IAP, die ihren Aktionsradius schon lange auf viele andere Forschungsgebiete ausweitet, darunter die Medizin, die Wirtschaft, die Geschichte etc., führt zu vielen Studien und Publikationen sowie vielfältigen Anwendungen. Gleichzeitig entsteht jedoch auch die Gefahr von Vereinnahmung und zweckentfremdeter Verwendung der Methode. Dies ist kaum zu verhindern, kann und soll aber durch bessere Ausbildung und rigorosere Forschung eingeschränkt werden.
- Allgemein umsetzbare Ziele: Sogenannte Pilotprojekte sollen vermieden werden, da sie meistens scheitern und folgenden längerfristigen, nachhaltigen Interventionen schaden.
- Dekonstruktion globaler Gleichmachungstendenzen: Die globalen Trends zur Uniformität, zerstören Kulturen als auch Natur und werden von den sogenannten Entwicklungsagent_innen vorangetrieben. Dem soll durch regionale Bestrebungen entgegengewirkt werden. Noch sind die Fragen, wie dem Trend der Entwicklungsmaschinerie und dem selbstzerstörerischen Kapitalismus Einhalt geboten werden kann, unbeantwortet.
- Forschung, Bildung und politische Aktion: Sie müssen für soziale Gerechtigkeit und einen Fortschritt, der sich von einem neuen Humanismus nährt und immer auch Demokratisierung beinhaltet, zusammen wirken.⁷⁸⁴
- Minimierung von Konflikten, Gewalt und Repression: die IAP ist in der Lage, die Ursachen von, von wirtschaftlichen Systemen hervorgerufener, Armut und ihrer Konsequenzen aufzudecken. Die Herausforderung liegt darin, über die Theorie hinaus praktische Möglichkeiten zu ihrer Bekämpfung zu finden, um einen Beitrag zu einer andern, menschlicheren und nicht selbstzerstörerischen Welt zu leisten.
- Die Entwicklung eines ethnogenetischen, emanzipatorischen Ethos: Dies ist vielleicht die herausforderndste, aber wichtigste Aufgabe der Aktionsforschung. Sie will dem vorherrschenden Ethos der Unsicherheit entgegenwirken. Es braucht

⁷⁸⁴ vgl. ebda. S. 33

konzeptuelle Vorbereitung, alternative wissenschaftliche Paradigmen, präzise formulierte Diskussion und effektive Entscheidungen, um die Vorschläge in eine Praxis umzusetzen, in der sie erst von Wert sein können.

Fals Borda fasst im Hinblick auf das 21. Jahrhundert zusammen:

„The need to construct an altruistic ethos for heterogeneous forms of cultures, times, spaces and peoples implies a world-wide effort to combine intellectual, political and economic resources from North and South, East and West. For a while, our concern for knowledge, power and justice and their relationships grew independently in our respective regions. Now those parallel developments have had an important consequence. We are merging with additional competence. Our tasks as participatory scholars and practitioners seem to be more clear. In the last analysis, the effect of P(A)R work carries a liberating, political accent world-wide. The rising universal brotherhood of critical intellectuals – women and men – tends to construct open pluralist societies in which oppressive central powers, the economy of exploitation, monopolies and the unjust distribution of wealth, the dominance of militarism and armamentism, the reign of terror, abuse of the natural environment, racism, and other plagues will be proscribed. On these vital issues many of us appear to be like one, as we concur on insisting about the humanist utilization of science, knowledge and techniques. Such now appears to be our global commitment.“⁷⁸⁵

Mit dieser Erklärung, schließt Fals Borda seine Einleitung zu der umfassenden Publikation von Reason und Bradbury zur Aktionsforschung. Als Vertreterin der angewandten, emanzipatorischen als auch forschenden Theatermethode Augusto Boals, scheinen mir die Überlegungen Fals Bordas auch für die globale TdU-Arbeit von großer Relevanz, denn es sind gerade die oben angesprochenen Herausforderungen, denen wir täglich begegnen, und denen aber oft angesichts engagierter aktivistischer Bestrebungen, die theoretische Diskussion und Reflexion fehlt.

Fals Bordas vier Regeln für die Feldarbeit und die wissenschaftliche Berichterstattung innerhalb der IAP, die er in einer Rede für die Southern Sociological Society, 1995, führte, können auch auf die praktische TdU-Arbeit angewandt werden:

1. Do not monopolize your knowledge nor impose arrogantly your techniques but respect and combine your skills with the knowledge of the researched or grass-roots communities, taking them as full partners and co-researchers. Thus, fill in the distance between subject and object.

⁷⁸⁵ ebda. S. 34

2. Do not trust elitist versions of history and science which respond to dominant interests, but be receptive to counter-narratives and try to recapture them.
3. Do not depend solely on your culture to interpret facts, but recover local values, traits, beliefs, and arts for action by and with the research organizations.
4. Do not impose your own ponderous scientific style for communicating results, but diffuse and share what you have learned together with the people, in a manner that is wholly understandable and even literary and pleasant, for science should not necessarily be a mystery nor a monopoly of experts and intellectuals.

So wird die partizipatorische Aktionsforschung als auch die Arbeit mit dem *Theater der Unterdrückten* zu „(...) a purposeful life-experience and commitment combining academic knowledge with common people's wisdom and knowhow.“⁷⁸⁶

Angewandte partizipatorische Aktionsforschung in Guatemala

Im Folgenden beschreibe ich, als exemplarisch ausgewähltes lateinamerikanisches Beispiel, eine Arbeit, die in Guatemala im Jahr 1999 von Brinton Lykes in Zusammenarbeit mit der Vereinigung der Maya Ixil-Frauen durchgeführt wurde und die im *Handbook of Action Research* beschrieben ist.⁷⁸⁷ Der Forscher wurde von den Ixil-Frauen, die ihn schon von einer früheren Arbeit (1992) kannten, eingeladen, um ihnen beim Wiederaufbau ihrer Gemeinschaft und der Verbesserung ihrer Lebensumstände zu helfen, die unter den Ereignissen des 36 Jahre dauernden Krieges, auf unbeschreibliche Weise gelitten hatte. Die Ereignisse, welche diese Gemeinschaft verarbeiten musste, waren Massaker, in Brandsetzung ihrer Dörfer, das Verschwinden von Menschen, ausgedehnte Umsiedlungen und Exilierungen. Nur 54 Prozent der Bevölkerung verfügte über Zugang zu sauberem Trinkwasser, 57 Prozent hatte Zugang zu medizinischer Versorgung, die Alphabetisierung lag bei 65 Prozent, doch nur 79 Frauen je 100 Männer konnten Lesen und Schreiben. Mädchen wurden seltener zur Schule geschickt als Jungen, da sie zu Hause gebraucht wurden. Die Ixil-Frauen aus Chajul gehören zu einer von 21 Mayagruppen im Land. Im Jahr 1999 betrug die Gesamtbevölkerung 11 Millionen Menschen, 51 Prozent davon waren unter 18 Jahre alt. Die Frauen hatten ein Komitee gegründet, um in einem Kontext von fortwährender Gewalt, drängender Armut und geringen Ausbildungsmöglichkeiten die Qualität des Gemeinschaftslebens zu verbessern. In diesem Projekt wur-

⁷⁸⁶ FALS BORDA, „Research for Social Justice“, 1995, S. 3–4

⁷⁸⁷ LYKES, Brinton, „Creative Arts and Photography in Participatory Research in Guatemala“, in: REASON, *Handbook of Action Research*, 2001, S. 363–371

den Mittel der Kunst eingesetzt und als Ressourcen für die Aktionsforschung herangezogen.

Auf die Auswirkungen des langen Krieges kann hier nur kurz hingewiesen werden (Trauma, Angst über Generationen hinweg, Wahrnehmungsstörungen, unaufgearbeitete Trauer, Flucht oder aktiver Widerstand, institutionalisierter Rassismus, Zerstörung spiritueller Wurzeln, hunderte von zerstörten Dörfern, Vergewaltigungen von Mädchen und Frauen, das Entreißen von Föten aus den Bäuchen schwangerer Frauen, Mord vor den Augen der Familien, die Ablehnung von Frauen und ihren Kindern durch die Gemeinschaft infolge von Vergewaltigungen).

Für die Arbeit mit einer Gruppe von Ixil-sprachigen Frauen von denen nur sehr wenige Spanisch sprachen und noch weniger lesen oder schreiben konnten, suchte die von Brinton Lykes zusammengestellte Arbeitsgruppe, die aus Ixil-Frauen bestand, nach Methoden, die allen ermöglichen würde an der Kommunikation teilzunehmen. Die Frauen der ‚Association of Maya Ixil Women‘ (ADMI⁷⁸⁸) entschieden sich, in Anlehnung an ein Projekt in China (*Visual Voices: 100 Photographs of Village China by the Women of the Yunnan Province*, 1995),⁷⁸⁹ für die Verwendung von Fotografie als Arbeitsmittel. Sie wollten ihr Leben fotografisch dokumentieren und die Geschichte der Gewalt erzählen, um zukünftige Gewalt zu vermeiden. Zugleich wollten sie durch das Erzählen ihrer Geschichte, Verbindung zu anderen Frauen in Guatemala herstellen, die in ähnlichen Aufarbeitungssituationen waren, und neue Fähigkeiten und Strategien erwerben. Gemeinsam wurde ein Fahrplan für die Vorgehensweise erarbeitet, der aus der Sammlung von Daten und deren Analyse bestand. Die Ixil-Frauen (als Initiatorinnen) reisten in die Nachbardörfer und fotografierten die Frauen und ihre Familien dort. Zugleich führten sie auch Interviews. Durch das Erfassen von vielen Geschichten aus der Region, sensibilisierten sie sich und andere für verschiedene Arten der Gewalt, als auch für die komplexen Herausforderungen ihrer Aufarbeitung. Später kamen zur ersten Gruppen von 20 Fotografinnen 65 weitere hinzu. Ausgehend von den bereits gemachten Fotos, wurden die nächsten Themen beschlossen, denen sich die Ixil-Forscher_innen widmen wollten. Das erste Thema war Arbeit, später kamen die Themen Familie, Gesundheit und Krankheit, Religion, Kultur und traditionelle Praktiken hinzu. Von den Ergebnissen wählte jede

⁷⁸⁸ zit.n. LYKES, online Recherche spricht von Asociación de Mujeres Maya Ixiles de Chajul (AMMI)

⁷⁸⁹ *Visual Voices: 100 Photographs of Village China by the Women of the Yunnan Province*, 1995, Yunnan, China: Yunnan People's Publishing House

Fotografin fünf bis sieben Fotos pro Filmrolle á 24 Bilder aus und erzählte deren Geschichte in einer Kleingruppe. Dazu kommentierte sie auch ihre Gründe, warum sie gerade diese Bilder ausgesucht hatte. In einer weiteren Analysegruppe wurden dann die Bilder thematisch geordnet. Die Diskussionen waren überaus motivierend und inspirierend. Die Themen der Diskussion reichten von dem Bild eines kleinen Mädchens, das Holz trägt über Kinderarbeit, Schulbildung, Armut, Marktwirtschaft bis hin zu den Kosten für Grundnahrungsmittel. Andere Bilder bezogen sich direkt auf gewaltsame Ereignisse, über die die Zeitzeuginnen zum Teil nie gesprochen hatten. Durch die Interviews und die Bilder konnten diese Geschichten erzählt als auch andere Betroffene einbezogen werden. Gemeinsam konnte in Folge das Vorgefallene rekonstruiert werden. Jeder Arbeitsschritt wurde aufgezeichnet und alle Ergebnisse stets in das größere Kollektiv zurückgeführt. Aus mehreren tausend Bildern wurden dann letztendlich sechzig ausgewählt und gemeinsam mit kurzen Geschichten, die aus den Interview ausgearbeitet wurden, zu einem Buch verarbeitet. Durch das Projekt *PhotoVoice* kam es, laut der Koordinatorin des Projekts, zu einem besseren Verständnis des Lebens von Frauen in der Region. Diese erlebten auch, wie wichtig es war, ihre Erfahrungen für die zukünftigen Generationen, die unter Umständen den einzelnen Geschichten, da sie sie nicht selbst erleben mussten, keinen Glauben schenken würden, zu bezeugen. Das Erzählen von Geschichten und die Hoffnung, dass derartige Gewalttaten nie wieder geschehen werden, stellt eine Entlastung für die Menschen dar. Ebenso können internationale Beachtung und Interesse einen Schutzfaktor darstellen.

Das Projekt beinhaltete zweifellos auch viele Herausforderungen. Am kompliziertesten gestaltete sich die Verwendung und Aufteilung der finanziellen Mittel, aber auch die Präsenz von nicht indigenen Außenseitern, in einer sehr armen Gemeinschaft, warf viele Fragen auf. Unvermeidliche Materialkosten stellten die Weiterführung dieser Arbeit ohne fremde Hilfe in Frage. Die Resultate waren nichts desto trotz beeindruckend und stärkten die Gemeinschaft. Die Frauen waren stolz auf ihre neuen Fähigkeiten und erlangten ein neues Selbstbewusstsein. Einige verbesserten ihre Sprachkenntnisse und wurden sogar Übersetzerinnen für ihre Gemeinschaft. Die meisten Männer unterstützten diese Aktivitäten, andere wiederum stellten sich ihnen entgegen. Die Frauenorganisation ADMI erfuhr auch durch den Bürgermeister, der ihrer Arbeit zustimmte, Wertschätzung und Anerkennung. All diese Dinge mussten verhandelt werden, was zu einer zusätzlichen Stärkung der Frauen führte. Für die Männer war es eine Herausforderung

der neuen Situation zu begegnen, in der ihre Frauen, Töchter, Mütter und Schwestern neue Rollen einnahmen. Unter den verheirateten und den verwitweten Frauen entstand eine neue Art von Humor, da die einen ihre Männer nicht mehr um Erlaubnis fragen mussten, um am Projekt teilnehmen zu können, die anderen jedoch schon.

Die selbst gemachten Fotos rückten die touristische Postkartenindustrie, die sich auf Kosten der guatemaltekischen Maya bereichert, in das Augenmerk des Widerspruchs. Dieses Phänomen konnte im Projekt nicht mehr untersucht werden, fand allerdings Beachtung unter den Akteur_innen.

Das Projekt ist eines von vielen, welche von Maya-Gemeinschaften durchgeführt wurden und Malerei, Inszenierung, Geschichtenerzählen und Fotografie eingesetzt haben. Das Bild repräsentiert zuerst die Perspektive der Person, die es aufnimmt, bekommt dann aber sehr schnell ein Eigenleben und wird zu einer Gelegenheit, Dinge anzusprechen, über die zuvor geschwiegen wurde. Es fungiert als Katalysator. Im Bericht über das Projekt wird erwähnt, dass die Frauenorganisation ADMI weiterhin mit Bildungsinitiativen tätig blieb und diese mit großer Autonomie umsetzte. Einige der beteiligten Frauen wurden in der Friedensarbeit und zur Durchsetzung ihrer Rechte aktiv.

Zusammenfassung und Auswertung

Es geht um eine neue Art der Wissenschaft, die nicht von den USA oder Europa geprägt ist, sondern die auf den Kontext Lateinamerikas zugeschnitten ist. Insofern geht es auch um Autonomie und Eigenständigkeit, Identität und Verantwortung. Geprägt ist diese Forschung von asymmetrischen Machtgefällen und großem menschlichem Leid. Das bedeutet auch, dass ihre Akteur_innen stark humanistische Züge aufweisen. Veränderung bedarf Bewusstsein über den Status Quo, ein Bewusstsein über sich selbst in der Welt und der Gemeinschaft. Davon ausgehend schöpft man die Macht bzw. die Kraft sich die Welt kreativ anzueignen. Der Übergang der Moderne zur Postmoderne ermöglicht neue Spielräume, in denen Menschen sich und ihr Tun begreifen können. Die Aktionsforschung und ihre besondere Ausprägung in Kolumbien, die PAR, durchläuft diese Veränderungsprozesse ebenso, wie auch andere Methoden/Bewegungen/Initiativen, welche durch die sich verändernden Zeiten gefordert sind, ihre Paradigmen zu überdenken und zu adaptieren. Tun sie es nicht, so reduziert sich unter Umständen ihre Relevanz und sie verschwinden langfristig in die Bedeutungslosigkeit. Demokratie und Partizipation gelten als erstrebenswert, sind jedoch als flexible Konzepte differenziert zu betrachten, da

sie sonst Gefahr laufen, manipuliert und zu ihrem Gegenteil verkehrt zu werden. Besonders seit dem Mainstreaming der Aktionsforschung durch Organisationen, wie etwa die der Weltbank, wächst die Kritik an obligatorisch partizipatorischen Projekten.

Die klassische Aktionsforschung hat sich dem sozialen Wandel verschrieben – sie ist eine Forschung für die Anwendung. Die Forscher_innen beziehen die Legitimation ihrer Arbeit aus ihrer Überzeugung, sich mit allen Konsequenzen, auch auf das eigene Leben, in den Dienst der Menschheit zu stellen. Angesichts dieser Lebenswege erkennt man die Tragweite dieser Forschung. Sie sind aussagekräftiger als die Veröffentlichungen von gutmeinenden Institutionen über die guten Intentionen ihrer Projekte.

In ihren Grundzügen decken sich die Forderungen der Aktionsforschung mit den Forderungen Freires und Boals. Sie fordern Subjektbeziehungen, eine Humanisierung der Menschheit, Demokratisierung der Beziehungen, absichtsvolle Forschung und lehnen Expert_innentum ab. Ihr Ziel ist die Ermächtigung der (benachteiligten) Menschen. Ihre Mittel sind alle sinnvoll erscheinenden Methoden der Sozialforschung und auch anderer Disziplinen (z.B. Kunst, Psychologie, Pädagogik etc.). In ihrer Geschichte lässt sich die Aktionsforschung auf Kurt Lewin zurückführen, der Bekanntheit durch das *Industrial Democracy Project* erlangte und forderte, die Forschung müsse sich in der Praxis bewähren, Theorie allein sei zu wenig. Die zeitgenössische Aktionsforschung verlangt nach einer partizipatorischen Weltsicht (als politische Positionierung und als wissenstheoretischen Unterbau) und einer Praxis des Lernens, des Verlernens und des Neulernens. Mit Freire sieht sie die Welt als im Werden begriffen. Ihre Weltsicht ist systemisch, sie ist sich aber der Gleichzeitigkeit verschiedener Strömungen und Umstände bewusst und trachtet danach, diese zu integrieren. Eine interessante Forderung ihrer aktuellen Proponent_innen ist die nach einer Pädagogik der Privilegierten, damit diese lernen können Macht zu teilen. Ebenso verlangen sie nach einer ‚Verlebendigung‘ (re-enchantment) der Welt.

Von den vielen und komplexen Implikationen der Aktionsforschung, die sich politisch positioniert, scheinen Überlegungen zu Macht und Wissen, einer humanistischen Haltung und der Bedeutung des systemischen Denkens in der Aktionsforschung als betrachtungswert. Die Forschung soll sich nicht als Instrument der Armen sehen, um die Reichen zu bekämpfen, sondern soll neue Beziehungen herstellen und auf mehreren Ebenen gleichzeitig wirken. Sie soll sich auch nicht von den Mächtigen kooptieren lassen, son-

dern sich durch konsequente Selbstreflexion immer wieder auf ihre Absicht und Ziele hin überprüfen. Verschiedene Formen von Wissen sollen sich gleichwertig gegenüberstehen. Eine transpersonale Wahrnehmungsfähigkeit soll einen menschlichen Zugang zur Forschung gewährleisten, in der Menschen als Menschen gesehen werden. Dies gilt auch für die Forscher_innen selbst. Gute Selbstkenntnis als auch die Fähigkeit, ungeteilte Aufmerksamkeit zu geben sind essentiell. Systemisches Denken trägt dazu bei, dass wir uns als verbunden empfinden können und gemeinsam für Prozesse verantwortlich sind. Das Ganze ist größer als seine Teile, lautet der Leitspruch. Niemand weiß alles und niemand weiß nichts, lässt sich wohl davon ableiten.

Die Aktionsforschung im Süden ist durch die Militarisierung der Umstände und der Dringlichkeit der Veränderungen geprägt. Verhältnisse können sich nur dann ändern, wenn sich die Machtstrukturen ändern, so lautet der Ausgangspunkt und das Bewusstsein in den siebziger Jahren. Forschung war einerseits, so sie an der Macht rüttelte, unter Umständen mit Lebensgefahr verbunden (oder den Alternativen, Exil, Guerilla, oder das Dasein eines Hombre Hicotea⁷⁹⁰) oder aber wurde von den imperialistischen Mächten eingesetzt, um die Menschen zu manipulieren und geriet so in Verruf (Camelot Projekt). Die Forscher_innen, die nicht der gleichen gesellschaftlichen Klasse angehörten, wie die Menschengruppen für die sie sich einsetzen, hatten mit komplexen Herausforderungen zu tun, nichts desto trotz kam es zu positiven Ergebnissen. Orlando Fals Borda, der als Pionier der kolumbianischen Sozialforschung gilt, kämpfte auf allen möglichen Ebenen für seine Ziele (als Universitätsprofessor, Feldforscher, Politiker, Verleger, Historiker und Pädagoge). Bis zu seinem Tod 2008 wirkte er für eine veränderte Geschichtsschreibung seines Landes. Seine Arbeit war von marxistisch geprägten Autor_innen inspiriert und sein Anliegen war es, die Realität zu erforschen um sie zu verändern. Bei ihm wurde Forschung zur Politik. Sein Wunsch nach einer ausgeprägten Wissenschaft des Proletariats, also einer Wissenschaft, die die Basis für sich beanspruchte, wurde jedoch nicht erfüllt. Was sich veränderte war die Haltung der Forscher_innen und ihrer Selbstorganisation. In seinem vierbändigen Werk *Historia Doble de la Costa* verändert Fals Borda die Präsentation seiner Forschungsergebnisse zu einer

⁷⁹⁰ Hombres Hicoteas, nennen sich die Fischer von San Jorge, wenn sie über die Ausdauer sprechen Widerigkeiten zu überdauern, auf ihren Moment zu warten, auszuharren. Wie die Icotea-Schildkröte, wenn es Wasser gibt zu schwimmen schwimmt sie, in der Trockenheit gräbt sie sich ein und überdauert Monate. „Wir leiden viel aber wir genießen auch“, sagen die Fischer, die für ihre einzigartige amphibien-verwandte Lebensweise berühmt sind. Entnommen dem Interview mit Fals Borda, online: www.youtube.com/watch?v=LbJWqetRuMo (Zugriff 26.12.2012)

Annäherung an die Wirklichkeit. Er schreibt im Zwei-Kanal-Ton und verbindet so die Stimme des Forschers mit den Stimmen der Menschen der Atlantikküste. Hiermit beweist er, dass sowohl die/der Künstler_in forschend tätig sein kann, als auch der/die Forscher_in künstlerisch. Beide Wege führen zu Wissen und Erkenntnis. Mit seiner Wortkreation sentipensante bzw. ihrer Verwendung in der Forschung plädiert er für eine Forschung, die fühlend denkt.

Das zu Beginn des 21. Jahrhunderts erschienen *Handbook of Action Research*⁷⁹¹ erzählt die Entwicklungen und Überlegungen zur Aktionsforschung der letzten Jahrzehnte. Das Handbuch zeigt, dass die Aktionsforschung aus einem breitgefächerten Netzwerk von Forscher_innen besteht, die sich auf regelmäßigen Konferenzen den vielen und komplexen Herausforderungen ihrer Praxis stellen, was sich in inspirierender Lektüre widerspiegelt. Die Aktionsforschung wie sie hier beschrieben wird, ist nicht nur politische Positionierung, sondern auch ein Lebensweg, gleich der Idee des/der organischen Intellektuellen von Gramsci. Internationale Entwicklungen wurden aufmerksam beobachtet und wenn möglich, in die eigenen Zugänge integriert; die *Vivencia*, ist das Wichtigste. Im postmodernen Zeitalter veränderten sich die Ansprüche, aber die Ideale blieben. Aktivismus gepaart mit aristotelischer Phronesis sollte der Weg zur besseren Welt sein. Die Aktionsforschung (wie übrigens das TdU auch) scheint vor allem diejenigen zu verändern, die sich ihr widmen. Sie ist eine altruistische Bewegung und zielt auf die Entwicklung eines ethnogenetischen emanzipatorischen Ethos in der Wissenschaft ab. Die kleinen umsichtigen und langsamen Schritte haben sich dabei als am erfolgreichsten erwiesen.

Das Projekt der Maya Frauen mit dem Forscher Brinton Lykes wird als Beispiel dafür angeführt. Unter herausforderndsten Umständen rekonstruierten Frauen aus dieser Gemeinschaft die eigene Geschichte und erlangten neues Selbstbewusstsein und neue Fähigkeiten. Wie beim erfolgreichen TdU, wird der/die Facilitator_in im Laufe des Projekts immer unwichtiger. Da die Abläufe von erfolgreicher PAR sich immer wieder unter Partizipation aller Beteiligten neugestalten, gibt es kein gleichbleibendes Ablaufrezept. Einige wichtige Prämissen der PAR sind:

⁷⁹¹ REASON, *Handbook of Action Research*, 2001

- Eine Community spricht eine Einladung an die Forscher_innen aus. Forscher_innen drängen sich niemals auf.
- Sie bilden sich über den geschichtlichen Kontexts des Orts und der Menschen, mit denen sie arbeiten werden.
- Die zur Auswahl stehenden Anliegen und auch die Forschungsmethoden werden gemeinsam mit den Einladenden entschieden.
- Die Forschung beginnt.
- Im Laufe der Forschung geschieht ein Methodentransfer in die einladende Community.
- Alle Ergebnisse werden in mehreren Schleifen wieder in den größeren Kontext der Gemeinschaft zurückgeführt, so dass auf dieser Grundlage neue Schritte zur Verbesserung der Situation geplant werden können.
- Während des Prozesses nehmen die Forscher_innen abwechselnd die Rolle der Begleitung als auch der Teilnehmer_innen ein, was dem Prozess zu Gute kommt. Letztendlich werden sie überflüssig.

Die/der Forscher_in der PAR bringt Haltung und Verständnis der Welt in die Forschungssituation ein, d.h. eine engagierte, parteiische (für die Gruppe, mit der sie arbeitet) Haltung, die zentaurisch-bewusst mit partizipatorischer Weltsicht aufgrund der transpersonalen Erfahrungen abseits von kapitalistischen Egoallüren begleitet und integriert.

Solch ein Ablauf entspricht genau der Vorgehensweise der Theaterbewegung Jana Sanskriti in Westbengalen. Die Haltung der Beteiligten stellt eine Subjektbeziehung dar. Ausgangspunkt der Arbeiten sind die Forderungen bzw. Notwendigkeiten der Betroffenen. Sie entscheiden gemeinsam über Vorgehensweisen. In der gemeinsamen Arbeit analysieren sie ihre Situation und führen die Ergebnisse wieder an die größere Community zurück. Daraus entwickeln sich die weiteren Vorgehensweisen. Der Prozess besteht immer aus Aktion und Reflexion. Die Beteiligten ‚erobern‘ sich quasi die Situation, sie eignen sich durch den Prozess die Welt, als ‚Ding für uns‘, anstelle eines ‚Dings an sich‘ an.

Die Stärke dieser TdU Prozesse wird multipliziert durch die Kontinuität ihrer Anwendung. Die, in dem Fall von Jana Sanskriti tatsächlich, jahrzehntelange Erfahrung, der Zusammenhalt ihrer Mitglieder und die gegenseitige Fürsorge stellt eine nachhaltige Le-

bensveränderung für die Beteiligten dar, die unabhängig von wirtschaftlichen Faktoren gegeben ist. Wenn Finanzierung gegeben ist, dann gilt es den Arbeitskontext und die sich daraus ergebenden Konsequenzen genau zu reflektieren.

Darüberhinaus ist es von Wichtigkeit die eigene Arbeit genau zu dokumentieren und zu veröffentlichen.

Teil 2

1. Betrachtungen zur Theatergeschichte Lateinamerikas

Einführung

In vielen lateinamerikanischen Ländern formiert sich das moderne Theater zu Beginn der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Dazu schreibt Heidrun Adler:

„Bis weit in unser Jahrhundert hinein imitierte die lateinamerikanische Gesellschaft die europäische, ihr Theater war daher auch eine Imitation des europäischen Theaters. Solange die politische Unabhängigkeit von den Mutterländern nicht erreicht war, konnte sich auch die kulturelle Eigenständigkeit nicht durchsetzen. Außer dem Volkstheater, das sowohl auf die spanischen wie auf die amerikanischen Traditionen zurückgeht, gab es kein ernst zu nehmendes nationales Theater in den verschiedenen Ländern Lateinamerikas.“⁷⁹²

Bei dem Versuch einer Beschreibung lateinamerikanischen Theaters, tritt die eurozentristische Betrachtungsweise sehr deutlich als Orientierungs- und Klassifizierungsrichtlinie hervor. Ich beziehe mich deshalb, um diese Klassifizierungs- und Orientierungslinie zu durchbrechen, hier in erster Linie auf den Versuch von Juan Villegas (Chile), zweitens auf die Thesen von Franklin Rodríguez Abad (Ecuador) für eine Poetik des lateinamerikanischen Theaters und inkludiere Heidrun Adler (Deutschland) als Ergänzung an gegebener Stelle.

In seinem Buch *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, erschienen in der *Colección Teatrológica* unter der Leitung des namhaften argentinischen Theaterwissenschaftlers Osvaldo Pellettieri, versucht Juan Villegas die bedeutendsten Tendenzen des theatralen Diskurses und der Theatralik Lateinamerikas theoretisch abzuhandeln. Sein Ziel, wie er es am Buchrücken beschreibt, ist es nicht, die Gültigkeit der von ihm aufgestellten Theorien zu beweisen, sondern einen Leitfaden zu erstellen, der

⁷⁹² ADLER, Heidrun, *Theater in Lateinamerika, Ein Handbuch*, Reimer Verlag, Berlin, 1991, S. 7

nicht als ‚Zwangsjacke‘ verstanden werden will. Dabei plädiert er für eine Kontextualisierung theatraler Phänomene in Lateinamerika, d.h. für eine Betrachtung, die sich sowohl der Verbreitungs- und Rezeptionsbedingungen bewusst ist, als auch des soziopolitischen, wirtschaftlichen und anthropologischen Hintergrunds derselben. Lateinamerikanisches Theater ist vor allem diskursive Praktik mit politischem Ursprung und Konsequenzen.

Ebenso wie es einer globalen neuen Geschichtsschreibung bedarf, so bedarf es auch einer neuen Schreibung der Geschichte des lateinamerikanischen Theaters, also einer nicht eurozentristischen. In der Bewusstheit darüber, dass sich Theater nicht ausschließlich als dramatischer Text manifestiert, arbeitete Villegas in seinen Vorrecherchen vertiefend an der visuellen Dimension des Theaters (z.B. mit Videoanalysen von Inszenierungen), die ihn zur Interdependenz des Theaters mit anderen szenischen und visuellen kulturellen Praktiken führte.⁷⁹³ Diese Verwobenheit motivierte ihn dazu, Kultur als pragmatischen Diskurs zu analysieren, der eine Synthese verschiedener Beziehungen herstellt und dem als Basis Standortverschiebungen von Macht im Produktionsbereich von Kultur zugrunde liegen: Lateinamerika als kulturelle Pluralität.⁷⁹⁴ Das Modell, das er letztendlich vorschlägt ist eine Utopie,⁷⁹⁵ die vieler Expert_innen bedarf: Spezialist_innen auf dem Gebiet der lateinamerikanischen Kulturen, der Geschichte jedes einzelnen Landes, der dramatischen Texte, der europäischen Kulturen und der westlichen kulturellen Traditionen der einzelnen Länder, der Geschichte Lateinamerikas, der Geschichten und der Kulturpolitik der Länder, der szenischen Kunst, der plastischen Künste und für die Moderne, der Geschichte des Kinos und des Fernsehens und andere mehr. Nichtsdestotrotz schlägt er ein System vor, das als Leitfaden für die Betrachtung der lateinamerikanischen Kultur und des Theaters innerhalb derselben dienen kann.

Dazu eingangs einige Begriffserklärungen nach Villegas, die für diese Arbeit besonders wichtig erscheinen. Theater wird bei Villegas als Diskurs verstanden:

⁷⁹³ vgl. VILLEGAS, Juan, *Historia Multicultural del Teatro y las teatralidades en América Latina*, Galerna, Buenos Aires, 2005, S. 12

⁷⁹⁴ ebda. „Esta interrelación me motivó para analizar la cultura como discurso pragmático que llevara cabo una síntesis de las interrelaciones entre cultura como discurso y planteo la posibilidad de que la columna vertebral de una historia de la cultura y del teatro fuesen los desplazamientos de poder de los sectores productores de cultura (...): américa latina como pluralidad cultural.“

Übersetzung: Diese verwobene Beziehung motivierte mich dazu, Kultur als pragmatischen Diskurs zu analysieren, der eine Synthese der verwobenen Beziehungen von Kultur als Diskurs und die Möglichkeit aufwarf, dass die Wirbelsäule einer Kulturgeschichte und des Theaters die Machtverschiebungen im Bereich der Kulturproduktion seien (...): Lateinamerika als kulturellen Pluralismus.

⁷⁹⁵ vgl. ebda. S. 13

„Entendemos el teatro como un discurso. Es decir, como un acto de comunicación entre un emisor y un destinatario (receptor) en una situación específica, en el cual el emisor utiliza una pluralidad de signos (verbales, gestuales, visuales, auditivos, culturales, estéticos, etc.) para constituir un imaginario social y comunicar un mensaje a sus receptores. Hemos agregado que el discurso teatral utiliza los códigos con posibilidad legitimadora en el espacio cultural de sus espectadores potenciales.“⁷⁹⁶

Wir verstehen das Theater als Diskurs. D.h. als einen Kommunikationsakt zwischen Sender_in und Empfänger_in in einer spezifischen Situation, in welcher der/die Sender_in eine Vielfalt von Zeichen (verbalen, gestualen, visuellen, auditiven, kulturellen, ästhetischen etc.) verwendet, um eine soziale Vorstellung zu konstituieren und eine Botschaft an seine Empfänger_innen zu senden. Wir ergänzen, dass der theatrale Diskurs, in dem kulturellen Raum seiner potentiellen Zuhörer_innen Codes verwendet, die eine legitimierende Möglichkeit beinhalten.

Kultur wird als pluralistisches semiotisches System verstanden, durch welches die Mitglieder des sozialen Systems Kommunikation etablieren, Wertsysteme kreieren und eine Tradition von gesellschaftlichen und kulturellen Werten aufbauen. Sie ist eine Praxis durch die das Kollektiv funktioniert als auch diskursive Konstruktion der selben. Es ist wichtig hervorzuheben, dass Kultur ein dynamisches Prinzip inne hat.

Kultur als kultureller Diskurs, konfiguriert sich in einer kontinuierlichen Konfliktbeziehung von Mächten, die nach Hegemonie trachten oder als Konsequenz auf Reaktionen angesichts von hegemonisierenden Tendenzen von gesellschaftlichen Gruppen:⁷⁹⁷

„Esta concepción de la cultura como sistema semiótico obliga a entender a América Latina como una pluralidad de macrosistemas y minisistemas culturales, relacionados entre sí [sic!], en continua transformación de hegemonía y marginalidad fundada en la conflictividad de poderes políticos, culturales y económicos.“⁷⁹⁸

Diese Konzeption von Kultur als semiotischem System, verpflichtet dazu Lateinamerika als Pluralität von kulturellen Makro- und Mikrosystemen zu verstehen, die untereinander in Beziehung stehen und einer kontinuierlichen Veränderung der Hegemonie und der Marginalität ausgesetzt sind, die auf den konfliktiven politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Mächten beruhen.

Er schlägt vor, dass zu einem bestimmten historischen Moment verschiedene kulturelle Systeme koexistieren, von denen einige die Kapazität haben sich als dominierend zu installieren während andere als unterdrückt oder marginal bestehen. Diese Verteilung ist

⁷⁹⁶ ebda. S. 15

⁷⁹⁷ vgl. ebda. S. 16

⁷⁹⁸ ebda. S. 16

an Assoziationen und Interdependenzen mit politischen und kulturellen Mächten geknüpft. Das Verständnis von Kultur als Koexistenz von kulturellen Systemen verpflichtet dazu, die unterschiedlichen Faktoren und Rhythmen der Transformation jedes Systems und die daraus resultierenden Konsequenzen für die Kategorisierung innerhalb der Kulturgeschichten zu berücksichtigen.

Ein wichtiger Ausgangspunkt für diese Arbeit ist also, dass kulturelle Praktiken als Kommunikationsmittel, im Einverständnis mit den spezifischen kulturellen Codes der jeweiligen Gesellschaft produziert werden und die potentielle Kompetenz der Rezipienten die Nachricht (den Inhalt) zu dechiffrieren einschließen.

Die theatrale Kompetenz impliziert eine Vertrautheit des Publikums mit den theatralen und ästhetischen Codes, innerhalb des kulturellen und theatralen Systems. Hier wird die Beziehung zwischen den produzierenden und den rezipierenden Entitäten wichtig. Insbesondere innerhalb der Erneuerung des lateinamerikanischen Theaters in den dreißiger und vierziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts spielte dieser Prozess der Vorbereitung des Publikums innerhalb der europäisierenden Theaterkompetenz eine große Rolle. Für Villegas ist die Annahme, dass kulturelle ‚Objekte‘ sozialen Vorstellungen die im Interesse der Produzent_innen liegen Gültigkeit geben, von Wichtigkeit.⁷⁹⁹

Der Begriff der Theatralik ist nach Villegas ein Schlüsselbegriff in der Analyse von theatralen Texten und auch ein Referenzpunkt für ihre Einordnung in die Theatergeschichte.⁸⁰⁰ Theatralik ist ein Diskurs in dem sich die Konstruktion und die visuelle Wahrnehmung der Welt einrichtet. Sie ist also gleichermaßen eine Praxis als auch eine kulturelle Konstruktion. Als soziale Praxis konstituiert sie Verhaltensweisen in denen sich die sozialen Agent_innen (bewusst oder unbewusst) so verhalten, als ob sie im Theater wären. Als kulturelle Konstruktion konstituiert sich ein System von Kodifizierungen von Betrachtungsweisen der Welt der unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereiche (ebenso wie eine entsprechende Art der Selbstdarstellung derselben). Die soziale Theatralik konstruiert sich also aus einer Vielzahl von Systemen, innerhalb derer wiederum zahlreiche Subsysteme, wie z.B. die politische Theatralik, die pädagogische Theatralik, die sportliche Theatralik, die religiöse Theatralik etc. verankert sind. Hierbei unterscheidet sich nach Villegas wiederum legitimierte Theatralik von nicht-legitimierter (der legiti-

⁷⁹⁹ ebda. S. 17

⁸⁰⁰ ebda. S. 18

mierten Theatralik wird z. B. zugestanden ihre Produkte in Museen aufzubewahren etc.). Die Repräsentation der legitimierten Theatralik darf aber niemals als Reproduktion einer Realität gesehen werden, sondern als beabsichtigte Konstruktion des Produzenten der selben.⁸⁰¹

Die Arbeitshypothese von Villegas ist, dass (die) Geschichte(n) nicht parallel verlaufen/verläuft, dass es Überlappungen gibt, Aneignungsprozesse von Kodizes und Darstellungsarten innerhalb der unterschiedlichen Systeme, aber, dass sich die geschichtlichen Perioden der Hegemonien nicht notwendigerweise mit dem Rhythmus der geschichtlichen Veränderung der kulturellen Sektoren der marginalisierten Gruppen reproduziert.

Unter szenischen Praktiken versteht Villegas alle Aktivitäten der Inszenierung ohne Betrachtung ihrer ästhetische Absicht (sie haben jedoch spezifische Codes, ihre eigene soziale Bedeutung und Legitimationsbereiche). Mit diesem Begriff kann man sich also auch auf die vorher genannte soziale und kulturelle Theatralik beziehen.

Ein theatraler Text ist eine szenische Praktik, die basierend auf einem dramatischen Text, ein Spektakel im Einverständnis mit ästhetisch legitimierten Codes innerhalb eines bestimmten kulturellen Systems konstruiert. Der theatrale Text ist eine Form des Diskurses der eine interdisziplinäre Kommunikation mit allen verfügbaren oder legitimen Zeichen innerhalb seines geschichtlichen und kulturellen Kontexts führt. Innerhalb dieses Prozesses kann der dramatische Text, als literarischer Text vorkommen. Der dramatische Text und der theatrale Text sind unterschiedliche Entitäten und können getrennt voneinander betrachtet/studiert werden.⁸⁰²

Die Neuschreibung der (Theater-)Geschichte ist ein kontinuierlicher Prozess, der von kulturellen und politischen Intentionen geprägt ist. Die Geschichtsschreibung ist eine Narration, die auf dem Wertsystem der Geschichtsschreiber_innen aufbaut. Das Bedürfnis einer Neuschreibung geht zurück auf das Hervortreten von neuen sozialen Gruppen auf der Suche nach einer Machtposition bzw. mit dem Bedürfnis sich einen Platz in der Geschichte zu geben.⁸⁰³

Innerhalb der westlichen Kultur erwartet sich der/die Receptor_in Objektivität, eine Erzählung nahe an der Wahrheit (auch wenn das nie gelingen sollte) und eine Beachtung

⁸⁰¹ ebda. S. 19

⁸⁰² ebda. S. 20–21

⁸⁰³ ebda. S. 23–24

der entsprechenden Codes der Darstellung (Sprache, Dokumentation, Beweisführung, Einteilung in Perioden etc.). Jede Kultur hat ihre eigene Art der Darstellung von Geschichte. Die kritische Revision der Geschichte des Theaters und die Einführung neuer Modelle beinhaltet die Betrachtung bestimmter Texte als Schlüsseltexte, die jeweils das Modell repräsentieren und untermauern sollen. Die Auswahl dieses Korpus stellt also das zentrale Problem jedes Modells der Schreibung der Theatergeschichte dar und es mangelt ihr nicht an politischer und sozialer Bedeutung.

„La historia no es sino la selección de textos considerados significativos dentro de una tradición cultural. Posición que conduce a dejar fuera los textos no coincidentes o no aceptables para esa tradición. Superar esta dificultad supone cuestionar tanto el *corpus* del discurso crítico como el de los discursos teatrales. El discurso crítico, no consciente de sus propios fundamentos ideológicos ni de su dependencia cultural, ha producido una historia parcial, en la cual se han privilegiado textos estéticamente europeizantes e ideológicamente convenientes a los sectores sociales en el poder. Al mismo tiempo, ha dejado fuera enormes espacios de producción de textos teatrales que han sido automáticamente discriminados y marginados.“⁸⁰⁴

Die Geschichte stellt nichts anderes dar, als eine Auswahl von als bedeutend betrachteten Texten innerhalb einer kulturellen Tradition. Diese Position führt zur Auslassung von nicht übereinstimmenden Texten oder jenen, die innerhalb dieser Tradition als nicht akzeptierbar gelten. Diese Schwierigkeit kann nur überwunden werden, wenn man den Korpus des kritischen Diskurses als auch des Theaterdiskurses in Frage stellt. Der kritische Diskurs, welcher sich weder seiner ideologischen Fundamente bewusst ist, noch seiner kulturellen Abhängigkeit, hat eine Teilgeschichte hervorgebracht, in welcher Texte, die ästhetisch europäisiert und den gesellschaftlichen Machtzentralen ideologisch bequem sind, privilegiert sind. Zugleich wurden riesige Teile der theatralen Textproduktion automatisch diskriminiert und an den Rand gedrängt.

Villegas schlägt für die Betrachtung des lateinamerikanischen Theaterdiskurses folgende Kategorien vor: der hegemoniale Theaterdiskurs, der marginale Theaterdiskurs, der verdrängte Theaterdiskurs und der unterdrückte Theaterdiskurs.⁸⁰⁵

Lateinamerika, als von jeher pluralistisches System von koexistierenden Kulturen, teilt mit Einfall der Europäer 1492 die Geschichte der Kolonialisierung. Die drei großen Bevölkerungsgruppen, die wiederum in sich keine Einheit bilden, sind indigene Völker La-

⁸⁰⁴ ebda. S. 24

⁸⁰⁵ ebda. S. 26

teinamerikas, afrikanische Volksgruppen und europäische Volksgruppen.⁸⁰⁶ Villegas: „En consecuencia, el ‘teatro’ necesita ser entendido como medio de ascenso, permanencia o cuestionamiento de poderes.“⁸⁰⁷

Als Ausgangspunkt seiner Betrachtungen des lateinamerikanischen Theaters schlägt er vor, das Theater als kulturelles Objekt zu sehen, dessen Transformationen und Entwicklungen sich mit jenen der Politik vermischen und die sich in die Konfliktzonen der gesellschaftlichen Kräfte einschreiben.

Was die theatrale Produktion angeht, unterscheidet Villegas vier große, auf Zeit bezogene, Systeme:

1. Das kulturelle System vor der Besetzung durch die Europäer_innen, also alle indigenen religiösen und kulturellen Rituale und szenischen Praktiken, angefangen vom alltäglichen Leben bis zu den größten Ritualen.
2. Das koloniale System: der Theaterdiskurs zur Machterhaltung und zur Legitimation der Macht im Zeitraum von ca. 300 Jahren Kolonialisierungsgeschichte.
3. Die Theatralik der Bourgeoisie im 19. Jahrhundert, in der sich ebenfalls die Verschiebung der gesellschaftlichen Konstruktion weg von der kolonialen hin zur republikanischen Struktur ergibt und in der das Theater dazu benutzt wurde Nationenbildung und die Entstehung einer nationalen Einheit zu unterstützen.
4. Die Modernität in der die Mittelschicht in der Kulturproduktion vorherrschend wird, was in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts von den Marginalisierten und Landarbeiter_innen bzw. den sich mit ihnen solidarisierenden Akteur_innen, in Frage gestellt wird.

Villegas kategorisiert in weitere Subkategorien und führt aus, dass jede Subeinheit wieder ihre spezifischen Eigenheiten und Kontexte hat. In weiterer Folge verwendet er epochale Einteilungen wie ‚Krise der Utopie der oligarchen Bourgeoisie‘, die neue Modernisierung 1930–1950, von den theatralen Diskursen zur neuen Revolution, vom Kalten

⁸⁰⁶ Adler zitiert in diesem Kontext Darcy Ribeiro, der die Landbevölkerung Lateinamerikas in zwei Gruppen einteilt: „1. *pueblos testigos*, die Nachkommen der großen amerikanischen Kulturen, die in kleinen Gruppen überlebt und bis heute Details ihrer Kulturen bewahrt haben (...) und 2. *pueblos nuevos*, die ländlichen Massen der kolonisierten Länder, Nachkommen der Indianer und Schwarzen, die durch die verschiedenen Systeme der Zwangsarbeit entwurzelt und ihres ursprünglichen Charakters beraubt (...) worden sind.“ (ADLER, *Politisches Theater in Lateinamerika*, 1982, S. 115)

⁸⁰⁷ VILLEGAS, *Historia Multicultural*, 2005, S. 31
Übersetzung: Als Konsequenz muss das ‚Theater‘ als Mittel des Aufstiegs zur Macht, zum Machterhalt bzw. als Mittel zur Infragestellung der Macht verstanden werden.

Krieg zum Postmodernismus und schließlich, ‚über die theatralen Diskurse und Theatraliken des Postmodernismus und der Globalisierung‘, um alle Ausführungen mit einem Text, den er ‚das Modell und die marginalen Kulturen‘ nennt, abzurunden.⁸⁰⁸ In jedem Modell gäbe es eine Vielzahl hegemonialer Diskurse und auch eine Vielzahl alternativer Diskurse, weshalb sein Modell nur ein Orientierungsschema darstellen soll und in jedem Fall, regional adaptiert, berichtigt und überarbeitet werden müsse.

Poetik des Neuen lateinamerikanischen Theaters

Auf der Suche nach einer Poetik des lateinamerikanischen Theaters der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (inspiriert von Boals Poetik eines *Theaters der Unterdrückten*) wurde ich bei dem in Deutschland lebenden ecuadorianischen Theaterwissenschaftler Franklin Rodríguez Abad fündig.⁸⁰⁹

Bei seiner Suche nach einer Methode, die vielseitigen Phänomene der Theaterproduktion Lateinamerikas zu erfassen und eine dementsprechende Orientierung zu finden, greift er (wie Boal dazumal) auf die Poetik⁸¹⁰ als Hilfsmittel zurück, als „operatives Programm, (...) das der Künstler von fall [sic!] zu Fall entwirft, als den Plan des erzeugenden Werkes, wie der Künstler ihn ausdrücklich oder unausdrücklich versteht.“⁸¹¹

Lateinamerika als „integraler Bestandteil der griechisch-lateinischen Kultur“, ist zweifellos dazu befugt, „die kulturellen Produkte dieser Kultur zu nutzen und sie entsprechend seiner eigenen Bedürfnisse einzusetzen, ohne deshalb seine Authentizität zu verlieren“,⁸¹² argumentiert er. Bedeutungsvoll ist die Absicht, mit der diese Aneignung geschieht. Für Abad liegt sie ausdrücklich in dem Ziel der Befreiung von „Unseren Amerikas“, im Sinne von José Martí.

Theater definiert er mit Erika Fischer-Lichte „Vom Theater sprechen wir immer dann, wenn folgende Bedingung gegeben ist: A verkörpert X, während S zuschaut.“⁸¹³ Hiermit werden alle indigenen also ‚originären‘ szenischen Praktiken und Phänomene dem The-

⁸⁰⁸ vgl. ebda. S. 38

⁸⁰⁹ www.freiestheater.de/biografie.html (Zugriff 23.8.2012)

⁸¹⁰ Zurückgehend auf die Poiesis von Aristoteles, die ein Regelwerk für die Erschaffung von Kunstwerken aufstellte, welche aber mit dem Romantizismus unpopulär wurde, doch im 20. Jhd. wieder auftauchte, um Parameter zu finden, die Wissenschaftlichkeitscharakter haben.

⁸¹¹ vgl. RODRÍGUEZ ABAD, Franklin, „Thesen für eine Poetik des Lateinamerikanischen Theaters“, Berlin, 1989, S. 4 online: www.freiestheater.de/lateinam.html (Zugriff 26.12.2012)

⁸¹² ebda. S. 1

⁸¹³ FISCHER-LICHTE, Erika, *Semiotik des Theaters: Eine Einführung*, Band 1, Günther Narr Verlag, Tübingen, 1988 zit.n. ABAD, „Thesen für eine Poetik“, 1989, S. 2

ater zugerechnet. Weiters verlangt Abad, dass dem Theaterdiskurs über das lateinamerikanische Theater ein lateinamerikanischer, philosophischer Diskurs zugrunde liegen müsse, da sich auch die europäischen Poetiken auf eine solche philosophische Basis gründeten. Dabei beruft er sich auch auf Brecht, der die Beziehung zwischen Theater und Philosophie hervorhebt und er fordert:

„Eine der grundlegendsten Funktionen der Poetik des lateinamerikanischen Theaters besteht in der Herstellung der Verbindung zwischen lateinamerikanischem Denken, Theatertheorie und -praxis.“⁸¹⁴

Der Begriff Poetik, als Poiesis verstanden, wird bei Abad auf Tätigkeitsbereiche angewandt, deren produktiver, prozessorientierter Charakter hervorgehoben wird. Was das Theater anbelangt, so bezieht er sich auf die:

„(...) beabsichtigte darstellende Funktion irgendeines Ereignisses, dass von einer Theatralität (...) ‚mit fließenden Grenzen‘ zwischen ‚Theater‘ und den theatralischen Kommunikationsformen im täglichen Leben ausgegangen wird.“⁸¹⁵

Abad, der für emanzipatorisch-autonome Systeme politisch Stellung bezieht, definiert das lateinamerikanische Theater folgendermaßen:

„(...), dass das Lateinamerikanische Theater nicht durch die ‚räumliche und linguistische Herkunft des Theaters, sondern durch die konkrete Identifikation des Diskurses und des Theaterbildes mit der Geschichte, der Kultur und der Befreiung Lateinamerikas‘ bestimmt sein kann. So verstehen wir unter Lateinamerikanischem Theater nicht nur das Theater lateinischer Sprachabstammung oder das Theater der Weißen oder der Mestizen-Rasse, sondern auch das multilinguistische Theater, englischer, holländischer, indianischer u. ä. Sprachabstammung, das multiethnische und multinationale Theater, das sich mit der Geschichte und der Realität des Kontinents identifiziert. In diesem Konzept findet das Theater des Kontinents genauso Eingang wie das der Karibik, das Protesttheater der lateinamerikanischen Minderheiten in den USA wie das Chicano-Theater und die Off-Off-Broadway-Bewegung und das Theater des (erzwungenen oder freiwilligen) Exils, das außerhalb des Kontinents praktiziert wird, ohne die lateinamerikanische Perspektive zu verlieren.“⁸¹⁶

Abad ist ein Vertreter der umstrittenen ‚Lateinamerikanizität‘, die er als während der Etappen des revolutionären Theaters als etwas ‚Wiederaufgegriffenes‘ ansieht. Er bezeichnet sie als ‚historische Kategorie‘, welche durch die Herstellung von Einheit in Solidarität, dem neokolonialen Druck entgegenzuwirken versucht und gemeinsam den wirt-

⁸¹⁴ ABAD, „Thesen für eine Poetik“, 1989, S. 2

⁸¹⁵ ebda. S. 4

⁸¹⁶ ebda. S. 5

schaftlichen und sozialen Problemen durch neue Kraft Alternativen entgegensetzen möchte. Die Instrumente der Unterdrückung müssen in den Händen der Unterdrückten, Instrumente zur Befreiung werden (Sprache, Missionstheater, Ästhetiken des außerlateinamerikanischen Raums etc.). Es bedarf einer „axiologischen Umkehrung“⁸¹⁷ der kulturellen Symbole und der Werte der Herrschaft, damit sie den lateinamerikanischen Bedürfnissen nutzbar wären.⁸¹⁸ Abad verlangt: der Theatermetadiskurs muss kontextorientiert sein (Universitätstheater, Bauerntheater, Gewerkschaftstheater, Klassisches Theater, Unterhaltungstheater etc.). Der physische Ort, an dem dieser Diskurs geführt wird, ist bedeutungsvoll. Das Theater muss auch von den Universitäten losgelöst werden. Und für die vorliegende Arbeit interessant:

„Der poetologische Diskurs muß innerhalb des historisch-sozialen Kontext [sic!] begriffen werden, in dem er produziert wird. Der radikale Diskurs der Poetiken der 60er Jahre ist ohne den revolutionären Kontext, der im Zusammenhang mit der kubanischen Revolution entstand, unbegreiflich.“⁸¹⁹

Das Neue Lateinamerikanische Theater, welches nach revolutionärem Beginn seinen Weg in unterschiedliche Formen der Demokratie findet, hebt die politische Aufgabe des Theaters innerhalb der Gesellschaft hervor, führt zur Kollektivschaffung als Arbeitsprinzip und bringt laut Abad „pamphletarisches Theater mit schlechter ästhetischer Qualität und strukturellen Unzulänglichkeiten“⁸²⁰ hervor. Dieses Theatersystem der 1960er Jahre, wie Abad es nennt, wird von Piscator, Brecht, Agitprop, den Happenings etc. stark beeinflusst und beruht auf den Poetiken von Buenaventura, Boal und García u.a. und wurde verabsolutierend zur „dem Kontinent eigene Ausdrucksform“ erhoben, worüber es einige Polemiken gab und immer noch gibt.⁸²¹

Das Theater, welches sich in den Dienst des Umbruchs, der Transformation, gestellt hatte, wurde von den reaktionären Schichten in Zusammenarbeit mit der USA und den eingesetzten Militärdiktaturen verfolgt, vertrieben und verboten. Es formt sich ein Theater des Widerstands, des Untergrunds, es entwickelt seine eigene Sprache und führt, nicht

⁸¹⁷ vgl. Boals Untertitel zu *Técnicas latinoamericanas de teatro popular: 'Una revolución Copernicana al revés'*, also eine umgekehrte kopernikanische Revolution.

⁸¹⁸ ABAD, „Thesen für eine Poetik“, 1989, S. 5

⁸¹⁹ ebda.

⁸²⁰ ebda. und vgl. BOAL, J. Teil A

⁸²¹ vgl. MONTILLA, Claudia, „Del Teatro Experimental al Nuevo Teatro, 1959–1975“ in: *Revista de Estudios Sociales*, No. 17, 2004, S. 86–97, online: <http://res.uniandes.edu.co/view.php/347/view.php> (Zugriff 26.12.2012) gegen die Vorherrschaft der Cooperativa Colombiana de Teatro und Diane TAYLER über die Arbeit von Denise Stoklos, als Solokünstlerin in Brasilien in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts „Denise Stoklos: The Politics of Decipherability“, in: *The Drama Review* 44, 2000, S. 7–29

zuletzt durch die Festivals und Netzwerke, zu einer verstärkten „Lateinamerikanisierung“.⁸²² Die internationalen Kontakte des Exils trugen zur Verbreitung und Vernetzung bei.

Die 1980er Jahre beschreibt Abad als die „schlimmste ökonomische Krise“ seines Jahrhunderts in Lateinamerika. In den Lebenserfahrungen der Theaterleute der 1960er und 1970er Jahre hinterließen diese Jahre tiefe Spuren:

„Es ist deutlich geworden, dass die Übernahme der Macht nicht so einfach sei, wie es in den 60er Jahren angenommen wurde, und dass die Revolution auf der Bühne zu proben – wie es Boal in seiner Poetik der Unterdrückten vorschlägt – nicht dasselbe sei, wie es in Wirklichkeit zu tun.“⁸²³

In die ‚kritischen Theaterdiskurse‘ von Villegas, ordnet Abad nun den ‚hegemonischen‘ Theaterdiskurs der 1960er Jahre in die Kategorie der ‚verdrängten Diskurse‘ ein.

In den 1980er Jahren ersetzen die Ideen von Eugenio Barba und seinem Anthropologischen Theater die Poetiken der 1960er Jahre. In die Theaterpraxis fanden andere Disziplinen und Elemente (Psychodrama, das Unbewusste, das Subjektive etc.) Eingang, der Theatermetadiskurs der Theatertheoretiker_innen änderte sich nicht zuletzt auch dadurch.⁸²⁴ Mit dieser Betrachtung endet der Text Abads.

Zusammenfassung und Relevanz

Villegas Arbeit, die 2005 erschien, gewährt Einblick, in die vielen Aufgaben, denen sich der vorherrschende Theaterdiskurs zu Beginn des 21. Jahrhunderts in den Amerikas stellen muss. Informativ bezieht sie sich auch auf die ‚klassischen‘ Texte des vorkolonialen indigenen Theaters, auf das koloniale Theater und das Theater des 20. Jahrhunderts. Zweifel regen sich, wenn Villegas das linguistische Schema des Diskurses auf das Theater anwendet, das auf Sender, Empfänger und Kontext aufbaut, welches als allgemeingültiges Interpretationsschema zu eng gefasst erscheint. Villegas Blick auf die Gesellschaft als einer Klassengesellschaft entspricht der traditionellen Perspektive, weist aber Lücken auf, wenn es um die Betrachtung von gesellschaftlichen Mythen oder von patriarchalen Archetypen geht, die narratives Erbgut darstellen, das klassenübergreifend wirkt und somit viel weiter reicht. Das heißt, Villegas konzeptueller philosophischer

⁸²² ABAD, „Thesen für eine Poetik“, 1989, S. 5

⁸²³ ebda.

⁸²⁴ vgl. ebda. S. 8

Rahmen ist etwas eng gesteckt, man müsste ihn jedenfalls um die Genderperspektive erweitern, ebenso wie um Überlegungen aus den Gebieten der Anthropologie, der Mythologie und der in der Creación Colectiva so beliebten Psychoanalyse. Das linguistische Diskursschema ist jedenfalls nützlich zur Organisation und als Einführung in die Betrachtung der vorliegenden Theaterlandschaft. Für genauere Untersuchungen müssen aber, die sich überschneidenden Flächen (interfaces) ebenfalls inkludiert werden, wie jedenfalls das Patriarchat und die Wirkung von Archetypen, die in verschiedenen Gruppen wirksam sind.

Das Theater in Lateinamerika kann hier als Spiegel einer multikulturellen Gesellschaft gesehen werden, als diskursive Praktik mit politischem Ursprung und Konsequenzen, dessen Texte „direkt aus den gesellschaftlichen Konflikten“⁸²⁵ wachsen und diene hier immer schon dem Aufbau von Werten, als Ort des Verhandelns von Hegemonie und Marginalität. Theatralik als beabsichtige Inszenierung von Räumen und Systemen, mit oder ohne ästhetische Absicht entspricht auch der Freiheit des Theaters von Augusto Boal.

Abad, welcher lateinamerikanisches Theater, als ein Theater definiert, das für eine Theaterpraxis, die in Verbindung zu ‚lateinamerikanischem‘ Denken⁸²⁶ steht, beschreibt die Ernüchterung seiner Akteur_innen, angesichts der Schwierigkeit des Unterfangens. Die Geschichte und die Identität des Kontinents sind grundlegende Elemente der lateinamerikanischen Theaterpraxis. Dieses Theater ist grundverschieden vom europäischen *Theatre for Social Change* des 21. Jahrhunderts.

2. Das Neue Theater in Kolumbien

Von Brasilien und den Erfahrungen Augusto Boals ausgehend, wende ich mich jetzt der spezifischen Situation der Theateraktivist_innen Kolumbiens zu. Mein Interesse liegt auf den Ähnlichkeiten als auch der Unterschiedlichkeiten der Arbeitsbedingungen (im Vergleich zu Brasilien) und den daraus entstandenen Konsequenzen für die, im weitesten Sinne, politisch motivierte Theaterarbeit.

⁸²⁵ vgl. auch ADLER, *Theater in Lateinamerika*, 1991, S. 15

⁸²⁶ Wie sich dieses lateinamerikanische Denken definiert, bleibt bei Abad unbeantwortet.

Claudia Montilla,⁸²⁷ nennt die Jahre zwischen 1959 und 1975, die Zeit der Bewegung des Teatro Moderno in Kolumbien. Dies entspricht der portugiesischen Bezeichnung Teatro Novo, hier Teatro Nuevo⁸²⁸ genannt.

Kolumbien hat eine reiche Theatergeschichte und zeichnet sich im speziellen durch die Heranbildung eines Zuschauer-Publikums aus.⁸²⁹

Die kolumbianische Geschichte, die den Kontext des Teatro Nuevo ausmacht, ist eine von, in unseren Breiten unvorstellbarer, Gewalt geprägte. Die Zeit der *Violencia*, dem Einsatz von Gewalt als politischem Mittel,⁸³⁰ setzt Montilla mit 1948 ansetzt an, sie erreichte aber schon viel früher ein unsägliches Ausmaß. Das Massaker von Macondo,⁸³¹ im Jahr 1928, durch die United Fruit Company, die die Arbeiter_innen der Bananenplantagen als Sklav_innen hielt und bei einem Protest über tausend von ihnen mit Hilfe der Armee ermorden ließ,⁸³² wurde bei uns als Fiktion aus dem Roman *Hundert Jahre Einsamkeit* von Gabriel García Márquez bekannt. Werner Hörtner beschreibt Kolumbiens Herausforderung, im Unterschied zu anderen lateinamerikanischen Staaten, in denen die Unabhängigkeit von der spanischen (oder portugiesischen) Kolonialmacht ebenfalls auf militärischer Ebene erkämpft wurde, als von Bürgerkriegen geprägte. Die Gruppierungen der Guerilla (die bekanntesten die FARC und die M-19), der Paramilitärs und des Militärs hinterließen und hinterlassen Spuren der Verletzung, die nun die Interessen der Gesellschaft prägen und die Heranbildung gemeinsamer sozialer und politischer Ziele verhindern.⁸³³ Zu den Künstler_innen der *Generación de la Violencia* gehören u.a. der Schriftsteller Gabriel García Márquez, der Maler Alejandro Obregón und auch die Theaterleute Enrique Buenaventura und Santiago García. 1955 markierte, mit dem Erschei-

⁸²⁷ Im weiteren Verlauf ihres Essays kritisiert Montilla letztendlich aber die ‚Vormachtstellung‘ der Cooperativa Colombiana de Teatro nach 1975, die es jüngeren Gruppen schwer mache sich ihrem Einfluss zu entziehen.

⁸²⁸ vgl. DACONTE, Eduardo Márceles, „El método de creación colectiva en el teatro colombiano“ in: Latin American Theatre Review, Fall 1977, S. 91–97

⁸²⁹ vgl. MONTILLA, „Del Teatro Experimental al Nuevo Teatro“, 2004, S. 86

⁸³⁰ vgl. HÖRTNER, *Kolumbien Verstehen*, 2006, S. 59

⁸³¹ Macondo heißt auch eine Flüchtlingssiedlung in Wien/Simmering, in der 2010 an die 3000 Menschen aus 22 Nationen lebten. Geplant war neben dem integrativen Wohnprojekt ein Abschiebezentrums zu errichten (unter Ministerin Maria Fekter), Information online: <http://nachbarschaftsgartenmacondo.blogspot.co.at/> (Zugriff 31.12.2012)

⁸³² vgl. HÖRTNER, *Kolumbien verstehen*, 2006, S. 70–71

⁸³³ ebda. S. 60

nen der Kulturzeitschrift MITO, eine Phase der künstlerischen Exploration, die von europäischen Lehrern (z.B. Stanislavsky und Brecht) geprägt waren.⁸³⁴

Im Jahr 1977 schreibt Eduardo Márceles Daconte im *Latin American Theatre Review* einen Essay, in dem er den guatemaltekischen Dramaturgen und Kritiker Manuel Galich zitiert: „Colombia es hoy la vanguardia del teatro hispanoamericano.“⁸³⁵ Die Ursachen für den Aufschwung der kolumbianischen Theaterszene sieht er einerseits in den, aufgrund des faschistischen Regimes hervorgerufenen Untergrundtheaterbewegungen, die gefordert waren, immer neue Formen zu entwickeln, um drohenden Repressionen zu entgehen und andererseits durch die, aus den selben Gründen, verstärkte Präsenz eines wachsenden kommerziellen Theaters, das einfallslos agierte und wenige Impulse bot.⁸³⁶ Ringsum entwickelten sich im lateinamerikanischen Umfeld, angesichts der politischen Militarisierung ebenfalls mutige und wichtige Theaterinitiativen; Daconte nennt Guatemala, Costa Rica, Argentinien, Uruguay, Brasilien und Peru. Kuba stellte zu dieser Zeit eine einzigartig privilegierte Ausnahme als Theaternation dar.

Viele revolutionäre Gruppen waren an der Kraft des Theaters als Kommunikationsform mit dem Volk interessiert. Dies war ein weiterer Umstand, der verhinderte, wie Galich in Daconte sagt, dass das kolumbianische Theater zum ‚Verdauungstheater‘ mutierte,⁸³⁷ wie er das kommerzielle Theater nannte. Die Nutzung des politischen Theaters führte aber ebenso wie zur Zeit der Volkskulturzentren in Brasilien, zu einem ästhetischen Verfall. Der Aufschwung des Theaters ist jedenfalls auch auf die Tradition der Theaterfestivals in Kolumbien zurück zu führen, die von 1957 bis 1967 jährlich stattfanden (*Festival Nacional de Teatro*) und an denen die Pionier_innen der Epoche teilnahmen: El Búho, El TEC, etc. Diese Festivalreihe wurde dann ab 1968 von den Festivals von Manizales gefolgt (*Festival de Teatro Universitario*) und 1972 vom *Festival Internacional de Teatro* (1972–1973) abgelöst.

Die universitären Theatergruppen und Enrique Buenaventura begründeten, ab Mitte der 1950er Jahre ein neues professionelles Theater in Kolumbien. Carlos José Reyes und Santiago García (in Bogotá) sind seine weiteren wichtigen Vertreter. Dieses Neue Theater Kolumbiens, beschäftigte sich mit dem Schreiben der eigenen Geschichte und ver-

⁸³⁴ vgl. MONTILLA, „Del Teatro Experimental al Nuevo Teatro“, 2004, S. 87

⁸³⁵ vgl. DACONTE, „El método de creación colectiva“, 1977, S. 91

Übersetzung: Kolumbien stellt heute die Avantgarde des lateinamerikanischen Theaters dar.

⁸³⁶ vgl. ebda. S. 91

⁸³⁷ vgl. ebda. S. 92

langte auch nach einem neuen Publikum. Sein Publikum sollte sich aus dem Proletariat und der Mittelschicht des Landes zusammensetzen. Es entstand eine neue Art der Szenschöpfung (Creación Colectiva), welche die Zuschauer_innen involviert, indem sie ihnen eine vertraute Situation und keine spanische kostumbristische Komödie, der man gleichgültig gegenüber steht, zeigt. Das Publikum, welches sich nun mit der theatralen Arbeit identifizieren konnte,⁸³⁸ war auch berechtigt, die dargestellten Szenen, entsprechend ihrer Auffassung richtigzustellen, woraus sich eine neue Dynamik zwischen Publikum und Künstler_innen ergab.

Die Gruppe La Candelaria (mit Santiago García), die aus ‚La Casa de la Cultura‘ hervorgegangen war, perfektionierte diese Arbeit weiter. Die Creación Colectiva steht für eine bewusste Auseinandersetzung mit den Themen, dem Publikum, den sozialen Implikationen der Theaterarbeit und auch für die Denuncia, die Anklage von Missständen. Sie strebt eine Veränderung, die Transformation der etablierten Ordnung an. Santiago García demokratisierte das Theater weiter durch seine Aussage, dass jedes Theaterstück das Werk einer Gruppe von Personen sei.⁸³⁹ Was heute selbstverständlich klingt, war zu Zeiten des Autor_innentheaters keineswegs selbstverständlich. Creación Colectiva sollte aber auch keine Konkurrenz zum Autor_innentheater darstellen, sondern verlagerte lediglich den Schwerpunkt der theatralen Produktion von einer Person auf alle.

Das Neue Theater verlangte auch neue Schauspieler_innen:

„Además, si el objetivo es confrontar el teatro con las masas trabajadoras del país, y con una audiencia cada día más exigente y numerosa, el actor debe estar disponible para girar a regiones cada vez más remotas y temporadas cada vez más frecuentes. El nuevo teatro, por lo tanto, impone necesariamente la formación de un nuevo actor. Un actor de arraigada conciencia social que desdeña las remuneraciones del teatro comercial y en su lugar satisface, con muy pocos ingresos, su vocación de militante con incentivos revolucionarios de cara a la necesidad siempre creciente de estimular la lucha por los cambios estructurales del país.“⁸⁴⁰

Und darüberhinaus, wenn es das Ziel ist, das Theater mit den arbeitenden Klassen des Landes zu konfrontieren und mit einem Publikum, dass täglich anspruchsvoller und zahlreicher wird, muss der/die Schauspieler_in für Tourneen verfügbar sein, in immer entlegene Regionen und immer häufigere Saisons. Das Neue Theater, verlangt daher notwendigerweise die Heranbildung eines/r Neuen Schauspieler/s_in. Ein/e Schauspieler_in der/die ein gutverwurzeltes soziales Bewusstsein hat, der/die

⁸³⁸ vgl. ebda. S. 93

⁸³⁹ ebda.

⁸⁴⁰ ebda. S. 94

die Bezahlung des kommerziellen Theaters verschmäht und sich an seiner Stelle mit wenigen Einkünften zufrieden gibt, mit seiner/ihrer Berufung als Militantem/r mit revolutionärem Eifer, der/die der immer größer werdenden Notwendigkeit entgegen sieht, den Kampf für die strukturellen Veränderungen im Land zu stimulieren.

Doch auch die Zuseher_innen und Kritiker_innen hätten eine verstärkte Verantwortung für ‚ihre‘ Theatergruppen, die sie wirtschaftlich unterstützen und stärken sollten.

Der Einfluss von Brecht

Enrique Buenaventura, der mit Helene Weigel befreundet war, war in seinem Theater stark von Brecht und der Volkskunst beeinflusst. Zu Brecht publizierte er in MITO, im Oktober 1958, einen Aufsatz mit dem Titel „De Stanislavski a Brecht“,⁸⁴¹ in dem er unter anderem sagt: „Stanislavski cierra el ciclo burgués, mientras Brecht abre el ciclo contemporáneo y futuro“.⁸⁴² In „Brecht y el nuevo teatro colombiano“, in *Primer Acto*, 1990, schreibt er 32 Jahre später:

„Brecht nos enseñó mucho más: el teatro no solamente es espectáculo, el teatro es un acontecimiento que forma parte de los acontecimientos sociales, políticos, económicos y culturales de nuestro tiempo. Nos enseñó la des-sacralización del teatro y nos planteó el conflicto entre el discurso estético y los otros discursos de la vida. Un problema que tiene que ver con las formas, con los temas, que cuestiona constantemente la noción de artisticidad y las relaciones de estas prácticas con el público, de manera especial, la práctica teatral.“⁸⁴³

Brecht lehrte uns viel mehr [als den Einsatz von Licht, Musik, Verfremdungseffekt etc. B.F.]: das Theater ist nicht nur Spektakel, das Theater ist ein Geschehen, welches wiederum Teil des sozialen, politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Geschehens unserer Zeit ist. Er lehrte uns eine Ent-Heiligung des Theaters, und stellte uns vor den Konflikt zwischen dem ästhetischem Diskurs und den anderen Lebensdiskursen. Ein Problem, welches mit den Formen, mit den Themen zu tun hat, und das fortwährend die Auffassung der Kunsthaftigkeit und die Beziehungen der künstlerischen Praktiken mit dem Publikum, also die theatrale Praxis, auf ganz bestimmte Weise, hinterfragt.

Das epische Theater diene vielen lateinamerikanischen Autor_innen als Arbeitsbasis. Brechts Theorie geht aus seinen Texten hervor und war nicht „ein Meta-Text, der ein

⁸⁴¹ BUENAVENTURA, Enrique, „De Stanislavski a Brecht“, in: MITO, No. 21, 1958, S. 177–182, S. 182: „Brecht vino (...) para crear un teatro digno de los tiempos que vienen.“

⁸⁴² ebda. S. 180; Übersetzung: Brecht kam (...) um ein Theater zu schaffen, welches den Zeiten die kommen würdig ist. Stanislavski schließt den bürgerlichen Kreis, Brecht öffnet den zeitgenössischen und zukünftigen

⁸⁴³ BUENAVENTURA, Enrique, „Brecht y el nuevo teatro colombiano“, in: *primer acto*, no. 235, Primer Acto, Madrid, 1990, S. 23–27, S. 27

Text-Objekt hervorbringt“.⁸⁴⁴ Einerseits bezeichnet der Begriff episch (oder später dialektisch), die Szenenstruktur, also eine Ereignisabfolge, die in logisch-kausaler Struktur fragmentiert wird. Andererseits bezeichnet er „die Widersprüche des gesellschaftlichen Prozesses.“ Katharsis und Empathie werden durch den Verfremdungseffekt ersetzt. Es kommt zur Verfremdung zwischen Schauspieler_in und Figur und einer weiteren Verfremdung zwischen Schauspieler_in und Publikum.⁸⁴⁵ Das Theater wird ein kritisches, dynamisches soziales Ereignis. „Die Realität der Bühne entspricht der äußeren Realität“. Das epische Theater stellt in einem wissenschaftlichen Zeitalter eine neue diskursive Praxis dar.⁸⁴⁶ Die lateinamerikanischen Theatermacher_innen eignen sich dieses ästhetische Modell an und versuchen die lateinamerikanische Realität mit all ihren Widersprüchen dadurch darzustellen und anzuklagen (Denuncia), als auch einen Impuls zur Veränderung zu setzen, um das Publikum aus seiner tatsächlichen Entfremdung zu holen.⁸⁴⁷ Die Aneignung Brechts ist auf zwei Ebenen wirksam, einer ideologischen, engagierte Kunst und einer ästhetischen – dieses Theater geht über Propagandatheater hinaus. So veränderte der Einfluss von Brecht sowohl die Struktur des Theaters als auch seine Funktionsweise in der Gesellschaft. Er verhilft zu einer neuen Geschichtsschreibung, einer Benennung der Widersprüche und zu einem Erkennen der Zusammenhänge zwischen Subjektivem und Objektivem. Sein dramatisches Syntagma⁸⁴⁸ ist fragmentarisch und nicht linear (offene Struktur des epischen Theaters). Gegensätze werden nicht aufgelöst, Lösungen werden nicht angeboten.

„Dessen Anwendung [des epischen Theaters, B.F.] ist unserer Meinung nach weder, wie in der Vergangenheit, von der Modernitätsfrage bestimmt noch von dem Wunsch, sich auf die Ebene der europäischen, durch unzählige Ismen der literarischen Kreation geprägten Literatur zu begeben, sondern von der Notwendigkeit, ein Gleichgewicht zwischen dramatischem Schaffen auf akzeptablen ästhetischem Niveau einerseits und den sozio-politischen Problemen, welche die gegenwärtige hispanoamerikanische Realität überfluten, andererseits herzustellen.“⁸⁴⁹

Ästhetisches und ideologisches Engagement führen zur Entscheidung für dieses Neue Theater.⁸⁵⁰ Wenn Brecht fragt:

⁸⁴⁴ DE TORO, Fernando, „Brecht in Lateinamerika“, in: ADLER, Heidrun (Hrg.), *Theater in Lateinamerika: Ein Handbuch*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 1991, S. 89–104, S. 89

⁸⁴⁵ ebda S. 90

⁸⁴⁶ ebda.

⁸⁴⁷ vgl. ebda. S. 91

⁸⁴⁸ vgl. S. 92

⁸⁴⁹ ebda. S. 101

⁸⁵⁰ vgl. ebda.

„Wie kann das Theater zugleich unterhaltend und lehrhaft sein? Wie kann es aus dem geistigem Rauschgifthandel herausgenommen und aus einer Stätte der Illusionen zu einer Stätte der Erfahrungen gemacht werden? Wie kann der unfreie, unwissende, freiheits- und wissensdurstige Mensch unseren Jahrhunderts, der gequälte und heroische, mißbrauchte und erfindungsreiche, änderbare und die Welt ändernde Mensch dieses schrecklichen und großen Jahrhunderts sein Theater bekommen, das ihm hilft, sich und die Welt zu meistern?“⁸⁵¹

Dann sind dies Fragen, die in den lateinamerikanischen Ländern auf fruchtbaren Boden fallen.

3. Buenaventura und die Theatervision des TEC

Die jüngere Geschichtsschreibung einer neuen kolumbianischen Theaterbewegung beginnt 1955, als Enrique Buenaventura den japanischen Schauspiellehrer Seki Sano,⁸⁵² der damals gerade in Mexiko arbeitete, nach Kolumbien einlud. Seki Sano gab den Impuls für die Gründung mehrerer Theatergruppen, vorwiegend Grupos Universitarios (Student_innentheatergruppen). Seki Sano wurde nach kurzer Zeit kommunistischer Machenschaften beschuldigt und musste das Land verlassen. Der Samen war jedoch gesät. Es entstand die Escuela de Cali (Schule von Cali) und später das Teatro Experimental de Cali (TEC). Damals, nur eine Schule und noch keine Gruppe, fand dort vorsichtiges Experimentieren mit parateatralen Formen, Folklore und mit den Texten von einigen kolumbianischen Autoren statt. Das Stück der Schule *En la diestra de Dios Padre* war so erfolgreich, dass die Schule 1970 nach Paris zum Festival der Nationen eingeladen wurde. Im Anschluss daran nutzten sie die Gunst der Stunde und formierten sich als Teatro Experimental de Cali und damit als erstes professionelles Theater Kolumbiens.

⁸⁵¹ BRECHT, Berthold, „Über experimentelles Theater“, in: *Schriften zum Theater, Vol. III*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1963, S. 105–106, zit.n. DE TORO, „Brecht in Lateinamerika“, 1991, S. 102

⁸⁵² Seki Sano (1905–1966), japanischer Schauspiellehrer und politischer Aktivist, spielt eine zentrale Rolle in der lateinamerikanischen Theatergeschichte. Er lebte von 1938 bis 1966 in Mexiko und hielt sich in den 50er Jahren in Kolumbien auf. Seine künstlerische Arbeit hatte den Schwerpunkt auf Unterricht nach den Schauspielmethoden von Konstantin Sergejewitsch Stanislawski, Wsewolod Meyerhold und Erwin Piscator, mit dem er befreundet war. Aus einer privilegierten Ärzte- und Politikerfamilie stammend, studierte er die Formen des westlichen Theaters und Seki Sano interessierte sich für das Volkstheater, dessen Basis die Analyse sozialer und politischer Realitäten war. Als ein Onkel die kommunistische Partei gründete beteiligte sich Sano und organisierte Agitprop Brigaden (ca. 1926–mit dem Slogan ‚Kunst ist eine Waffe‘.) 1930 musste er nach einer Verhaftung Japan verlassen. Über Umwege kam er 1939 nach Mexiko, wo er sich gemeinsam mit anderen Exilierten und Flüchtlingen für eine anti-faschistische Anti-Nazi Theaterkampagne engagierte. Sein Theater war ein ‚Theater of the people, for the people‘. Sein ganzes Leben, das er der Theaterkunst widmete, war er überzeugt, dass das Theater eine soziale Funktion haben muss (vgl. TANAKA, Michiko, „Seki Sano and Popular Political and Social Theatre in Latin America“, in: *Latin American Theatre Review*, Spring 1994, S. 53–69). Dabei wollte er immer hochklassiges politisches bzw. soziales Volkstheater machen.

Von Anfang an untersuchte das TEC die nationale Realität und wie es ein Publikum aus dem Volk gewinnen konnte. Nachdem die Mitglieder des TEC mit zwei Stücken viel Aufsehen erregten, wurden sie aus der Schule geworfen und mussten sich eigene Räumlichkeiten suchen. Parallel dazu machte Santiago García in Bogotá ähnliche Erfahrungen. So etablierten sich zwei unabhängige Theatergruppen in Kolumbien. Gleichzeitig wuchs eine große studentische Theaterbewegung heran. Wie auch in Brasilien, drängte die kleinbürgerliche, intellektuelle Bourgeoisie nach Kontakt und Kommunikation mit dem Volk. Es entstand eine lebendige Szene, die vieles ausprobierte, wie eben die *Creación Colectiva*, Improvisationstheater, verschiedene Formen von Beziehungen zw. Schauspieler_innen und Regisseur_innen als auch von Beziehungen zwischen Publikum und dem theatralen Text. All dies geschah in dem revolutionären Kontext, den Kolumbien damals durchmachte.⁸⁵³

Monleón wirft im Gespräch mit Buenaventura zwei, für uns heute auch noch, relevante Fragen auf, denen sich das TdU ebenfalls stellen muss: Nummer eins, ob Theatermethoden, die sich dem Volk zuwenden, Gefahr laufen zu einem Theater der ausgedrückten Schuldgefühle einer privilegierten Mittelklasse zu verkommen (In diesem Sinne hinterfragt er, ob Theater tatsächlich ein Weg sei, um ‚zum Volk‘ zu kommen und ob sich dieses überhaupt für diese Art von Aktivität interessiere.⁸⁵⁴) und Nummer zwei, wie denn die Evaluierung des Erfolgs dieses Neuen Theaters durchführbar sei.

Nach Buenaventura war die Gefahr zu einem ‚Schuldgefühltheater‘ zu verkommen jedoch in Kolumbien nicht gegeben, da viele sehr unterschiedliche Gruppen und Menschen, das Neue Theater für sich entdeckten,⁸⁵⁵ was also einer Instrumentalisierung der unterdrückten Bevölkerungsgruppen entgegenwirkte und für eine ‚Aneignung des Theaters‘ durch das Volk sprach.

Buenaventura beschreibt im Gespräch mit Monleón, dass es zur Entstehung von vielen Arbeiter_innentheatergruppen, Gruppen von Menschen im zweiten Bildungsweg, Nachbarschaftsgruppen, Gewerkschaftsgruppen u.ä. kam, also zu einer beeindruckenden Zahl von Gruppen, die wiederum von den Gruppen, die professionell arbeiteten lernen wollten und ihren Kontakt suchten. Theatergruppen organisierten in Folge mit den Interessensgruppen gemeinsame Seminare und traten in Austausch mit ihnen. Diese Situati-

⁸⁵³ vgl. BUENAVENTURA in: MONLEÓN, *Teatro y Revolución*, 1978, S. 90

⁸⁵⁴ ebda.

⁸⁵⁵ vgl. ebda.

on unterscheidet sich wesentlich von der, in den vorhergehenden Kapiteln beschriebenen, in Brasilien mit dem Propagandatheater der CPCs zu Beginn der 1960er Jahre. Die kolumbianische Theaterpraxis war insofern besonders, da sie von Anfang an sehr nah am Publikum arbeitete und immer die Diskussion mit ihm suchte.

„Nosotros no vamos a decir al publico cómo es la realidad nacional, no hacemos teatro misionero. Planteamos el espectáculo como medio para que investiguemos todos: el público y nosotros. El espectáculo da las directrices de esa investigación y para ello aborda problemas vivos, que nos afectan a todos. Nuestro trabajo pretende invitar a una reflexión sobre nuestra realidad con el fin de hallar la manera de modificarla.“⁸⁵⁶

Wir werden dem Publikum nicht sagen, wie es um die nationale Realität bestellt ist, wir machen kein Missionstheater. Wir stellen das Spektakel als Mittel zur Verfügung, so dass wir alle forschen können: das Publikum und wir selbst. Das Spektakel gibt die Anweisungen zu diesem Forschungsprozess und thematisiert lebendige Probleme, die uns alle angehen. Unsere Arbeit versucht zu einer Reflexion über unsere Realität einzuladen, mit dem Ziel Wege zu finden, wie wir sie ändern können.

In Beantwortung der Frage, wie dieses Neue Theater angesichts seiner eigenen Charakteristiken evaluiert und analysiert werden sollte, führt Buenaventura ins Feld, dass prozessorientiertes Theater jedenfalls nicht resultatorientiert betrachtet werden kann. Bei Festivals gäbe es manchmal schreckliche Resultate als Ergebnis, aber kein einziger Prozess wäre seiner Meinung nach schlecht gewesen. Wenn ein Stück in den Zeitungen besprochen werden würde, sollte immer auch der Entstehungsprozess mitdiskutiert werden und nicht nur das Resultat auf der Bühne.⁸⁵⁷

Ein weiterer großer Unterschied zu anderen lateinamerikanischen Ländern ist, dass es in Kolumbien, in den 20 Jahren von denen hier die Rede ist (1955–1978), keine Theaterautor_innenbewegung und auch kein kommerzielles Theater, wie etwas in Mexiko oder Buenos Aires, wo das freie Theater letztendlich vom kommerziellen Theater aufgesogen wurde, gab. Laut Buenaventura ist im Cono Sur,⁸⁵⁸ eine zweite große europäische Invasion passiert: die Einwanderungswellen in diese Länder, vor allem nach Argentinien und Uruguay. Die eingewanderten Europäer_innen brachten ihr Theater, ihre Autor_innen und ihre Inszenierungen in diese Länder mit, welche auf diese Weise eine stark europäisch orientierte Ideologie bekamen. Diese Kultur, sich europäisch zu empfinden, manipu-

⁸⁵⁶ ebda. S. 92

⁸⁵⁷ vgl. ebda. S. 104

⁸⁵⁸ Argentinien, Chile, Uruguay

lierte auch die Auffassung von Theater. Dieser Europäismus durchdrang mit einigen Ausnahmen die Intellektuellen und die kleine Mittelschicht und stellte einen problematischen Umstand dar,⁸⁵⁹ welchem man mit künstlerischer Militanz begegnen sollte.⁸⁶⁰

Die Creación Colectiva in Kolumbien entstand durch Theaterleute wie Buenaventura, Carlos José Reyes und Jairo Aníbal, die anders als ihre Kolleg_innen in anderen Ländern, vorwiegend nicht über literarische Vorlagen zum theatralen Text kamen, sondern direkt über die Praxis des Theaters. Damit hoben sie die Trennung zwischen Autor_innen und Stück auf, was wie die bolsche Aufhebung der Trennung zwischen Publikum und Bühne, einer Demokratisierung gleichkommt.

Buenaventura glaubt an eine sozialistische Welt: Es gibt organisatorische und disziplinäre Autoritäten, welche für die Theaterarbeit unerlässlich seien. Die künstlerische Autorität jedoch, dass jemand eine Idee hat und von jemandem anderen verlangt diese umzusetzen, ist das, was mit Hilfe des Sozialismus im Theater als auch in der Gesellschaft gebrochen werden muss.⁸⁶¹

Das kollektive Theater entstand in Kolumbien aus der unmittelbaren Lebenserfahrung, dem Dialog der Künstler_innen mit der Bevölkerung, mittels des Theaters. Das Theater als direktes Kommunikationsmittel und als Kommunikationsform von Person zu Person zu sehen, ist hier der ungewöhnliche, neue, auf seine Weise ‚revolutionäre‘ Aspekt.

„Yo pienso que el teatro debe – entre otras cosas – luchar por establecer su comunicación concreta, por establecer la esencialidad de esa comunicación, que es de persona a persona. Y creo que este es un aspecto de nuestra programa revolucionario. Es decir: el teatro es revolucionario en si mismo como forma de comunicación, en el sentido de que está buscando que se pueda establecer la relación de persona a persona y tal relación no puede darse si no somos personas todos. Digo esto en un sentido que en nuestro medio se entiende muy bien. Tenemos millones de gentes que no tienen el derecho a ser personas. (...) El teatro es uno de los pocos medios de comunicación de escala humana y que exige el reconocimiento de esa escala humana.“⁸⁶²

Ich denke, dass das Theater – unter anderem – dafür kämpfen muss, seine konkrete Kommunikation zu etablieren, d. h. um die Essentialität dieser Kommunikation, die von Person zu Person wirkt. Ich glaube, dass dies ein Aspekt unseres revolutionären Programms ist. D. h.: das Theater ist in sich schon als Kommunikationsform revolutio-

⁸⁵⁹ vgl. BUENAVENTURA in: MONLEÓN, *Teatro y Revolución*, 1978, S. 106

⁸⁶⁰ ebda. S. 111

⁸⁶¹ ebda S. 93, S. 112

⁸⁶² ebda. S. 95

när, in dem Sinne, dass es danach trachtet, Beziehungen von Mensch zu Mensch herzustellen; solche Beziehungen können nicht hergestellt werden, wenn wir uns nicht alle als Menschen anerkennen. Diese Aussage lässt sich aus unserem Arbeitskontext heraus sehr gut verstehen. Wir verfügen über Millionen von Menschen, denen das Recht abgesprochen wird, Mensch zu sein. (...) Das Theater ist eines der wenigen Kommunikationsmittel auf menschlicher Ebene und es verlangt ihre Anerkennung.

Die Gefahr, dass dieses Neue Theater zu einem Instrument der Schuldgefühlsbekämpfung der Mittelklasse verkommen könnte, sieht Monleón allerdings in seinem Transfer auf den europäischen Kontinent. Dort könne man sehen, dass sich einige Gruppen den Arbeitsprozess der *Creación Colectiva* als ‚moralische Aufgabe‘ auferlegt hätten. Da ihnen jedoch die Konfrontationen mit direkter Unterdrückung in der eigenen Lebenserfahrung fehlten, könnten sie aufgrund ihrer privilegierten sozialen Stellung die Auseinandersetzung nicht auf die Art aufgreifen, wie die Gruppen in den lateinamerikanischen Ländern.⁸⁶³ Inwieweit diese ‚Diagnose‘ auch für den Transfer des TdU nach Europa gilt, können die europäischen Gruppen wohl nur für sich beantworten. Für Buenaventura stellt das Neue Theater Kolumbiens eine Tür zur Partizipation dar, eine Freiheit, die das alte, das andere Theater mit seiner wirtschaftlichen Struktur nie zur Verfügung stellen würde:

„Yo pienso que lo que empieza y crece en el mundo es la participación. La revolución no es más que una forma de participación. No es más que abrir las puertas a la participación de todo el mundo; porque última clase que falta por liberar, es la clase obrera, el campesinado, los pobres, es decir, la formada por aquellos que no tienen participación. Resulta, pues, que lo que plantea este teatro, ante todo, es la participación, la más amplia participación. (...) El fenómeno es difícil de distinguir porque está muy mezclado con el otro teatro, con su viejo mecanismo y su estructura mercantil (...) en su estructura, nunca podrá abrirse totalmente a la participación. Su estructura económica lo determina.“⁸⁶⁴

Ich denke, dass das was in der Welt beginnt und wächst, die Partizipation ist. Die Revolution ist nichts anderes als eine Form der Partizipation. Sie ist nicht mehr, als die Türen zu einer Partizipation für die ganze Welt zu öffnen; denn die letzte Klasse, die es zu befreien gilt, ist die Arbeiter_innenklasse, die Bauernschaft, die Armen d.h. die

⁸⁶³ MONLEÓN, S. 114: „Lo malo de tantas Creaciones Colectivas – y ahora me refiero sólo a España – es que nacen del imperativo moral de ciertos grupos pequeños burgueses, beneficiados de su condición social y que quieren, a través de una práctica específicamente teatral, compensar lo que en su vida no se da. Y ahí es donde viene la contradicción y el fracaso.“

Übersetzung: Das Negative an vielen kollektiven Schöpfungen – und jetzt beziehe ich mich nur auf Spanien – ist, dass sie aus einem moralischem Imperativ von bestimmten kleinbürgerlichen Gruppen heraus entstehen, die aufgrund ihrer sozialen Stellung privilegiert sind und die durch diese spezifische theatrale Praxis, kompensieren wollen, was es in ihrem Leben nicht spielt. Gerade von dort kommt der Widerspruch und die Niederlage her.

⁸⁶⁴ ebda. S. 103

Klasse, die von denen gebildet wird, die nicht über Partizipation verfügen. So ist das, wo dieses Theater hinführt, im weitesten Sinne die Partizipation. (...) Das Phänomen lässt sich schwer erkennen, denn es ist stark mit dem anderen Theater vermischt, mit seinem alten Mechanismus und seiner marktwirtschaftlichen Struktur (...) in seiner Struktur wird es sich nie ganz der Partizipation öffnen können. Seine wirtschaftliche Struktur bestimmt es.

Die Person Enrique Buenaventura

Seine Anfänge als Theaterarbeiter hatte Enrique Buenaventura in Brasilien mit Hermilo Borba Filho,⁸⁶⁵ der das Teatro del Estudiante de Pernambuco leitete und auch mit den Volkskulturzentren von Paulo Freire in Verbindung stand. Es gibt keine Hinweise dafür, dass sich Boal und Buenaventura bereits in Brasilien kennen lernten, doch Carlos Satisfabal (Cooperativa Colombiana de Teatro) nennt das Arena Theater in der von ihm geschriebenen Biographie über Buenaventura als wichtigen Einfluss auf dessen Theatersystem-Entwicklung.⁸⁶⁶ Buenaventura war Schauspieler, Regisseur, Dramaturg, Autor, Poet, ebenso wie Vagabund, Koch, Seemann und im Candomblé⁸⁶⁷ initiiert. Er reiste und arbeitete in vielen Ländern Lateinamerikas, darunter Argentinien und Chile. Seine Stücke wurden international aufgeführt und ausgezeichnet. Während sie in den Anfängen, auf traditionelle Art, Bezug auf die herrschenden Umstände nahmen, wurde Buenaventuras Arbeit immer kritischer und er verlor dadurch nach und nach die Subventionen für seine Theaterarbeit.⁸⁶⁸ Somit änderte sich auch die Form seiner Arbeit. 1968 sagte er über sein Stück *Los Papeles* (*Die Papiere*, auf Englisch *Documents from Hell*): „(...) era (...) el intento más serio que habíamos hecho en el T.E.C. de meternos, de integrarnos a la vida y a la muerte de nuestro pueblo.“⁸⁶⁹

⁸⁶⁵ Hermilo Borba Filo (1917–1976), Dramaturg, Essayist, Dichter und Theatermacher, Mitgründer des Teatro Popular do Nordeste (TPN) im Jahr 1958. Lebte in den 1950er Jahren in São Paulo. Mitglieder seiner Theatergruppen wurden während der Diktatur verfolgt und in das Exil getrieben. Er trat für die Freiheit der Kunst ein und wollte diese auch nicht im Widerstand politisch instrumentalisieren. vgl. MOREIRA, Romildo, „Hermilo Borba Filho: Teatro moderno en el Nordeste del Brasil“, in: Conjunto, Casa de las Américas, No. 147, La Habana, 2008, S. 90–94

⁸⁶⁶ SATIZÁBAL, Carlos, in: GÓMEZ PROAÑO, Lola/GEIROLA, Gustavo (Hrg.), *Antología de teatro latinoamericano (1950–2007)*, Tomo I, Editorial INTeatro, Buenos Aires, 2010

⁸⁶⁷ Vertiefende Informationen über Candomblé finden sich im großartigen Werk über die afrobrasilianischen Religionen und Kulte von Hubert FICHTE, *Xangó* (1984/Erstausgabe 1976).

⁸⁶⁸ vgl. ESPENER, Maida Watson, „Enrique Buenaventura’s Theory of the Committed Theatre“, in: Latin American Theatre Review, Spring 1976, S. 43–47. Das Stück um das es ging hieß *La Trampa* und stammte aus dem Jahr 1966

⁸⁶⁹ vgl. ebda. S. 44

Übersetzung: Der ernsthafteste Versuch, den wir mit dem TEC gemacht haben, uns in das Leben und den Tod unseres Volkes zu integrieren, uns in sein Leben und seinen Tod zu versenken.

Sein Ziel ist die Analyse der Realität als impulsgebende Kraft zu einer sozialen Revolution von Innen.⁸⁷⁰ Ein weiteres wichtiges Anliegen ist die Idee, den ‚kulturellen Kolonialismus‘ abzuwerfen und dazu beizutragen, dass die Menschen ihren eigenen historischen Hintergrund verstehen und integrieren lernen, denn „(...) un país no puede trazar-se un destino si no mira hacia atrás. Porque un país no puede pensar en el futuro si no conoce y no discute su pasado.“⁸⁷¹

Die zwei Hauptprobleme sind, wie auch für Boal (und Freire), für Buenaventura der Kolonialismus und die Dependenz. Aber: „(...) el colonizador que nos impone su cultura nos da también las armas de liberación. Pero esas armas sólo podemos usarlas a condición de incorporarlas a nuestra realidad concreta.“⁸⁷²

Seine Lösung ist das ‚teatro popular‘.⁸⁷³ Buenaventura hat sich damit einige Jahre vor den Publikationen Boals in einer Veröffentlichung mit diesem Thema auseinandergesetzt und damit eventuell auch Boal wichtige Impulse gegeben, was durch Quellen jedoch nicht verifiziert werden konnte.

Die Rolle des Publikums ist für ihn genau so wichtig, wie die Rolle der Schauspieler_innen. Alle die bei der Repräsentation anwesend sind, müssen den Kontext der Arbeit kennen, d.h. es ist wichtig Stücke nicht in Ländern zu inszenieren in denen man die Zuschauer_innen nicht kennt.⁸⁷⁴

Marília Carbonari, die 2003 mehrere Wochen mit dem TEC und Buenaventura verbringen konnte, beschreibt wie Buenaventura nach jeder Aufführung das Forum mit dem Publikum begleitete, Fragen beantwortete, Vorschläge entgegennahm und sich Kommentare anhörte. Dies ist eine Praktik, die vom TEC vor über 40 Jahren eingeführt worden war und die Buenaventura als gleich bedeutend und wichtig wie die Repräsentation auf der Bühne erachtete. Die Stücke, welche zur Analyse freigegeben wurden, wurden

⁸⁷⁰ vgl. ebda.

⁸⁷¹ ebda. S. 45, BUENAVENTURA zit.n. ESPENER, Übersetzung: Denn ein Land kann kein Schicksal für sich entwerfen, wenn es nicht nach hinten blickt. Denn ein Land kann nicht an die Zukunft denken, wenn es seine Vergangenheit weder kennt noch diskutiert.

⁸⁷² ebda. S. 46, BUENAVENTURA zit.n. ESPENER, aus einem unveröffentlichten Manuskript aus dem Jahr 1969

Übersetzung: Der Kolonisator, der uns seine Kultur auferlegt, gibt uns auch die Waffen zur Befreiung. Doch diese Waffen können wir nur unter der Bedingung nutzen, dass wir sie in unsere konkrete Wirklichkeit integrieren.

⁸⁷³ ebda. S. 46, BUENAVENTURA zit.n. ESPENER, „L’Art N’Est Pas Un Luxe“, in: Partisans, No. 36, Paris, Feb-Mar 1967, S. 80

⁸⁷⁴ vgl. ebda. S.46

somit zum Anlass dafür, sich mit Erinnerungen auseinanderzusetzen und politische Diskussionen weit über die Grenzen Kolumbiens hinaus als auch generell über die Geschichte des Kontinents, der so viele Formen der Gewalt kennt, zu führen.⁸⁷⁵

Buenaventura entwickelte im Kollektiv mit den TEC-Schauspieler_innen über 30 Stücke und eine international anerkannte Methode. Carbonari spricht davon, dass er für ein Theater steht „welches beharrlich die Widersprüche zwischen der offiziellen Geschichtsschreibung und den komplexen geschichtlichen Prozessen exponiert, die unsere Leben bestimmen und definieren“.⁸⁷⁶ Genau dies gibt seiner Arbeit die heutige Relevanz in der Geschichte des Theaters.

4. Die Praxis der Creación Colectiva

„(...) un teatro donde el público es parte del desafío de soñar la verdad.“⁸⁷⁷

Enrique Buenaventura begann mit der Ausformung seiner Theatermethoden und Mitspieler_innen im Jahr 1955 und arbeitete die folgenden 50 Jahre unermüdlich daran weiter. Wie Jaqueline Vidal 2004 in ihrem Prolog zur 50 Jahres Publikation *Esquema General* schreibt, sind die jungen Schauspieler_innen des TEC in den Methoden, die in diesen Jahrzehnten entstanden, erfahren, arbeiteten aber auch mit Buenaventura bis zu seinem Tod an neuen Entwicklungen.⁸⁷⁸ Alle Methoden, die ‚entlang der praktischen Arbeit geschmiedet wurden‘,⁸⁷⁹ stellen das Werkzeug der Arbeit dar, das früher allein dem Regisseur gehörte. Nun aber lebt in jedem Schauspieler das Bewusstsein und die Kenntnis über die Methode,⁸⁸⁰ damit er seinen Teil beitragen kann. Buenaventura sagt:

„Sólo si el método es conocido y manejado por todos los integrantes del grupo y aplicado de modo colectivo, se garantiza una verdadera creación colectiva.“⁸⁸¹

⁸⁷⁵ vgl. CARBONARI, Marília, „Enrique Buenaventura“, in: Conjunto, Casa de las Américas, No. 147, La Habana, 2008, S. 94–99

⁸⁷⁶ ebda. S. 95

⁸⁷⁷ BUENAVENTURA, Enrique/VIDAL, Jaqueline, *Esquema General del Método de Trabajo Colectivo del Teatro Experimental de Cali y otros ensayos*, Colección Yanama, Maracaibo, 2005, S. 0
Übersetzung: (...) ein Theater, in dem das Publikum an der Herausforderung Teil nimmt, die Wahrheit zu träumen.

⁸⁷⁸ ebda.

⁸⁷⁹ ebda. S. 1

⁸⁸⁰ Das war das Problem einiger Schulen in den 90ern, die ihre Schüler_innen mit ‚autonomen‘ Lernformen konfrontierten, ohne ihnen das WIE des Lernens näherzubringen. Mit dem Ergebnis, dass vieles nicht funktionierte.

⁸⁸¹ BUENAVENTURA, *Esquema General*, 2005, S. 1

Nur wenn die Methode von allen Gruppenmitgliedern gekannt und auf kollektive Weise angewandt und umgesetzt wird, kann eine echte kollektive Schöpfung garantiert werden.

Die Notwendigkeit eine Methode zu entwickeln, entstand als Voraussetzung zur gleichberechtigten Partizipation, da die schöpferische Beteiligung aller, radikal an den Arbeitsbeziehungen der am Theaterprozess Beteiligten rüttelte. Die Autorität des/der Regisseur/s_in, die Macht über das ‚letzte Wort‘ verminderte sich anfänglich durch die Abmachung, dass Regisseur_innen die Ergebnisse der Improvisationen der Gruppe in die Inszenierung inkludieren müssen. Diese Vorgangsweise wuchs bis sie schlussendlich in offenem Widerspruch zum traditionellen Entwurf der Rolle der Regisseur_innen stand. Die Improvisation wurde zum Ausgangspunkt der Inszenierung. Die Gruppe stand von nun an durch die Improvisationen (über den Text) ohne Intervention oder Vermittlungstätigkeit von den Regisseur_innen mit dem Text in direktem Dialog. Das entstandene Material (Bilder, Improvisationen) verlangte jedoch nach einer Bearbeitung (früher Aufgabe der Regisseur_innen). So kam es zu einem weiteren Arbeitsschritt, der Analyse, die so objektiv wie möglich durchgeführt werden sollte.⁸⁸²

Als Text wurden sowohl geschriebene Theaterstücke als auch ein einfacher ‚Plot‘ verstanden, ähnlich der ‚Texte‘ der Commedia dell’Arte oder der römischen Pantomime, die lediglich Schemata von Konflikten darstellten, anhand derer die Schauspieler_innen mit oder ohne Worte improvisierten.⁸⁸³

Die (erste) Analyse des Texts musste also, um eine theatrale Struktur zu bieten, auch zu Beginn der Arbeit stehen. Dazu meint Buenaventura:

„Un texto teatral es una analogía de la vida social, no una reproducción o un reflejo de esa vida. Tiene, pues, una relativa autonomía frente a la vida, es una visión particular de la sociedad, que abarca varios niveles de esa misma vida social.“⁸⁸⁴

Ein theatraler Text ist eine Analogie zum gesellschaftlichen Leben, keine Reproduktion oder Reflexion dieses Lebens. Er hat also, eine relative Autonomie angesichts des Lebens, er stellt eine partikuläre Anschauungsweise der Gesellschaft dar, die verschiedene Ebenen, eben dieses gesellschaftlichen Lebens, umfasst.

⁸⁸² ebda.

⁸⁸³ ebda. S. 2

⁸⁸⁴ ebda.

Das bedeutet, dass in der *Creación Colectiva*, wie auch im *Theater der Unterdrückten*, der Theaterprozess eine Reise vom Partikulären zum Allgemeinen und vom Allgemeinen ins Partikuläre unternimmt.

In der ersten Analyse wird der Text, der im üblichen Fall aus einer Geschichte und einigen handelnden Personen besteht, gründlich von der Gruppe gelesen, so dass er auf einer lexikalischen Ebene verstanden werden kann. Dann wird die Erzählweise analysiert, die Art des Umgangs mit der Zeit und dem Raum, den handelnden Personen etc. Ziel dieses Vorgangs ist, die Erzählung (die ‚Fábula‘) herauszuarbeiten, um sie vom ‚Stil‘ des Stücks zu trennen.

Fábula

Die auszuarbeitende Erzählung entspricht nicht exakt der, die im Stück erzählt wird. Sie ist nicht das Argument bzw. Thema des Stücks. Sie geht darüber hinaus, weil sie nicht im engen Rahmen des einen vorliegenden Stücks, dem Fall, der erzählt wird, liegt, sondern sie reicht bis zu den entferntesten Ursachen des Falls und seinen weitreichenden Konsequenzen. Die Ursachen und Implikationen sind innerhalb des vorliegenden Falls zu finden und nicht in seinem Außen, d.h. im Text und nicht außerhalb des Texts. Die Fábula etabliert die Beziehung zwischen dem Thema, das im Text entwickelt wird, und den sozialen Konflikten innerhalb derer sich der Text ‚ein‘schreibt.⁸⁸⁵

Die Fábula ist aber auch weniger als das Argument oder Thema oder der Fall, den das Stück erzählt, da sie ja die Erzählweise des Autors außeracht lässt. Sie folgt der Peripeteia nicht ganz genau, sondern organisiert die grundlegenden, ausschlaggebenden Fakten, in linearer Reihenfolge von ihren Ursachen zu ihren Konsequenzen.

Dies wird mit der Absicht gemacht, die miteinander kämpfenden gesellschaftlichen Kräfte und den Grund ihrer Auseinandersetzung zu identifizieren.

⁸⁸⁵ ebda. S. 3

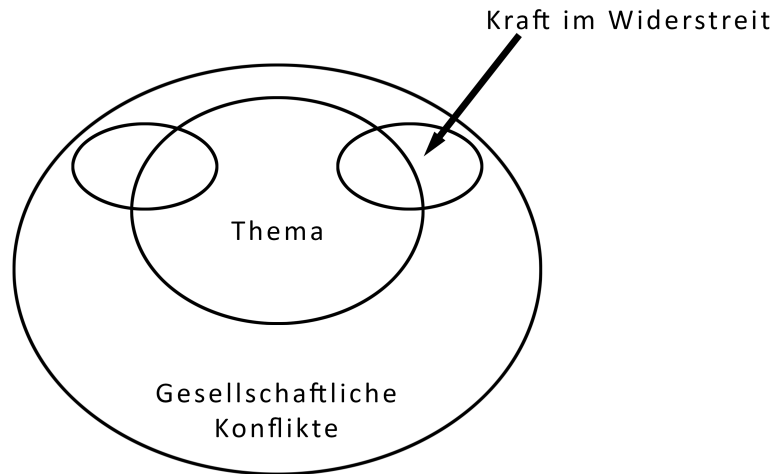


Abb. 1⁸⁸⁶ Die Kräfte im Widerstreit und das Thema, umgeben von den sozialen Konflikten.

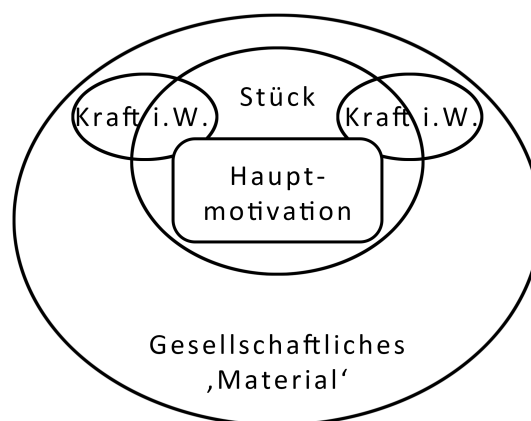


Abb. 2⁸⁸⁷ Die miteinander ringenden Kräfte befinden sich eingebettet im Stück als auch im gesellschaftlichen Material, innerhalb dessen sich das Stück abspielt. Der Grund (die Ursache) des Konflikts schreibt sich direkt mitten ins Stück.

Nach dieser ersten theoretischen Analyse, die Stanislawski Schreibtischarbeit nannte, folgen Improvisationen zum ganzen Stück.

⁸⁸⁶ aus ebda. S. 3, ins Dt. übertragen

⁸⁸⁷ ebda.

Improvisation

Anfangs ging es darum, die traditionellen Arbeitsweisen aufzubrechen, daher bestanden die Improvisationen aus Zugängen, welche auf naive Weise eine ‚auto-revelación‘ der Schauspieler_innen suchten, ein Nach-Außenstülpen ihrer unbewussten Erfahrungen⁸⁸⁸ bzw. einer Neuschreibung des zu bearbeitenden Themas. Erst später wurde die Analogie als Werkzeug für die kritische und kreative Herangehensweise für die Improvisation entdeckt.

Da der Text eine Analogie des sozialen Lebens darstellt und eine ihm eigene Struktur besitzt als auch über relative Autonomie verfügt, ist es diese Struktur, die eine künstlerische Analyse des gesellschaftlichen Lebens, in das sich der Text einschreibt, erlaubt und eine Ideologie zum Vorschein bringt, die das Arbeitsmaterial zusammenschweißt.⁸⁸⁹

Schauspieler_innen verhalten sich zum Text, so wie die Autor_innen zur gesellschaftlichen Vorlage, den Umständen, Kontexten und Verhältnissen. Die Autor_innen untersuchen den der Arbeit zugrunde liegenden Konflikt, der das Thema der Arbeit darstellt und die Schauspieler_innen machen dasselbe bei ihrer Behandlung der Arbeit, die ihnen dieses Material zur Verfügung stellt.⁸⁹⁰

Analogie

Als Analogie wird bei Buenaventura, ein ähnlicher Konflikt verstanden, wie der den die Arbeit/das Stück vorstellt. Diese Ähnlichkeit muss mit Vorsicht ausgewählt werden, damit die Analogie den Widerspruch, der in der Szene enthalten ist, erfassen kann. Für das Gelingen des Unterfangens gibt es keinerlei Garantie, es stellt sich erst in der Improvisation heraus, ob die Analogie diesem Anspruch gerecht wird.

Die Notwendigkeit dieses komplexen Prozesses erklärt Buenaventura anhand des folgenden Beispiels: Einem Schauspieler wird vorgegeben, er solle Hamlet darstellen, ohne zu wissen wer Hamlet war. Erst durch eine schrittweise Eroberung der vielen kleinen Konflikte, die die Persönlichkeit Hamlets ausmachten (und zwar als eigenständige Einheiten und nicht als Fragmente des Ganzen) kann dies gelingen. Es muss eine Situation für den Schauspieler geschaffen werden, die einem konkreten nachvollziehbaren Kon-

⁸⁸⁸ Einfluss Freuds

⁸⁸⁹ BUENAVENTURA, *Esquema General*, 2005, S. 4

⁸⁹⁰ vgl. ebda.

flikt in der Analogie entspricht, d.h. sie muss gut ausgewählt und klar formuliert sein. Dazu sind u.U. mehrere Versuche erforderlich.⁸⁹¹

Ikonographischer Diskurs

Buenaventura nennt den Prozess der Inszenierung ‚discurso iconográfico‘, einen Diskurs der hauptsächlich unter zu Hilfenahme von Bildern kreiert wird.

„La ideología del grupo, su compromiso estético-político con un público determinado, la acción del grupo sobre la sociedad, etcétera, todo lo que constituye la racionalidad del grupo, su pensamiento, orienta en una dirección el discurso del montaje, organiza la escritura, y por lo tanto, la lectura de las imágenes, en lo que se refiere a la selección y la continuidad, por las imágenes tienen una autonomía que no es reductible ni traducible a conceptos. Son necesariamente polisémicas.“⁸⁹²

Die Ideologie der Gruppe, ihr ästhetisch-politisches Engagement mit einem bestimmten Publikum, die Handlung der Gruppe in Bezug auf die Gesellschaft etc., alles das was die Rationalität und das Denken der Gruppe ausmacht, gibt der Richtung des Diskurses der Inszenierung Orientierung, organisiert den Text und insofern also auch die Lektüre der Bilder, wenn es um die Auswahl und Kontinuität geht, da die Bilder über eine Autonomie verfügen, die sich weder auf Konzepte reduzieren oder in sie übersetzen lässt. Sie sind notwendigerweise polysem.

Das heißt, dass die ikonographische Struktur der Arbeit nie unabhängig von der Ideologie der Gruppe existieren kann. Das Spiel der Improvisation, innerhalb klarer Vorgaben und Regeln, ermöglicht ein Hinterfragen der Anschauungsweisen.⁸⁹³ Wenn die Schauspieler_innen Analogien zum Text aus ihren eigenen Erfahrungen finden, arbeiten sie als Autor_innen.⁸⁹⁴ In Kleingruppen wird der Text analysiert, es werden Analogien ausgewählt und improvisiert. In der Analyse wird das Schema des zugrunde liegenden Konflikts herausgearbeitet. Durch die temporäre Entfernung vom ursprünglichen Text findet man im Anschluss daran über die vorläufige Inszenierung wieder zu ihm zurück.

⁸⁹¹ vgl. ebda.

⁸⁹² TEATRO EXPERIMENTAL DE CALI (Autor_innenkollektiv), „Esquema de método de trabajo colectivo del TEC“ in: *El Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva*, Editores Casa de las Américas, La Habana, 1978, S. 313–370, S. 331

⁸⁹³ vgl. ebda.

⁸⁹⁴ vgl. ebda. S. 334

Während des Arbeitsprozesses nehmen die Schauspieler_innen zwei Funktionen ein, sie sind *Actor* und *Actuante*.⁸⁹⁵ Als *Actuante* sind sie auf der Bühne Handelnde, ohne sich mit ihren Handlungen weiters zu belasten. Sie sollen während der Improvisationen, ungeachtet davon, dass sie beobachtet werden, ihren Impulsen nachgehen. Wenn sie wieder in ihre Rolle als *Actor* zurückkehren, dann ist es ihre Aufgabe, die getane Arbeit zu diskutieren, zu analysieren und zu bewerten. Die tatsächliche Bühnenarbeit darf jedoch nicht der Diskussion zum Opfer fallen. Es gilt die Fähigkeit zu kultivieren, diese beiden Aktivitäten gleichermaßen auszuführen.

Die Theorie entwächst der Praxis und kann und soll nicht verallgemeinert werden.⁸⁹⁶ Ebenso ist es notwendig, die Theorie aus der praktischen Anwendung heraus zu verstehen.

Der konkrete Fall – ein Praxisbeispiel aus dem Jahr 1977

Eduardo Márceles Daconte beschreibt im *Latin American Theatre Review* 1977, exemplarisch den Arbeitsprozess von *La Candelaria*, unter der Leitung von Santiago García.⁸⁹⁷

Die tägliche Arbeit der Gruppe beginnt morgens mit körperlichen Übungen, die Aufwärmen, Ankommen, Beweglichkeit, Stimme und Ausdrucksfähigkeit zum Thema haben. Wenn alle bereit sind, geht das Morgentraining in freundschaftliche Gespräche über und die Arbeit beginnt.

Das Thema ist eine Bearbeitung einer historischen Chronik über die russische Revolution von John Reed aus dem Jahr 1917. Während des langwierigen Erarbeitungsprozesses dieses neuen Stückes ist es von Nöten, dass die Theatergruppe über ein fertiges Repertoire verfügt, welches sie in der Erarbeitungszeit vor ihrem Publikum spielen kann, um nicht den Kontakt zu ihm zu verlieren.

Die erste Phase ist die Analyse des Texts, die Schreibtischarbeit. Zu dieser Arbeit, die in Kleingruppen geschieht, werden Expert_innen (z.B. Historiker_innen, Gewerkschafter_innen u. a.) hinzugezogen.

⁸⁹⁵ Übersetzung: Spielende und Handelnde, Analogie zum Forumtheater: Dort gibt es, während der Publikumsbeteiligung, für eine Person die Doppelfunktion *Schauspieler_in* und *Forumspieler_in*.

⁸⁹⁶ vgl. TEATRO EXPERIMENTAL DE CALI, „Esquema de método de trabajo“, 1978, S. 344

⁸⁹⁷ DACONTE, Eduardo Márceles, „El método de creación colectiva en el teatro colombiano“ in: *Latin American Theatre Review*, Fall 1977, S. 91–97

Die zweite Phase der Arbeit besteht in der Suche nach einer Arbeitshypothese. Dazu wird die Gruppe in zwei Untergruppen geteilt. Eine der Gruppen versucht sich an einer Improvisation.⁸⁹⁸ Sie gehen den Text durch und suchen nach einer Allegorie. Dann wird eine analoge Improvisation organisiert, d.h. dass auf sprachlicher Ebene eine analoge Situation entwickelt wird. Von dieser geht man dann sofort und rasch in die Repräsentation eines Bildes über. Diese Improvisation muss prompt geschehen, agil und sehr dynamisch sein. Nach der Darstellung erzählt die andere Subgruppe das Gesehene nach und kommentiert es kritisch. Die erste Subgruppe verteidigt, kommentiert und erklärt die eigene Improvisation. Die improvisierte Inszenierung und ihre Kritik sind die dialektischen Elemente, die die provisorische Einheit des szenischen Bildes ausmachen.

Kritisiert wird aus thematischen sowie formellen Gesichtspunkten heraus, d.h. die künstlerische Effektivität und die ideologische Auswirkung der kurzen Szenen. Danach macht sich die zweite Gruppe an die Improvisations-Arbeit. Aus dieser Arbeit werden Schlüsse gezogen, die eine finale Version, die aber nicht die definitiv letzte sein wird, zulässt. Während dieses Prozesses ist die/der Regisseur_in der/die/jenige, die/der den Argumenten zuhört, sie ordnet, Schlussfolgerungen daraus zieht, synthetisiert, um zu helfen zu einem stimmigeren Bild zu kommen.

Dies stellt den tatsächlichen dramatischen Arbeitsprozess dar, das Thema das schon eingangs analysiert und studiert worden ist und bei dem man auch auf ‚para-theatrale‘ Techniken zurückgreift, wie z.B. auf das Psychodrama und Szenen entwirft, um einen möglichen Handlungsstrang, eine Struktur, die Figuren etc. zu entwickeln.

Die dritte Phase, die der Ausstattung, ist die schwierigste. Während dieser Phase wird der Text geschrieben, das Stück ausgearbeitet und die Inszenierung schon einigermaßen abgeschlossen. Die Struktur d.h. die Argumentation des Stücks und die Erzählung werden definiert. Die Figuren bekommen den ihnen eigenen Charakter und alle übrigen Elemente des Stücks werden zusammengefügt. Nun wird entsprechend der Fähigkeiten der Gruppenmitglieder die Arbeit an unterschiedliche Arbeitsgruppen verteilt: die Bühnenbildner_innen, die Dramaturg_innen (die den Text aufbereiten), die Musiker_innen (die ev. auch noch Instrumente beschaffen müssen) und möglicherweise andere.

⁸⁹⁸ während die andere Gruppe an einem anderen Ort wartet, um sie nicht von der Erarbeitung des ersten Bildes abzulenken

In der Schlussphase (nach vielen Proben und der Zusammenführung aller Elemente des Stücks), die zugleich die sensibelste Phase darstellt, da sie eine erste Konfrontation mit dem Publikum beinhaltet, werden alle Widersprüche, Fehler und Irrtümer aufgedeckt. Hier wird das Stück noch einmal gründlich revidiert. Diese Phase wird auch als Initialforum bezeichnet. In ihr bestätigt sich Szene für Szene der Text entlang der Bilder, welche das Stück definieren. Das Libretto erscheint dann viel später (eventuell erst nach mehreren Aufführungen) als z.B. bei einer Arbeit des Autor_innentheaters, da sich der Text erst bestätigen muss.

Daconte vergleicht die Methode der Creación Colectiva mit dem *Rabinal Achí* (Guatemala), dem *El Güengüense* (Nicaragua) und dem *Mahabarata* (Indien); Formen, die aus der religiösen, mythologischen Tradition der mündlichen Überlieferungen entstanden. Doch er relativiert diese Aussage, indem er den bewussten Zugang der Creación Colectiva zur kolumbianischen Realität hervorhebt.

„Pero en Colombia, se trabaja sobre elementos concretamente experimentales que han surgido de la búsqueda de un método de montaje escénico que traduzca las necesidades de proyectar una versión mas [sic!] verídica y humana de nuestra historia y que, a su vez, trascienda a una audiencia receptiva y crítica.“⁸⁹⁹

Doch in Kolumbien, arbeitet man konkret experimentell zu Themen, die aus der Suche nach einer Inszenierungsweise aufgetaucht sind, die die Notwendigkeiten dazu zu übersetzen in der Lage ist, eine wahrheitstreue und menschlichere Version unserer Geschichte zu projizieren und damit auf eine empfängliche und kritische Zuschauer_innengruppe zu übertragen.

Die Methode, die einen intensiven Zusammenhalt einer Gruppe, sowie große Disziplin und Engagement erfordert, führt zu beeindruckenden, außergewöhnlichen Theaterstücken.⁹⁰⁰

Ästhetische Theorie der Creación Colectiva

Eine klar definierte Methode ist grundlegende Voraussetzung für kollektives Schaffen. Während des Arbeitsprozesses ist es wichtig, Analogien zum sozialen Leben zu finden. Die Beschreibung der ‚Fábula‘ bedeutet Bewusstheit über die gesellschaftlichen Kräfte, die sie bedingen. Buenaventura beschreibt den Prozess der Entstehung der CC als gleitenden Übergang bei dem die Funktionen von Autor_in, Regisseur_in bzw. auch die an-

⁸⁹⁹ DACONTE, „El método de creación colectiva“, 1977, S. 96

⁹⁰⁰ ebda.

deren Tätigkeitsfelder im Theater wie Beleuchtung, Musik, Bühnenbild etc. nicht verschwunden sind, aber in der Schauspieler_innen sowie das ganze Team immer mehr Verantwortung für die Schaffung der Figuren, der Inszenierung und den Text übernehmen. Die Basis dafür ist die Improvisation. Doch auch die Improvisation verlangt nach einer geeigneten Methode, die der Erforschung des Texts dient. Die Schauspieler_innen sind für den gesamten Gestaltungsprozess mitverantwortlich. Dieser Umstand verwandelt sich in ihr ‚Recht‘ (das heißt wohl auch Pflicht) und erweitert dadurch auch das Handwerkszeug der Schauspieler_innen. Buenaventura verwendet die Begriffe Thema, Mytheme und Kontext, wenn er über Dramaturgie spricht.⁹⁰¹ Thema ist der Text, bzw. die zentrale Achse, über die die Arbeit beginnt, auch auf Bezug auf die Inszenierung. Mytheme,⁹⁰² ist eine Bezeichnung von Lévi-Strauss, die die Achse, welche die Beziehungen unter den Figuren und unter den Vorkommnissen offenbart, mit all den Kodizes und der Sprache die als ‚Motor‘ und als ‚Bindemittel‘ der Erzählung fungieren, beschreibt. Der Kontext wird durch die Erzählung, die Fábula, präsentiert und besteht aus zwei Unter-ebenen: der der Intrige und der des Arguments.

„Der Mythos ist ein Geflecht aus poetischen und politischen Komponenten, die das Volk moralisch lehren und ideologisch bestimmen. Durch sie ist ein Verständnis der Natur vorbestimmt, das wir nur durch eine neue Offenheit den Mythen gegenüber erlangen können. Wenn wir blind sind für den Mythos, dann sind wir also auch blind für eine Kundgebung des menschlichen Geistes, in der er mit all seinem Reichtum anwesend ist. Und darum können auch aus einer solchen Offenheit dem Mythischem gegenüber neue Perspektiven zum Verstehen der Literatur hervorgehen.“⁹⁰³

Mythen werden unbewusst im Menschen gedacht, sind jedoch für den Verlauf der Geschichte von richtungsweisender Bedeutung. Es geht der Creación Colectiva nicht um die Mythen, die sich um tatsächliche Geschichten ranken, sondern um die möglichst objektive Wiederherstellung von Geschichte, unter Loslösung von eben diesen Mythen, als Interpretationen der Geschichte und der Art wie Geschichte eingesetzt wurde (als eine Art politischer Geschichtsschreibung). Mythen haben nach Lévi-Strauss sowohl historische

⁹⁰¹ BUENAVENTURA im Gespräch mit CARBONARI (2003), in: Conjunto, No. 147, 2008, S. 96

⁹⁰² Die Mythenanalyse von Claude LÉVI-STRAUSS wird vor allem in der *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*, 2000, (1964), dargestellt.

⁹⁰³ vgl. FISCHER, Anton, *Studien zum Denken von Claude Lévi-Strauss: Claude Lévi-Strauss – Mythen*, Band 3, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig, 2004, S. 0

als auch ahistorische Struktur und sind Übersetzungsresistent, in dem Sinne, dass sie weiter erhalten bleiben, sogar angesichts Übersetzungen von geringer Qualität.⁹⁰⁴

Die Methode der Creación Colectiva verlangt nach einem technischen Bewusstsein der Dramaturgie sozialer Geschehnisse, also immer auch nach einer historischen Perspektive.

Buenaventura besteht auf der politischen Bedeutung des Theaters und meint, Menschen, die behaupten Theater ohne politische Bedeutung zu machen, würden sich in Wahrheit politischer Herrschaft unterwerfen und sollten aus dem Theater verwiesen werden.⁹⁰⁵ Seiner Meinung nach kommt das Theater nicht vom Mythos, sondern der Mythos vom Theater. Dem Prozess der Menschwerdung folgt die Strukturierung der Geschichte, der Fiktion, in der das Theater politisch wird. Der politische Aspekt liegt in der Tatsache, dass sich das Theater der Beziehungen unter den Menschen annimmt.⁹⁰⁶

„Un teatro que no toque las relaciones sociales no tiene sentido. Lamento que sea esa la escuela del teatro comercial, que es un teatro que no tiene interés real. Todo su instinto es divertir en el peor sentido del término, como una forma de matar el tiempo. Y ya existen muchos asesinos del tiempo, que dejan el público allí sentado haciendo que no piense, que no se complique la vida, estimulándolo apenas con elementos de atracción sexual superficial.“⁹⁰⁷

Ein Theater, das die gesellschaftlichen Beziehungen nicht berührt, hat keinen Sinn. Ich beklage, dass dies die Schule des kommerziellen Theaters ist, welches ein Theater darstellt, welches kein wirkliches Interesse hat. Seine ganze Absicht im schlimmsten Sinn des Wortes, ist es zu unterhalten, unterhalten als eine Form die Zeit tot zu schlagen. Und es gibt schon viele Mörder der Zeit, die das Publikum hinsetzen, verursachen, dass es nicht denkt, dass es sich nicht das Leben verkompliziert, und die es, wenn überhaupt, mit oberflächlichen sexuellen Impulsen stimuliert.

Das Theater dient der Probe für das Leben („Para ensayar la vida“⁹⁰⁸). Die Zusammenhänge zwischen dem Denken, der Sprache und den sozialen Strukturen lassen uns die Entstehung von Ideologien verstehen, die bewusste und unbewusste Wege sind, die Beziehungen von Subjekt, Gesellschaft und der Natur zu leben und zu integrieren. Ideolo-

⁹⁰⁴ vgl. LÉVI-STRAUSS, Claude, „The Structural Study of Myth“, in: The Journal of American Folklore, Vol. 68, No. 270, Myth: A Symposium, American Folklore Society, 1955, S. 428–444 online: www.jstor.org/stable/536768 (Zugriff 18.12.2012)

⁹⁰⁵ BUENAVENTURA im Gespräch mit CARBONARI (2003), in: Conjunto, No. 147, 2008, S. 96

⁹⁰⁶ ebda.

⁹⁰⁷ ebda.

⁹⁰⁸ ebda.

gien sind nicht nur Konfrontationen von Verhaltensweisen, sondern auch ein Ort der Entstehung von Erfahrungen und Illusionen, die zu Verhaltensweisen führen.

D.h. im menschlichen Diskurs, sei dieser verbal oder non-verbal, braucht es immer auch eine Ideologie. Der sicherste Weg zur Wissenschaft ist der Zweifel. Buenaventura zitiert Brecht, der sagt: „(...) de todas las cosas seguras, la más segura es la duda.“⁹⁰⁹ Es ist die Ideologie, die die Wissenschaft – welche die Kunst des Fragens ist – in eine Kunst des Antworten-Gebens verwandelt. Einem künstlerischen oder wissenschaftlichen Diskurs folgend, ist es also wichtig, die Ideologie nicht zu verdammen, sondern sie in Betracht zu ziehen anstelle sie zu ignorieren und sich dessen bewusst zu sein, dass sie niemals völlig auszuklammern ist.

Die Bedeutung der künstlerisch/ästhetischen Arbeit der Creación Colectiva entsteht durch ihre Wahrnehmung der im Menschen und der Gemeinschaft eingelagerten Mythen. Dies entspricht den Ideen Freires, unterscheidet sich aber von der Ästhetik Boals durch die Wahl der Mittel. Bei Boal ist der orientierungsgebende Referenzpunkt der Körper, bei Buenaventura, bleibt er in der Auseinandersetzung mit dem Publikum. Dies scheint auf den ersten Blick verwirrend (da auch Boal das Publikum methodisch zu seiner/seinem Protagonisten/Protagonistin macht), erklärt sich aber durch Boals Exilgeschichte, die ihm einen festen Kontext als Bezugspunkt nahm.

5. Enrique Buenaventura und Augusto Boal

Augusto Boal (1931–2009) und Enrique Buenaventura (1925–2003) waren zweifellos zwei sehr wichtige Identifikationsfiguren des revolutionären lateinamerikanischen Teatro Nuevo. Ihre Begegnungsorte waren die lateinamerikanischen Festivals. Beide waren sie beim Welttheaterfestival in Nancy eingeladen und weitbereist. Buenaventura hatte sogar bei einem Brasilianer (Borba Filho) gelernt und eine prägende Zeit in Brasilien erlebt. Obwohl sie beide für ein befreites Lateinamerika aktiv waren, waren ihre Ansätze und Strategien grundverschieden.

Heidrun Adler geht auf die Differenzen in *Politisches Theater in Lateinamerika* folgendermaßen ein: Auf den Festivals und Seminaren „kristallisierten sich in jener Zeit zwei gegensätzliche, tonangebende Konzepte für ein kollektives, nationales Theater in Lateinamerika heraus. Ihre Protagonisten sind der Brasilianer AUGUSTO BOAL mit seiner

⁹⁰⁹ ebda. S. 97. Übersetzung: (...) von allen sicheren Sachen ist die sicherste der Zweifel.

Gruppe TEATRO DE ARENA und der Kolumbianer ENRIQUE BUENAVENTURA mit seiner Gruppe TEC“.⁹¹⁰

„Die Schwierigkeiten, kollektiv zu arbeiten, sind nicht nur inhaltlicher, sondern auch sozialer Natur. Denn die Schauspieler müssen sich sowohl individuell als auch in der Gruppe nach den Spielregeln der Kollektivität künstlerisch entfalten und auf den ‚Star-Kult‘ verzichten.“⁹¹¹

Zu diesen Schwierigkeiten kommen laut Adler, die sehr herausfordernde Arbeitsweise, die Gefahr in „inhaltlichen Schematismus und starren Dogmatismus“ abzugleiten, „*politische Resignation*“ und „*nachlassender revolutionärer Enthusiasmus*“⁹¹² sowie finanzielle Probleme etc.

Den Unterschied zwischen Boal und Buenaventura, die beide nach dem „magischen Schnittpunkt zwischen Kunst und Politik“ suchten, beschreibt Kati Röttger in Adlers Handbuch *Theater in Lateinamerika* folgendermaßen:

„BOALs Theaterkonzept hebt die politische Funktion des Kollektivtheaters in den Vordergrund und schließt seine ästhetische Komponente aus. (...) BUENAVENTURA dagegen, hat in einer Vielfalt von verschiedenen Texten eine Theorie des Neuen Theaters entworfen, die sich dagegen verwahrt, Theater ‚als politisches Instrument zu mißbrauchen‘, und ausdrücklich die Entwicklung einer lateinamerikanischen Ästhetik und Dramatik auf der Basis von Creación Colectiva anstrebt.“⁹¹³

Augusto Boal und Enrique Buenaventura sind nicht nur in ihren Persönlichkeiten konträre Protagonisten. Obwohl sie sich beide in das übergeordnete Schema und die Ziele des revolutionären Volkstheaters der 1960er und 1970er Jahre einordnen lassen, sind ihre Herangehensweisen in vielerlei Hinsicht unterschiedlich. Der größte Widerspruch ist vielleicht jener, dass sich Boal gegen das Dogma der kollektiven Schaffensprozesse richtet und ihnen dadurch das Potential der Veränderung abspricht, das er seinem *Theater der Unterdrückten* jedenfalls zuschreibt.

„Existen también las ideas ingenuas que son aplicadas dogmáticamente. Mucho se ha hablado de las ‘creaciones colectivas’ y muchos grupos se meten a hacer creaciones colectivas, de prepo. Yo pienso que cuando existe un colectivo que sepa

⁹¹⁰ ADLER, *Politisches Theater in Lateinamerika*, 1982, S. 112–113

⁹¹¹ ebda. S.120–121

⁹¹² ebda.

⁹¹³ RÖTTGER, Kati, „Creación Colectiva. Mode oder Methode im Prozeß der nationalen Theaterentwicklung in Lateinamerika?“, in ADLER, Heidrun (Hrg.), *Theater in Lateinamerika: Ein Handbuch*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 1991, S. 105–125, S. 114

crear en conjunto, ¡viva!, pero me parece un absurdo sin sentido pretender que sólo las creaciones colectivas son buenas y todo lo más malo. Un colectivo de 10 estúpidos producirá estupideces; una o 10 personas inteligentes estarán siempre en mejores condiciones para producir cosas útiles. La creación colectiva como dogma, es una tontería; como práctica, dependiendo de quienes la practica [sic], puede ser una cosa muy agradable y fecunda.“⁹¹⁴

Es gibt auch naive Ideen, die auf dogmatische Art und Weise angewandt werden. Man hat schon viel von den ‚kollektiven Schöpfungen‘ gesprochen und viele Gruppen machen sich daran kollektive Schöpfungen gewaltsam umzusetzen. Ich glaube, wenn es ein Kollektiv gibt, das weiß wie man im Team arbeitet, hoch sollen sie leben! Aber es scheint mir absurd und ohne Sinn, vorzugeben, dass nur die kollektiven Schöpfungen gut sind und alles andere schlecht. Ein Kollektiv aus 10 Dummen wird Dummheiten produzieren; ein oder 10 Intelligente werden immer in der besseren Situation sein, nützliche Dinge zu produzieren. Die kollektive Schöpfung als Dogma ist eine Dummheit; als Praxis, abhängig davon wer sie praktiziert, kann sie eine sehr zufriedenstellende und fruchtbare Sache sein.

Boal will dem Volk die theatralen Produktionsmittel übergeben, während Buenaventura mit seiner Theatergruppe die theatralen Produktionsmittel verwendet, um Themen von vielen Seiten her zu entwickeln. Buenaventura stellt sich ganz klar gegen ein Theater, das für politische Ziele instrumentalisiert wird und konzentriert sich darauf, eine latein-amerikanische Ästhetik und Dramatik zu entwickeln. Auch während die wirtschaftliche Situation der Theatergruppen immer schwieriger wurde, war für ihn der künstlerische Diskurs vor allem anderen vorrangig.

„Pero yo siempre creo que el discurso que debe primar es el artístico. Es la cualidad artística que debe orientar la obra, sin la cual ella no sirve, aun cuando tenga las mejores intenciones políticas. Porque en primer lugar es de arte que se trata.“⁹¹⁵

Aber ich glaube immer, dass der vorrangige Diskurs der künstlerische sein muss. Es ist die künstlerische Qualität, welche der Arbeit die Richtung geben muss, denn ohne sie taugt es nicht, auch wenn es die besten politischen Absichten hat. In erster Linie geht es immer um die Kunst.

In seinem frühen Text *Theatre & Culture*,⁹¹⁶ skizziert er mit großer Ruhe und Weitsicht, die Herausforderungen der damals gegenwärtigen Theaterlandschaft und seine Position darin. Er beschreibt die Kulturmaschinerie als unterdrückerischen Kontext, der die Theaterarbeiter_innen dazu zwingt, auf dem neuesten Stand der Dinge zu sein, Schauspiel-

⁹¹⁴ Boal im Gespräch mit MONLEÓN, *Teatro y Revolución*, 1978, S. 77

⁹¹⁵ BUENAVENTURA im Gespräch mit CARBONARI (2003), in: *Conjunto*, No. 147, 2008, S. 98

⁹¹⁶ BUENAVENTURA, Enrique/POTTLITZER, Joanne, „Theatre & Culture“, in: *The Drama Review, TDR*, Vol. 14, No. 2, Latin American Theatre, Winter 1970, S. 151–156

techniken zu kennen und Stücke gesehen zu haben, Kultur für eine kleine Gruppe von Menschen zu produzieren, die neben Fernsehen, Arbeiten und Schlafen noch über Zeit verfügen und eine ‚Ahnung von der Welt‘ haben.

Die Kulturarbeiter_innen würden von den politischen Umständen, der USA, dem CIA und dem legalisierten System erdrückt. Viele zögen aus diesem Grund eine klare Trennlinie zwischen der Kunst und der Geisteswissenschaft und der Politik:

„As artists, their fundamental concern is art; their only objective is good art. As men they are politicians and commit themselves to all kinds of declarations. The best way to do this is to live in Europe and support Cuba. I am not making any accusations – I consider that position deeply honest.“⁹¹⁷

Buenaventura hält wenig vom künstlerischen Zugang, der ausschließlich das Ziel gute Kunst zu machen hat. So wie Fanon⁹¹⁸ glaubt er an die Heilkraft revolutionärer Gewalt, die als einzige dazu in der Lage sei, den Abgrund zwischen der angstbesetzten, weil kolonialisierten, Kultur der Mehrheit und den europäischen und nordamerikanischen internalisierten kulturellen Elementen, also dem Abgrund zwischen Produktivität und Misere zu fusionieren.⁹¹⁹

Er beschreibt die Theatermacher_innen als Menschen, die mehr oder weniger ehrliche Handelsleute waren, ihr Produkt verkaufen wollten und dann vom System dahingehend bewegt wurden, sich in einer Konfrontation gegen es zu stellen. Deshalb steht man aber noch lange nicht außerhalb des Systems, eine solche Annahme wäre Selbstbetrug – „(...) to believe that we are outside the system when we only have serious differences with it is self-deception.“⁹²⁰

Eine andere Position ist die des politischen Theaters, das er folgendermaßen kritisiert:

„In our country, however, especially in university groups, there are ways out of the dilemma. The most common has been to do ‘political’ theatre, to use the theatre as a form of political agitation. That way you can kick and scream, you can scratch the skin of the system – but you continue to be its prisoner, you remain in its power.

⁹¹⁷ BUENAVENTURA, „Theatre & Culture“, 1970, S. 152

⁹¹⁸ FANON, Frantz, *The Wretched of the Earth*, Grove Press, New York, 2004 (1963)

⁹¹⁹ BUENAVENTURA, „Theatre & Culture“, 1970, S. 152

⁹²⁰ ebda. S. 153

To let yourself be forced to either the pole of commercialism or that of agitprop only leads to eliminating any possibility of true artistic subversion, of undermining the system in its essentials: the consciences and conduct of its victims.“⁹²¹

Buenaventura spricht sich klar gegen eine Polarisierung hin zum Kommerz bzw. auch hin zum Agitprop aus, da beide echte künstlerische Subversion verunmöglichen. Einen Ausweg sieht er darin, die künstlerischen Produktionsmittel zur Gänze selbst zu übernehmen und ihr Produkt gegen Dinge zu tauschen, die man selbst nicht produziert. Eine solche Existenz, am Rande des Systems, wäre nicht nur deshalb sehr herausfordernd, weil das System von außen einwirkt, sondern auch, weil die moralischen und psychologischen Regeln des Systems im eigenen Innen verankert sind.⁹²²

Theater für die Massen (teatro popular) zu produzieren, bedeutet nach Buenaventura ebenfalls einem Trick des Systems zum Opfer zu fallen und die Fragmentierung der Menschen zu bekräftigen, indem man der Annahme folgt, die Menschen wären noch nicht reif genug für die Freiheit und man sie Stück für Stück darauf vorbereiten müsse,⁹²³ um voll an der Demokratie teilnehmen zu können. Solcherart angepasstes Theater hält er für nicht sinnvoll.

Und er spricht von durch den Imperialismus hervorgebrachten kulturellen Genozid, welcher durch das koloniale ‚Abenteuer‘ die indigenen Kulturen zerstört und eine mestizische Kultur hervorgebracht hatte, die gerade im Begriff war sich eigene Lebensformen zu erringen als sie von zwei weiteren imperialistischen Lawinen (der Kapitalismus und die USA) überrollt wurden, die ihre Kunst ermordeten und authentische Volkskunst zur Archäologie werden ließen.⁹²⁴

Buenaventura will das Theater weder als Kommunikationsmittel verwenden noch Propaganda betreiben. Sein Theater richtet sich an alle Menschen, die durch Unterdrückung zu einer amorphen Masse reduziert werden, um ihnen individuell zu einem gesunden Selbstbewusstsein zu verhelfen, welches ihnen die Möglichkeit zu echter Solidarität untereinander verhilft. Anders als Boal, der Volkstheater mit dem Volk macht, verlangt Buenaventura vom Theater komplex zu sein, maximale Ziele zu erreichen und sich vor allem sowohl an die Bourgeoisie und Student_innen als auch an Arbeiter_innen und

⁹²¹ ebda.

⁹²² ebda. S. 152

⁹²³ ebda. S. 154 „It is to say that the people are not yet mature enough for freedom and that the system, through artists and technicians, will have to prepare them little by little for it.“

⁹²⁴ vgl. ebda. S. 155

Bäuer_innen zu richten, da jede/r, wenn auch auf verschiedene Arten, von kolonialer Deformation betroffen sei.⁹²⁵

Den verschiedenen Klassen Bewusstheit über ihre Rollen zu geben und sie dadurch mit der Realität zu konfrontieren genüge allein noch nicht – der kolonialisierte Mensch müsse erkennen, dass er auch den/die Ausbeuter_in in sich trägt, gegen die/den er kämpft. Dem/der Ausbeuter_in müsse gezeigt werden, dass Wohltätigkeit allein auf einem falschen Fundament beruhe.⁹²⁶

Das einzige, was wahre kreative Freiheit garantieren könne, sei „die kleinste Feststellung einer Tatsache, die aus der umfangreichsten Dokumentation“ gewonnen werde. Es sei notwendig zu verstehen, dass zu schöpfen nicht zu erfinden bedeute. Das TEC und sein Publikum erzeugten eine Modell-Realität und begannen damit eine Synthese der beiden kolumbianischen Kulturen.⁹²⁷

„We and the audience are re-creating a model reality, and only through that reality, in active proof of it, are we revealing ourselves to ourselves and to the public, just as we reveal the public to ourselves and itself.

Our task in the theatre is to begin to synthesize the two Colombian cultures. And we must begin now, because in this period of acute and increasing contradictions we can weigh the life of imported art against the resistance from our buried cultural elements, we can see and show their traumatic cross-assimilation. If we do not work now to discover a truly artistic *and* truly revolutionary style, the problem of art in a future, different society will be reduced to vulgarizing the synthesis at the level of shallow ‘popular art’.“

Buenaventura, der fünf Jahre durch den Kontinent gereist war und in verschiedenen Ländern gelebt hatte, besaß eine ungewöhnliche und eigenwillige Freiheit zur Reflexion, als auch zum Abenteuer – welche, soweit mir bekannt, durch reale physische Gewalt, wie Boal sie erleben musste, nie bedroht wurde – über die Boal, gerade der Folter entronnen, in Sorge um Frau und Kind, damals wahrscheinlich nicht verfügte. Es ist nicht der Altersunterschied, der zwischen Boal und Buenaventura steht, sondern ihre grundlegend unterschiedliche Lebensgeschichte (Sozialisierung), die Geschichten ihrer Länder und ihr jeweiliges Verständnis der Welt. Es wäre bestimmt ergiebig, würde jedoch den Rahmen meiner Arbeit sprengen, ihre Biografien und Schriften detaillierter miteinander zu vergleichen.

⁹²⁵ vgl. ebda. S. 155–158

⁹²⁶ ebda. S. 155

⁹²⁷ vgl. ebda. S. 156

Letztendlich war trotz der revolutionären Theatermanifeste die Arbeit Buenaventuras und des TEC weniger radikal als handwerklich disziplinierte und ausdauernde (Lebens-) Kunst.

Adler findet folgende abschließende Worte:

„Denn nicht erst von Brecht haben die Lateinamerikaner gelernt, daß die stärkste und nachhaltigste Wirkung das Kunstwerk erzielt. Ihre tägliche Arbeit zeigt ihnen, daß der Erkenntnisprozess, der mit dem politischen Theater in Gang gesetzt werden soll, auf das engste von der poetischen Qualität eines Stückes abhängt, daß das Begreifen durch den ästhetischen Genuß gefördert wird, der weiter wirkt als das beste Argument. (...) Die Kunst macht hier im wahrsten Sinne der Brecht'schen Forderung die Welt sichtbar, verstehbar und beherrschbar.“⁹²⁸

EXKURS: Das Denken von Rodolfo Kusch

„(...) whether we like it or not, man is half filled with things and half filled with gods, even in the 21st century and especially in América.“⁹²⁹

Das Werk *Indigenous and Popular Thinking in América* des deutschstämmigen argentinischen Philosophen Rodolfo Kusch (1922–1979), wurde erst 2010 ins Englische übersetzt und einem breiteren Publikum nähergebracht. Ich greife hier einige der Gedankenansätze von Rodolfo Kusch auf, um zu illustrieren, dass es nicht nur polarisierende Positionen gab. Sein Buch *El pensamiento indígena Americano* erschien 1970 in Mexico und 1973 in Argentinien, also während der Zeit in der Boal dort lebte. Sie bewegten sich jedoch wahrscheinlich in sehr unterschiedlichen Kreisen.

Kusch, der als eine Art Vordenker der postkolonialen Studien gelten könnte, kreiert schon in den 1970er Jahren die Idee des ‚mestizo consciousness‘, die er nicht nach biologischen, sondern nach philosophischen Kriterien begründete. Er definierte eine ‚Existencia Americana‘⁹³⁰ und verwendete für die ‚drei‘ Amerikas⁹³¹ als Sammelbegriff ‚América‘ mit é geschrieben, da die Benennung der ‚drei‘ Amerikas auf europäische Konstrukte zurück zu führen ist und er den üblichen gedanklichen Konstrukten entgehen möchte, indem er eine Irritation erzeugt, die Fragen aufwirft. América mit é hat eine eigene ‚Aura‘, es beherbergt „a metaphysic, a form of life that moves according to its own

⁹²⁸ ADLER, *Politisches Theater in Lateinamerika*, 1982, S. 164

⁹²⁹ KUSCH, Rodolfo, *Indigenous and Popular Thinking in América*, Duke University Press, Durham, 2010 (1970), S. 171

⁹³⁰ eine amerikanische Seinsform

⁹³¹ Nord-, Südamerika und die Karibik

rhythm.“,⁹³² wie Lugones und Price, die Übersetzer_innen des Buches ins Englische, es ausdrücken. Nach Kusch wurde europäische Geschichte in die Geschichte von ‚América profunda‘ transplantiert, während die amerikanischen Völker, die entschieden sich nicht zu assimilieren, in ihrer Existenz negiert wurden.⁹³³ Es kam also zu einer Koexistenz einer ‚anderen‘ Geschichte, die mit der europäischen Geschichte gleichzeitig in América existierte. América ist für Kusch die „historische Essenz“, die sich „aus Sprachen, Religionen, Kulturen, Landkarten des Lebens, Empfindungsmöglichkeiten und Subjektivitäten, Anáhuac,⁹³⁴ Abya Yala⁹³⁵ und Tawantinsuyu“⁹³⁶ ergeben hat.⁹³⁷ Das Bewusstsein der europäischen Einwander_innen bezeichnet er als ‚Immigrant consciousness‘, die eine ‚existence out of place‘, also eine ‚aus ihrer Verortung gerissene Existenz‘⁹³⁸ während gleichzeitig das Bewusstsein der ‚kolonialen Wunde‘ existierte.⁹³⁹ Es gibt eine ‚andere‘ Erinnerung Américas, eine, die die aus europäischer Herkunft abstammende Erinnerung verneint.⁹⁴⁰

Kuschs besondere Leistung war es, so Mignolo, „(...) to cut the umbilical cord of the coloniality of knowledge and of being“.⁹⁴¹ Indem Kusch seine Überlegungen nicht auf wirtschaftliche und herrschaftliche Umstände fokussierte, sondern auf philosophische, benennt er das, was im revolutionären ‚Befreiungsdiskurs‘ verdrängt, verleugnet und nicht gesehen wurde und vielleicht nicht gesehen werden konnte, da die Energien im Kampf und Widerstand gebunden waren. Kusch, der der Linken und dem Marxismus radikal kritisch gegenüberstand,⁹⁴² konstatiert, dass ‚popular thought‘ nicht unbedingt auch ‚the people’s thought‘ darstellt. Die Definition ‚people‘ ist bei ihm eine andere, weiter gefassere als die herkömmlich marxistische, bzw. boalsche.⁹⁴³ ‚Popular thought‘ ist ein widersprüchliches Konzept, es meint nicht indigen, auch nicht bürgerlich und schon gar nicht elitär. Es umfasst die Bewohner_innen des Staates aber nicht alle von ihnen zählen zu

⁹³² vgl. LUGONES, María/PRICE, Joshua, „Translators’ Introduction“ in: KUSCH, Rodolfo, *Indigenous and Popular Thinking in América*, Duke University Press, Durham, 2010, S. lv–lxxii, S. lxix

⁹³³ vgl. MIGNOLO, Walter, „Immigrant Consciousness“ in: Kusch, Rodolfo, *Indigenous and Popular Thinking in América*, Duke University Press, Durham, 2010 (1970), S. xiii–liv, S. xiv

⁹³⁴ aztekische Bezeichnung für die mexikanische Tiefebene

⁹³⁵ Bezeichnung des amerikanischen Kontinents der Kuna-Indianer

⁹³⁶ Reich der Inka

⁹³⁷ vgl. MIGNOLO in: KUSCH, *Indigenous Thinking*, 2010, S. xiv

⁹³⁸ ebda.

⁹³⁹ ebda. S. xvii

⁹⁴⁰ ebda. S. xxv

⁹⁴¹ ebda. S. xviii

⁹⁴² vgl. ebda. S. xxii

⁹⁴³ vgl. BOAL, *Técnicas*, 1975, S. 17–18

seinen Bürger_innen. Es sind dies für Kusch, die Gauchos, Criollos, die Mestizos und Zambos, aber mit Bestimmtheit nicht eine vereinheitlichte arbeitende Klasse.⁹⁴⁴

Kuschs Denken wurde von der Idee angefeuert, dass es seltsam und ungewöhnlich ist, gemeinsam in unterschiedlichen Erinnerungen zu ‚leben‘ und auf diese Weise unterschiedliche ‚Territorien‘ (im indigenen Verständnis) zu beleben. Er würdigt das Indigene als vollständiges und eigenständiges Set philosophischer Grundlagen.⁹⁴⁵ Er studierte die Geschichten an Aymara,⁹⁴⁶ Quechua, Nahuatl, Tzotzil und Maya-Quiche; er benennt das Indigene und das europäisch-stämmige als im selben Staat aber nicht in derselben Nation existierend, als Gruppen, die sich grundsätzlich in ihrer Denkrichtung unterscheiden.

Und doch war auch Kusch ein Wanderer zwischen beiden Konzepten, beheimatet sowohl im *ser* als auch im *estar*, welche er darüberhinaus von *estar siendo*⁹⁴⁷ unterschied.

Estar bezeichnet die instabile, fragile Beziehung zwischen den Elementen des Kosmos und die Suche nach Stabilität⁹⁴⁸ *Estar bien* beschreibt einen Weg der Menschen, sich in Bezug auf eine sich immer verändernde, instabile Welt respektvoll zu verhalten. Die Gemeinschaft repräsentiert hier ein Habitat in Balance.⁹⁴⁹ *Ser* ist bei Kusch verbunden mit dem westlichen, dem urbanen, dem definierbaren Subjekt und Objekt, Ursache und Wirkung⁹⁵⁰ *Estar siendo* beschreibt eine andere Art der Passivität als die von Boal bekämpfte; es beschreibt eine Art des Seins, die nichts ‚unternimmt‘, die sich als lebendiger Teil der größeren Welt versteht und nicht kontrolliert, ‚sich Untertan macht‘, als etwas außerhalb seiner selbst liegendes. *Estar siendo* richtet sich gegen Fragmentierung und Trennung. Zu sein und zu haben stehen sich hier gegenüber.

Kuschs Verständnis des Begriffs ‚Volk‘ ist nicht bezogen auf die industrielle Revolution, er beschreibt Menschen, die Expert_innen darin sind, in den Steppen und Ebenen zu leben, die die Reitkunst beherrschen und über andere Kenntnisse verfügen, als die, die in

⁹⁴⁴ Ein noch der europäischen industriellen Revolution entspringendes Denkkonzept, das in Zeiten der Arbeitslosigkeit auch in Europa zum nicht mehr haltbaren Konzept wird.

⁹⁴⁵ vgl. MIGNOLO in: KUSCH, *Indigenous Thinking*, 2010, S. xxv. Den Bezug zur unmittelbaren Gegenwart stellt MIGNOLO über Evo Morales (Bolivien) her und seine Bestrebungen in seinem Movimiento al Socialismo (MAS), welches hier genau dieses ‚Dilemma‘ als Herausforderung annimmt.

⁹⁴⁶ Indigene Sprachen aus Peru, Bolivien, Chile, Mexiko und Guatemala

⁹⁴⁷ vgl. MIGNOLO in: KUSCH, *Indigenous Thinking*, 2010, S. xxvi

⁹⁴⁸ vgl. LUGONES/PRICE, in: KUSCH, *Indigenous Thinking*, 2010, S. lviii

⁹⁴⁹ vgl. ebda. S. lvii

⁹⁵⁰ ebda. S. lvi

die üblichen Kriterien aus Europa passen.⁹⁵¹ Kusch verneint die imperialistisch angelegte Vorherrschaft der Epistemologie und bejaht die der Anerkennung einer ‚anderen‘ Art des Denkens.⁹⁵² Jede/r der/die einmal in indigene Lebensräume eingeladen wurde, ist sich dessen bewusst.

Leben ist Denken. Das gute Leben steht im Gegensatz zum Anspruch des immer ‚besseren Lebens‘, welches im europäischen Kontext ersehnt wird. Das Leben ist möglich als ‚estar nomás‘, also als Leben, welches sich selbst genügt. Es existieren zweifellos verschiedene Arten das Leben wahrzunehmen und zu leben⁹⁵³ und es gibt eine Angst davor das Eigene zu denken und zu leben, die größer ist als die Angst davor das ‚Andere‘ zu denken und zu leben. Kusch fordert, keine Furcht davor zu haben, zu sein ‚wer man ist‘.⁹⁵⁴ ‚Estar nomás‘ ist ein Lebenskonzept, welches sich gegen das imperative Fortschrittsparadigma wendet, die Verneinung bedeutet gleichsam eine Loslösung (disengaging) von fremdem, eintransplantiertem Gedankengut.

Die Argumentation scheint nicht weit entfernt von den Forderungen der revolutionären Theatermacher_innen zu liegen und ist es doch, da diese ihren Standpunkt nie derart präzise definierten. Hier geht es nicht um Ethnizität, sondern vielmehr darüber hinaus, um ein Bewusstsein der eigenen Verortung und des eigenen Menschseins in der Welt als auch ein Bewusstsein des anderen. ‚Mestizo consciousness‘ und ‚border thinking‘ sind die Konzepte, die Kusch zur Verfügung stellt.

Kusch diagnostiziert das Scheitern sowohl der bürgerlichen Demokratie-Idee als auch des Marxismus, da das Volk, el pueblo, sich in beiden letztendlich nicht wiederfinden kann.⁹⁵⁵ El pueblo, das indigene Volk, sucht eine andere Art von ‚Essenz‘, eine andere Art der kosmischen Totalität. Die Ideologien sind ihm zu organisiert, schematisch und auf eine gewisse Weise zu ‚sinn-entleert‘.⁹⁵⁶

Wissenschaft und Religion und die gute politische Ideologie sind dazu gemacht, dass man die Welt als weniger bedrohlich wahrnimmt, als eine gute Welt, die auf eine gute

⁹⁵¹ vgl. MIGNOLO in: KUSCH, *Indigenous Thinking*, 2010, S. xxvii

⁹⁵² ebda. S. xxx

⁹⁵³ ebda. S. xxxi

⁹⁵⁴ ebda. S. xxx

⁹⁵⁵ KUSCH, *Indigenous Thinking*, 2010, S. 169

⁹⁵⁶ ebda.

Art organisiert ist.⁹⁵⁷ Doch was den Menschen fehlt (den westlichen, zu denen auch Boal gehört) ist das Bewusstsein über das Empfinden:

„An excessively visual world has hindered in him [western man, B.F.] the possibility of feeling and of a seminal outpouring of his feeling of the absolute, undertaken in terms of his faith. No room can be found for that which ‘seems to me’. True culture cannot be found either, unless the individual’s contribution to culture – in other words, how he readies his seminality for use-correlates with the culture imposed. The crisis of the twentieth century rests in the failure to recognize that *I am the fountain of my possibilities*, the fountain that feeds everything else seminally, the cultural scaffolding that surrounds it all.“⁹⁵⁸

Darüberhinaus, so Kusch, sei die tiefsitzende Identifikation der Mittelklasse mit der westlichen Kultur ein großes Problem, da es die westliche Kultur zur universellen Lebensform erhebt, mit Sitz in Europa und mit ihrer extremsten Ausformung in den USA. „All of humanity is now dealing with the consequences generated by the contradictions generated by virtue of the impermeability of the middle class.“⁹⁵⁹ – eine Aussage, die wir unverändert in das 21. Jahrhundert übernehmen können.

Die Mittelschicht hat laut Kusch auch eine ‚parasitäre‘ Haltung, den anderen Bereichen und Teilen der Gesellschaft gegenüber, denn sogar wenn sie sich den Eliten entgegensetzt, so ist sie doch auf diese angewiesen, um für sie arbeiten zu können. Die Mittelschicht sei ‚steril‘, und Kusch folgert:

„Because of that sterility, it exerts over the rest of America, on both the Left and the Right, a cultural and economic imperialism insofar as it attempts to convert the continent (...) the pedagogical creed, consisting of cleanliness, achievement, efficiency, and rationality. Its being segregated, its impermeability, and its culture of objects was what led Che Guevara to fail in Bolivia (...).“⁹⁶⁰

Heute, im 21. Jahrhundert ist es Boliviens Evo Morales, sein erster indigener Präsident, der uns immer wieder an die unterschiedlichen Weltanschauungsweisen erinnert, z.B. durch seine Reform für die Rechte der Mutter Erde,⁹⁶¹ mit seiner Rede zum 21.12.2012 und anderen ähnlichen Verlautbarungen. Es kann der Menschheit zuträglich sein, eine andere Welt in Erwägung zu ziehen.

⁹⁵⁷ ebda. S. 168

⁹⁵⁸ ebda. S. 169

⁹⁵⁹ ebda. S. 120

⁹⁶⁰ ebda. S. 121

⁹⁶¹ www.guardian.co.uk/environment/2011/apr/10/bolivia-enshrines-natural-worlds-rights (Zugriff 16.9.2012)

6. Zusammenfassung Teil 2

Das Theater der lateinamerikanischen Länder orientierte sich bis zu Beginn der 1950er Jahre weitgehend an europäischen Vorbildern. Ursache dafür waren die Einwanderungswellen aus Europa, die ihr Theater mitbrachten und in der ‚neuen Heimat‘, Kunst sehen wollten, wie sie ihren Erinnerungen entsprach. Ergänzt wurde diese Haltung von dem kolonialen Gedanken, dass die Länder des lateinamerikanischen Kontinents keine eigene Kultur hervorbrächten.⁹⁶² Diese sei bestenfalls Folklore. Die 1950er Jahre markierten einen dramatischen Sprung in eine eigenständige und eigenwillige Theaterproduktion, die sich in den 1960er Jahren mit revolutionären Bestrebungen zu einer Demokratisierung der Länder verband. Es handelte sich um eine einzigartige Zeit, voller Risiken und Möglichkeiten.

Ebenso wie es die Forscher_innen der PAR als ihre Herausforderung ansahen, die Geschichten ihrer Länder neu zu schreiben, so galt es auch, eine eigene lateinamerikanische Theatergeschichte zu erfassen und zu beschreiben, die vor allem ein weiter gefasseres Verständnis von Theaterkunst beinhaltet, als die von Europa tradierten Formen. Theater wird nach der Auffassung von Villegas als Diskurs zwischen Sender_innen und Empfänger_innen unterschiedlichster Codes verstanden. Gleichzeitig versteht es sich als Mittel innerhalb von Hegemonialkämpfen. Wichtig ist in diesem Kontext, die Koexistenz einer Vielzahl von unterschiedlichsten Systemen, die für eine Betrachtung einer eben solchen Vielzahl von Expert_innen (je nach Kontext) bedürfen. Theatrale Texte sind szenische Praktiken, die innerhalb bestimmter kultureller Systeme ästhetisch legitimiert sind. Die Auswahl eines ‚Korpus der Theatergeschichte‘ stellt eine politische und soziale Handlung dar. Diese Tatsache sollte nie aus den Augen verloren werden. In einer Art ‚Aneignung‘ der griechisch-lateinischen Kultur, verlangt der Theaterwissenschaftler Abad, nach der Ausrichtung eines lateinamerikanischen Theaters gemäß einem ‚lateinamerikanischen Denken‘. Erst wenn sich die Theaterpraxis auf solch eine philosophische Basis gründe, könne sich das lateinamerikanische Theater wahrhaftig emanzipieren. Der theatrale emanzipatorische Prozess Lateinamerikas, führte anhand der besonderen Herausforderungen auch zu besonderen ästhetischen Krisen, darüber hinaus hinterließen die Jahre des Widerstands gegen Militärdiktaturen einschneidende Spuren und Erfahrungen in den Leben vieler Theaterleute. Heute kann diese Zeit des wider-

⁹⁶² Zuvor waren unterschiedliche Formen des europäischen Theaters zur Missionierung und Kolonialisierung benutzt worden.

ständigen, revolutionären lateinamerikanischen Volkstheaters in den sogenannten verdrängten Theaterdiskurs der lateinamerikanischen Länder eingeordnet werden.

In Kolumbien entstand, besonders durch die Aktivitäten von Enrique Buenaventura und Santiago Garcia, eine neue, lateinamerikanische Form der Stück-Schöpfung, die Creación Colectiva. Innerhalb einer besonders gewaltvollen Zeit, der Zeit der Violencia, des Bürgerkriegs von 1948 bis hinein in die 1970er Jahre, entstand zeitgleich mit der PAR eine Künstler_innenbewegung, die außerhalb von Kuba, welches durch seine politische Lage eine besonders privilegierte Situation für Künstler_innen bot, in Lateinamerika fast einzigartig war und neben Brasilien zur Avantgarde wurde. Es begann eine Zeit der jährlichen internationalen Theaterfestivals, bei denen sich die Vertreter_innen des revolutionären Theaters trafen und eine Auseinandersetzung führten.

Der besondere kolumbianische Umstand war, dass es anders als Brasilien, weitgehend von kommerziellen, europäisiertem Theater verschont geblieben war und auch kaum über Theaterautor_innen verfügte. Die Theaterleute erarbeiteten als erstes Kennzeichen ihrer Arbeit, die Stücke hauptsächlich aus der praktischen Probenarbeit. Sie verstanden sich als Menschen mit einem großen sozialen Bewusstsein und revolutionärem Eifer, die die Situation ihres Landes durch ihre Kunst verbessern wollten. Dabei griffen sie auf die Ideen Brechts zurück, dessen Ideen wichtige Arbeitsgrundlage boten. In seiner Wichtigkeit und in seinem Diskurs rückte das Theater in die Nähe des wissenschaftlichen Arbeitens.

Enrique Buenaventura war für die Entstehung des Neuen Theaters in Kolumbien prägend. Bis zu seinem Tod 2003 verfolgte er seine Idee des Theaters als Dialog, als neue Kommunikationsform mit dem Publikum, mit dem es in eine andere Art der Beziehung einzutreten galt. Das Theater sollte als Modell für eine andere Art zu leben wirken, welche die verschiedenen Realitäten der lateinamerikanischen Länder in Beziehung setzen sollte. Das Neue Theater sollte Partizipation darstellen, und über eine Freiheit verfügen, über die das kommerzielle Theater aufgrund seiner Verhaftung in wirtschaftlichen Interessen, nie verfügen würde können. Im Gegensatz zu Boal, dessen Theaterarbeit durch Zeiten der Inhaftierung und des Exils in mehreren Ländern unterbrochen wurde und dadurch auch zu neuen Formen fand, entwickelte Buenaventura seine Arbeit im Laufe von 50 Jahren kontinuierlich weiter. Im Vordergrund stand immer die Kollektive Schöpfung, die Demokratisierung des Produktionsprozesses des Theaters als auch der Dialog

mit und die Einbeziehung des Publikums. Obwohl die Theaterarbeit Buenaventuras und Boals in vielerlei Hinsicht ähnlichen Ideologien folgte, so fand ihre Umsetzung eklatant unterschiedliche Wege, so dass sie letztendlich als konträr gegenüberstehende ‚Schulen‘ empfunden wurden.

Während sich Boal gegen die Creación Colectiva als Dogma aussprach, sprach sich Buenaventura gegen eine Instrumentalisierung des Theaters als politisches Mittel aus. Nichtsdestotrotz wollten beide die Realität durch ihre Theaterarbeit zum positiven verändern.

Eine Position, die die Linke Lateinamerikas weitgehend außeracht ließ, war die Welt-sicht der indigenen Bevölkerung. Die meisten Theateraktivist_innen als auch Pädagog_innen waren europäischer Abstammung und in europäischem Denken verhaftet. Der argentinische Philosoph Rudolfo Kusch, stellt eine bemerkenswerte Ausnahme dar und studierte die indigenen Kulturen unterschiedlicher lateinamerikanischer Länder. In seinem Werk *Indigenous and Popular Thinking in América* kritisierte er schon in den 1970er Jahren die Selbstbezogenheit und Engstirnigkeit der Aktivist_innen, die aus ihrem revolutionären Impetus heraus, die lateinamerikanischen Spezifika nicht wahrnehmen konnten. Er diagnostiziert die Koexistenz von mehreren Arten des Geschichtsbewusstseins und plädiert für eine bessere Selbstwahrnehmung der europäischen Einwander_innen als Innehaber_innen einer ‚existence out of place‘. In dem Kusch seine Überlegungen nicht auf rein wirtschaftliche fokussierte, konnte er die ‚andere Erinnerung‘ Lateinamerikas wahrnehmen, die sich der europäischen Erinnerung verwehrte. ‚Estar nomás‘ kennzeichnete für ihn das Lebenskonzept, welches sich gegen die europäischen Fortschrittsparadigmen stellte und zugleich das Entstehen für eine eigenständige unabhängige Kultur repräsentierte. Dadurch rückte er mehr in die Nähe eines Enrique Buenaventura als in die eines Augusto Boals, dessen philosophische Ausrichtung vorwiegend europäisch geprägt ist.

C. VON EINER ÄSTHETIK DER WAHRNEHMUNG ZUR AUTO- POIESE

Der Sinn des Theaters

„The theatre is the state the place, the point, where one can apprehend the human anatomy; with the human anatomy, one can heal and direct life.“ (Antonin Artaud)⁹⁶³

„Durch das Theater werden sie [die Basiskriterien, B.F.] aber sicher nicht verändert werden. Das Theater ist nur für diejenigen eine Antriebskraft, die es ausüben. Das Publikum findet dabei bestenfalls neue Kräfte. Allerdings darf man sich nicht sagen: Da ich wahrscheinlich das Ergebnis dieser Entwicklung, dieser Revolution nicht erleben werde, gebe ich auf. Man muß seinen Wassertropfen dazu beitragen und alles was möglich ist, ins Auge fassen.“ (Ariane Mnouchkine)⁹⁶⁴

„What kind of theatre? (...) – to reinvent the past and to invent the future. Therein resides the immense power with which theatre is endowed. This is the theatre which fascinates me, and the method which I have developed and elaborated over the past 25 years, the Theatre of the Oppressed (...)“ (Augusto Boal)⁹⁶⁵

Der Sinn der Ästhetik

„Aesthetics help those who attempt to move from cycles of violence to new relationships and those of us who wish to support such movement to see ourselves for whom we are: artists bringing to life and keeping alive something that has not existed. As artists, aesthetics requires certain disciplines from us. Be attentive to image. Listen for the core. Trust and follow intuition. Watch metaphor. Avoid clutter and busy-ness. See picture better. Find the elegant beauty where complexity meets simplicity. Imagine the canvas of social change.“ (John Paul Lederach)⁹⁶⁶

Der Sinn der Geschichtsrekonstruktion

„Die Toten leben weiter, wenn wir sie auferstehen lassen, indem wir ihre Geschichte erzählen. Die Vergangenheit wird Teil unserer Gegenwart und damit Teil unserer Zukunft. Wir handeln einzeln und gemeinsam in einem über uns hinaus reichenden Bemühen um die Zukunft des Menschen und versuchen diesem Streben Sinn zu verleihen. Menschsein bedeutet zu denken und zu fühlen, die Vergangenheit gedanklich zu erfassen und sich eine Zukunft vorzustellen. Wir leben

⁹⁶³ ARTAUD, Antonin, zit.n. BARBA, Eugenio/SVARESE, Nicola, *A dictionary of the Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, Routledge, London und New York, 1999 (1991), S. 23

⁹⁶⁴ FÉRAL, Josette (Hrsg.), *Ariane Mnouchkine & Das Théâtre du Soleil*, Alexander Verlag, Berlin, 2003, S. 16

⁹⁶⁵ BOAL, *Legislative Theatre*, 2005, S. 7

⁹⁶⁶ LEDERACH, *Moral Imagination*, 2005, S. 73–74

unser Leben; wir beschreiben, was wir erleben. Andere werden darüber nachdenken und es auf ihre Weise deuten. Diese neue Auffassung wird Einfluss darauf haben, wie die nächste Generation ihr Leben gestaltet.“ (Gerda Lerner)⁹⁶⁷

Auf der Suche nach dem Sinn – Vorgangsweise Teil C

Auf der Suche nach dem ‚rohen‘, auf andere Kontexte übertragbaren, Gehalt der ‚Botschaft‘ Augusto Boals, wurde in Teil A und B versucht, in einer Art ‚geomorphologischer‘ Untersuchung mit Hilfe der Darstellung der PAR und der CC, die grundlegende Struktur der Intention des TdU und ihre Eigenheiten zu rekonstruieren. Um die Ergebnisse zu veranschaulichen, stelle ich sie zu Beginn von Teil C in einer Tabelle allen weiteren Ausführungen voran. In das europäische Exil konnte Boal als das einzig Konkrete, sich selbst und seine Erfahrungen mitnehmen. Deshalb wende ich mich im Teil C, nach der Gegenüberstellung des bisher Ausgearbeiteten als Hintergrundschablone und Bezugsrahmen, den biografischen Aspekten Boals Lebens zu.⁹⁶⁸ Die nicht einbezogenen Diskurse sind die Traumadiskussion und die transkontinentale transkulturelle Diskussion. Beide Entscheidungen sind im Rahmen dieser Arbeit begründbar. Obwohl Trauma, als Thema, auf den ersten Blick geeignet scheint, die Erfahrungen von Opfern struktureller Gewalt auf unterschiedlichen Kontinenten und ihre Aufarbeitung mittels Theatermethoden zu verbinden, führt dieser Untersuchungsstrang zu weit weg von meinen eigentlichen Forschungsfragen, die sich auf das Potential einer Ästhetik der Wahrnehmung spezialisieren. Die transkulturelle, transkontinentale Diskussion würde eventuell in die Bereiche einer, um mit Freire zu sprechen, ‚Dritten Welt innerhalb der Ersten‘ führen und mehr Unterschiede als Ähnlichkeiten (unter den Menschen) in den Wahrnehmungsvordergrund bringen, während ich aber das ‚gemeinsame Menschliche‘ in den Vordergrund der Arbeit stellen möchte. Somit beschränke ich mich darauf, die Diskussion mit dem Fokus auf den ‚Menschen in seinem Kontext‘ weiterzuführen und durch diese Einschränkung und die daraus entstehende Vertiefung sichtbar zu machen, was eventuell ob der anscheinenden Selbstverständlichkeit verborgen bleibt.

⁹⁶⁷ vgl. LERNER, *Zukunft braucht Vergangenheit*, 2002, S. 298

⁹⁶⁸ „Entre os mais de 20 livros escritos por Augusto Boal, dois são autobiográficos: *Milagre no Brasil*, lançado em 1977, e *Hamlet e o filho do padeiro*, publicado em 2000. (...) O instituto deverá tratar de relançar esses títulos. (...) que falam de suas origens, do que o levou a criar um teatro comprometido, político, ideológico (...)“, BOAL, Cecilia im Gespräch mit DE MELLO, Olga, „Memória à deriva“, in: *Revista de Teatro*, No. 525, 2011, S. 48–51, S. 50

Cecilia Boal bringt hier zum Ausdruck, dass es wünschenswert wäre, dass die autobiographischen Werke Boals ‚Hamlet‘ und ‚Milagre no Brasil‘ wiederaufgelegt würden, damit die Wurzeln seines Theaters, die ihn dazu führten ein politisches, engagiertes, ideologisches Theater zu schaffen wieder in Erinnerung gerufen würden. (vgl. S. 50)

Die Arbeitsschritte werden mich zu folgenden Bereichen führen: der biografischen Bezugnahme zu Boals Leben, die Fähigkeit zur autopoietischen Selbstschöpfung nach Maturana und Varela, die somatische Schule des Lernens von Moshé Feldenkrais und den Bereich der Ästhetik des Friedens nach Lederach. Dazu werde ich im Detail auf die Theatervorstellung von Boal und sein ‚Vermächtnis‘ der *Ästhetik der Unterdrückten* eingehen. Daraus wird sich, so hoffe ich, ein Entwurf eines ‚globalen Sinns‘ der Theaterarbeit Augusto Boals ableiten lassen, als auch die Beantwortung der eingangs gestellten Fragen.

Ich rufe in Erinnerung: Die ursprüngliche Zielsetzung meiner Arbeit ist das Anliegen, die Zusammenhänge zwischen der Intention des *Theaters der Unterdrückten* und der Bedeutung die der Ästhetik innerhalb dieser Theaterbewegung zukommt, zu erforschen, um in Anbetracht der sich veränderten Weltbilder und Produktionsbedingungen Auskunft darüber geben zu können, ob und wie das Theater Augusto Boals im 21. Jahrhundert zur nachhaltigen Entwicklung von heilenden und lernenden Gesellschaften beitragen kann.

Teil I

1. Die Gegenüberstellung TdU/PAR/CC

	TdU	PAR	CC
Selbstverständnis	Theater als Politik	Wissenschaft als Politik	Kunst mit politischem Bewusstsein und wissenschaftlichem Anspruch
Methodik	dynamisches System von Spielen und Übungen, Alphabetisierung durch Theater	wissenschaftliche Forschungsmethode mit engagierter Haltung, verwendet künstlerische Mittel	dynamische künstlerische Methode, bezieht sich u.a. auf die Kulturanthropologie und Psychoanalyse
Intention	Humanisierung/Subjektbeziehungen Realität erforschen, um sie zu verändern, Theater für alle Menschen	Humanisierung/Subjektbeziehungen Realität erforschen, um sie zu verändern, will Wissenschaft der Arbeiter_innenklasse	Humanisierung/Subjektbeziehungen Kein deklariert politisches Ziel, will eine eigene Seinsform begründen, ein Modell einer möglichen Realität
Ablehnung von	Expert_innentum	Expert_innentum	Starkult & alleinige Autor_innenschaft
Orientierung	kontext- und prozessorientiert	kontext- und prozessorientiert	kontext- und prozessorientiert
Beteiligte	Menschen von gleicher Würde	Menschen von gleicher Würde	Menschen von gleicher Würde
Suche nach	Rekonstruktion der Geschichte und Wiederherstellung der Identität	Rekonstruktion der Geschichte und Wiederherstellung der Identität	Rekonstruktion der Geschichte und Wiederherstellung der Identität

Ausführende	Alle, jede_r der/die es möchte, der mit der Methode in Resonanz geht	gut ausgebildete Forscher_innen mit zentaurischer Bewusstheit	neue, in der Methode gut ausgebildete Schauspieler_innen/Theaterarbeiter_innen
gesellschaftliche Ebenen der Aktion	Alle ⁹⁶⁹ , jedoch vorwiegend mit den Unterdrückten	Forschung im Dienst der Unterdrückten	die Gemeinschaft von Schauspieler_innen und ihrem Publikum
Beschreibung der Funktion	kontextbezogen, viele Fallbeispiele, große Flexibilität	differenziert und reflektiert Anwendungen auf verschiedenen Kontinenten und Kontexten	kontextbezogen, Kontinuität der Entwicklung, Wichtigkeit der Analyse, Aufbau eines ‚wissenden‘ Publikums
Weltsicht	offene Weltsicht, Welt im Werden	offene Weltsicht, Welt im Werden	offene Weltsicht, Welt im Werden
Verhältnis Theorie und Praxis	Fokus auf direkte Aktion	Vivencia/Erfahrung steht im Vordergrund	Praxis ist aussagekräftiger als Theorie
Herausforderungen	wenn Practitioners nicht ‚zum Volk‘ (zu den Unterdrückten) gehören, Fragen der Solidarität	Forscher_innen gehören selten zu der zu beforschenden Gruppe, Problem der Integration wird durch Forschung nur auf Einladung gelöst	prekäre Arbeits- und Lebensbedingungen, wenn die kommerziellen Theaterschienen nicht ‚bedient‘ werden
Gefahr	Tendenz zum Dogmatismus Missbräuchliche Verwendung	zeitaufwendig, schwer finanzierbar Missbräuchliche Verwendung	Tendenz zum Dogmatismus, in der Methode nicht gut ausgebildete Akteur_innen
Anforderungen	hoher Grad der Selbstorganisation, sowohl wirtschaftlich als auch methodisch	hoher Grad der Selbstorganisation, sowohl wirtschaftlich als auch methodisch	hoher Grad der Selbstorganisation, sowohl wirtschaftlich als auch methodisch
Transzendenz	Überwindung von Problemen/des Leidens	Entwicklung zum denkenden-fühlenden Menschen	Anerkennung der Mythenbildung als Teil des gesellschaftlichen Lebens, Zusammenführung der verschiedenen Realitäten und Lebensformen
nicht erreichte Ziele/Unerfülltes/Utopien	Theater als Probe für die Revolution	Wissenschaft des Proletariats	-

Hervorstechend sind die Übereinstimmungen aller drei Methoden im Bereich des kontext- und prozessorientierten Arbeitens, der Anerkennung der Würde aller Menschen und dem gemeinsamen Ziel der Geschichtsrekonstruktion.

⁹⁶⁹ spätestens mit dem Legislativen Theater umfasst das TdU alle gesellschaftlichen Ebenen

Theater als Aktion

Während ich schreiben möchte, dass die Zeiten in denen eine kleine Avantgarde meinte, die Massen mobilisieren zu müssen, der Vergangenheit angehören, erreichen mich ständig Informationen über Proteste, Aufrufe zu Crowdfunding, Einladungen für Menschenrechtsbeobachtungsaufenthalte, Infomails, die nicht unähnlich der Denunzia des vergangenen Jahrhunderts, Aufmerksamkeit auf Unrecht und Gewalt lenken wollen. Neue und alte Formen des Widerstands vermischen sich, Hungerstreiks, Besetzungen, Kundgebungen, Internetkampagnen, Protestbriefe, Flashmobs. Spendengelder versickern in undurchsichtigen Kanälen, österreichische Städte verhängen Bettelverbote. Die indigene, von Kanada ausgehende, Idle No More – Protestbewegung, welche im November 2012 begann,⁹⁷⁰ erreichte bereits im Dezember 2012 Neuseeland und Australien. Die Fragen betreffend Engagement, Widerstand, Protest, gelebte Utopien verändern sich. Während einerseits in der Wirtschaft mit Schlagwörtern wie Nachhaltigkeit und Ganzheitlichkeit durchaus klassisch gewinnbringend gearbeitet wird, bedeutet nachhaltig Leben zu können und ganzheitliches Bewusstsein für viele etwas ganz anderes. Oft beinhaltet es auch einen Weg durch schmerzhaft Erfahrungen, Zerstörung, Krankheit und Verlust, manchmal auf persönlicher und oft auch auf gemeinschaftlicher Ebene, besonders dort wo es um Landraub und Landrechte geht, die wichtigen Lebensgrundlagen.

Die direkte Aktion, nach der das TdU verlangt, wird im europäischen Kontext des 21. Jahrhunderts vorwiegend zur Vivencia, zur gemeinsamen Erfahrung, aus der sich prägende Erkenntnisse für den Transfer von der ästhetischen in die gesellschaftliche (soziale) Welt übertragen lassen. In einem Videomitschnitt aus dem Archivmaterial des CTO-Rio fragt Boal:

„Welche konkreten Aktionen habt ihr durchgeführt, die wirklich etwas verändert haben? Etwas ganz Kleines oder etwas enorm Großes. Aber wenn ihr die Realität noch nicht verändert habt, dann seid ihr im Theater geblieben. Wir müssen die Wände niederreißen und hinaus gehen. Ihr könnt das Theater verwenden, aber ihr müßt hinausgehen.“⁹⁷¹

Sich mit der eigenen Geschichte, dem eigenen biographischen Hintergrund in der kollektiven Geschichte der Gemeinschaft wieder erkennen zu können, bedeutet einen ersten Schritt in Richtung Veränderung. Die eigene Geschichte zu bezeugen, zur Verfügung

⁹⁷⁰ <http://idlenomore1.blogspot.co.at/> (Zugriff 27.12.2012)

⁹⁷¹ Archivmaterial CTO-Rio ohne Datumsangabe, erhalten 2009

zu stellen und dazu beizutragen, dass die kollektive Geschichte eine neue Geschichtsschreibung erfährt, ebenfalls. Den Stimmen zu zuhören, die bisher nicht gehört werden konnten, bedeutet Veränderung. Das aus dem Haus gehen, wird zum aus sich hinausgehen, aus den Fixierungen der eigenen, scheinbar unzumutbaren Erinnerungen. Diese Erfahrungen, die auf eine Erweiterung der Handlungsfähigkeit aller Menschen abzielen, sind grundlegende Orientierungsbasis. Erst wenn eine Rekonstruktion der Geschichte stattgefunden hat, kann Aktion nachhaltig gesetzt werden. Erst dann lichten sich die Nebel aus Schuldgefühlen, Unwissenheit, gesellschaftlicher Legendenbildung, emotionaler Willkür, naiver Angst und Passivität. Die Vergangenheitsrekonstruktion wird zur Gegenwartskonstruktion (vgl. Autopoiese) und bestätigt zugleich die unbedingte Kontextbezogenheit des *Theaters der Unterdrückten*.

2. Von der Zerstörung

Wo von Schöpfung gesprochen werden soll, geht in vielen Fällen Zerstörung voraus. Im Fall totalitärer Regimes umfasst diese alle gesellschaftlichen Ebenen und Lebensbereiche. In Österreich können wir an diese Erfahrung anhand der Zeit des Nationalsozialismus und danach anknüpfen. Auch sie hinterließ Spuren am lateinamerikanischen Kontinent. Das Leben Augusto Boals und das seiner Familie wurde durch die Machtergreifung der Militärs in Brasilien radikal verändert. Der Ausrichtung meiner Arbeit entsprechend, möchte ich mich hier auf die zwei Ebenen beschränken, die für meine weiteren Ausführungen wichtig sind: die persönliche und die gemeinschaftliche.

- Boals persönliche Ebene interpretiere ich hier als das erste zu Hause des Menschen: sein Körper
- Die Ebene der Gemeinschaft interpretiere ich hier als gemeinsame Geschichte: die Welt

Die beiden Ebenen sind unaufhörlich miteinander verschränkt und so stellt auch der Bewältigungsversuch Boals eine konstante dialogische Auseinandersetzung des Menschen in der Welt und der Welt im Menschen dar. Ohne die Ebenen künstlich trennen zu wollen, nehme ich im folgenden, anhand von Textstellen aus *Torquemada*, *Mit der Faust ins offene Messer*, *Hamlet and the Baker's Son*, *Milagre No Brasil* und *Legislative Theatre*, den Versuch einer Annäherung vor. Im Blick sollen jedoch die Aspekte ‚Körper als Lebenslandschaft‘ und Gefäß der Erinnerung, die Zerstörung des sozialen Netzes und seine Wiederherstellung als auch die Dimension der strukturellen Gewalt behalten werden.

„The body and soul remember. The images do not fade! The voices keep shouting: they never shut up.“⁹⁷²

Cecilia Boal sagte in einem persönlichem Gespräch, dass das TdU so wie es heute besteht in Europa ‚erfunden‘ wurde. Dabei bezog sie sich auf die ersten Experimente, die Boal mit den neuen Formen machte und welche in Europa stattfanden. Hier schrieb Boal auch seine großen methodischen Handbücher. Aber die Erfahrungen, die ihn zu Methodik und Formen brachten, hatten ihren Schauplatz in Brasilien. In *Hamlet and the Baker's Son*, schreibt Boal:

„Metaphorically, the Theatre of the Oppressed was born in prison. I like to say: in this kind of theatre, the citizen – in the present – studies the past and invents the future. The stage, the arena, like the cell or the prison yard, can be a place of study; and the theatre can be a fit instrument, a proper language for that discourse, that quest for oneself. (...) We political prisoners were our own educators: we came out better, more determined to reject the dictatorship.“⁹⁷³

Boal war ein unermüdlich Schaffender und auch während seiner Zeit im Gefängnis produzierte er unaufhörlich. Er zeichnete, versteckte Nachrichten an sich selbst, die er dann seiner Mutter, die ihn besuchte, mitgab und die später als Grundlage für seine Bücher dienen sollten. Er schrieb während seiner zahlreichen Reisen, während der Zeit des Exils in verschiedenen Ländern, und gab Workshops wo immer er sich auch aufhielt. In *Milagre no Brasil*, *Torquemada*, *Murro em Ponta da Faca* (Mit der Faust ins offene Messer) und *Hamlet and the Baker's Son* sucht er das Geschehene zu verarbeiten. In Letzterem benennt er das Theater als Kampfkunst, als Selbstverteidigung, es dient dem Überleben und der Eroberung der Menschlichkeit.⁹⁷⁴

Das Theaterstück *Torquemada*⁹⁷⁵ begann er im Februar 1971, noch als politischer Gefangener in Brasilien und beendete es im selben Jahr im November, im Exil in Buenos Aires, wo es im Juni 1972 im Teatro del Centro auch uraufgeführt wurde.

„The play is a vivid, personal portrait of torture used for political purposes. It consists of a series of fragmented scenes depicting various types of torture – including arrest and imprisonment – the role of the torturers and the effect this insidious form of violence has on its victims. The entire work is held together by the presence of one character, Torquemada, whose name alone functions as a univer-

⁹⁷² BOAL, *Hamlet*, 2001, S. 291

⁹⁷³ ebda. S. 298

⁹⁷⁴ ebda. S. 314

⁹⁷⁵ Benannt nach dem berühmten Großinquisitor Tomás de Torquemada während der Herrschaft des katholischen Königs Ferdinand II. und Königin Isabella I. (1420–1498)

sal sign for violence and torture. Here, Torquemada, the historical symbol for repression, travels through time to represent a present-day government or official entity that employs torture as a means of controlling real or imagined subversion.“⁹⁷⁶

Angesichts des Unfassbaren scheint es ein Versuch, durch Beobachtung des grausamen Systems, Verbindungen mit den Grauen der Conquista, dem Nationalsozialismus u.ä. herzustellen, wie es auch Bisset in ihrer Rezension anspricht, der Schizophrenie von Soldaten im Vietnamkrieg z.B., mit Menschen also, die in einem Moment menschlich agieren und im anderen kaltblütig und bestialisch. *Torquemada* ist zugleich auch die Beschreibung einer Vernichtung:

„Torquemada hat uns getötet, einen nach dem anderen. Einige starben an Kugeln, andere an Feigheit. Einige starben im Kampf, andere starben aus Furcht. Alle starben mit der Zeit. Und das ganze Land wurde zu einem ungeheuren Friedhof, wo das Volk seine Häuser verließ und jeder Mensch sich in sein Grab legte, und diejenigen, die schon gestorben waren, verfaulten dort, und jene, die noch sterben sollten, wurden dort hart und steif und jetzt sind alle tot, mausetot. Die Starre der Furcht ließ die Beine jedes Menschen steif werden, und die Beine hörten zu laufen auf. Die Starre der Furcht stieg in den Körper und in die Arme, und alle Gliedmaßen hörten auf, sich zu regen. Noch höher stieg die Furcht, bis zum Gesicht, und die hartgewordenen Gesichter hörten auf zu lächeln und zu weinen.“⁹⁷⁷

Das Stück wurde 1972 von der Casa de las Américas, La Habana, Kuba, im Sammelband *Teatro Latinoamericano de Agitación* veröffentlicht und weit verbreitet.⁹⁷⁸ Boal inszenierte *Torquemada* an der NYU noch im Jahr seiner Freilassung.

„I directed Torquemada. I could not believe what I had been through. I needed to see it happen outside me, on stage, so I could see myself, separated myself from me. Me and the word, me and the actor. Only this way would I understand myself (...) I wanted to hear words I pronounced under torture (...) I wanted the actor to suffer what I had suffered, and I was jealous of the pain, which was mine alone (...) I learned that to make theatre is to dominate pain (...) I wanted to re-create myself. To be reborn. I did not want to admit that the tortured person was me, that that scene had happened to me.“⁹⁷⁹

Psychotherapeutische Auseinandersetzung und Konfrontation begleitete Boal Zeit seines Lebens, dies war jedoch nie genug, schreibt er in *Hamlet*, er musste sich die Dinge

⁹⁷⁶ BISSET, Judith, „Victims and Violators: The Structure of Violence in *Torquemada*“, in: Latin American Theatre Review, Spring 1982, S. 27–34

⁹⁷⁷ BOAL, Augusto, *Torquemada*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft – Abteilung Bühnenvertrieb, unverkäufliches Manuskript, ohne Jahreszahlangabe, Berlin

⁹⁷⁸ beim Steirischen Herbst 1982 als Lesung präsentiert, vgl. Wochenpresse 27.10.82

⁹⁷⁹ BOAL, *Hamlet*, 2001, S. 305

auch vom Leibe schreiben.⁹⁸⁰ Die brasilianische Theaterwissenschaftlerin Clara de Andrade, beschäftigt sich mit *Torquemada* als Katharsis eines Traumas und zitiert ein Interview mit Boal aus dem Jahr 1998, in welchem er sagt:

„Tem coisas que a gente não esquece nunca, que são para sempre. Inclusive coisas físicas. Meus joelhos, por exemplo. Continuam sem funcionar muito bem por conta da tortura. E também mentalmente. (...) agora que já se passaram tantos anos – (...) quase trinta anos, já – com a distância, com o tempo que passou, mesmo assim me vêm muitas imagens. E elas vêm com muita, muita força. Existem coisas que não se apagam.“⁹⁸¹

Es gibt Dinge, die man niemals vergisst, die für immer sind. Das inkludiert körperliche Erfahrungen. Meine Knie zum Beispiel. Sie funktionieren immer noch nicht gut, aufgrund der Foltererfahrung. Und natürlich auch Dinge des Geistes. (...) Jetzt sind schon so viele Jahre vergangen – (...) fast schon dreißig Jahre – und immer noch, auch wenn die Zeit vergangen ist, kommen viele Bilder. Und sie kommen mit unglaublich großer Kraft. Es gibt Dinge, die kann man nicht ausschalten.

Unsere Körper sind Erinnerungsorte. Die Psychologin Maria Rita Kehl, mit der Boal in Freundschaft verbunden war,⁹⁸² gilt als Expertin am Gebiet der Folteraufarbeitung und wurde auch Mitglied der von Dilma Rousseff 2011 eingesetzten Wahrheitskommission. Boals Leitspruch „Have the courage to be happy“ kann in diesem Kontext als tatsächlich revolutionär gelten und, gleich Viktor Frankls ‚Wille zum Sinn‘, die Kraft ansprechen, die es braucht, um angesichts des Unbegreiflichen zu überleben.

Unter die großen persönlichen Verluste ist auch der Tod von Boals Freundin Heleni Guariba zu zählen. Sie hatte vor ihrer Inhaftierung mit Boal und seiner Frau im Arena Theater gearbeitet, war 30 Jahre alt und Mutter zweier Kinder, als sie schlussendlich ermordet wurde. Als Boal ins Gefängnis kam, war sie schon seit einem Jahr dort. In *Milagre No Brasil* beschreibt er an mehreren Stellen, wie sie ihn instruierte, damit er während der Folter überleben konnte. Das Stück *Torquemada* ist ihr gewidmet und er erwähnt sie sowohl in *Games for Actors and Non-Actors*,⁹⁸³ als auch in *Hamlet and the Baker's Son*.⁹⁸⁴

⁹⁸⁰ ebda. S. 295

⁹⁸¹ ANDRADE, Clara de, „Torquemada de Augusto Boal: Uma Catarse do Trauma“, in: CENA 2, No. 11, 2012 Rio Grande do Sul, S. 20 online: <http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/24098/22414> (Zugriff 27.12.2012)

⁹⁸² vgl. BOAL, *Estética*, 2009

⁹⁸³ BOAL, *Games*, 1998, S 210

⁹⁸⁴ vgl. *Hamlet*, 2001, S. 281 und 287

In *Milagre No Brasil* beschreibt er seine Begegnung mit ihr während seiner Haft, dort nennt er sie Maria Helena.⁹⁸⁵

„Era uma grande amiga minha que já estava presa há mais de um ano já tinha estado em várias delegacias e nos quartéis militares, havia sido torturada e quase morta. Foi solta meses depois, semanas depois foi reaprisionada, torturada e morta – seu corpo desapareceu e nunca mais foi entregue à sua família.“⁹⁸⁶

Sie war eine großartige Freundin, die schon seit über einem Jahr in verschiedenen Orten und Militärfasern eingesperrt, gefoltert und fast umgebracht worden war. Wenige Monate später wurde sie freigelassen, Wochen später wieder eingesperrt, gefoltert und ermordet – ihr Körper verschwand und wurde niemals ihrer Familie ausgehändigt.

und ein paar Seiten weiter:

„Muitas vezes se fala dos sofrimentos dos presos políticos no Brasil e nunca se falará bastante. Mas é igualmente necessário falar do heroísmo com que muitos desses presos enfrentaram a repressão. Maria Helena foi uma dessas heroínas. Dela ninguém jamais conseguiu arrancar a menor confissão, a mais insignificante informação. Nenhum companheiro jamais poderá acusá-la da menor falta. É necessário falar do sofrimento, mas também do heroísmo. Nestes 10 anos de terror, o povo brasileiro não deixou de produzir heróis.“⁹⁸⁷

Oft spricht man über das Leiden der politischen Häftlinge in Brasilien und nie spricht man genug darüber. Doch es ist genauso wichtig von der Heldenhaftigkeit zu sprechen, mit der viele dieser Häftlinge den Repressionen begegneten. Maria Helena war eine dieser Heldinnen. Aus ihr konnte niemals jemand auch nur das kleinste Geständnis heraus pressen, noch die unwesentlichste Information. Kein Gefährte konnte sie jemals des kleinsten Fehlers beschuldigen. Es ist notwendig vom Leiden zu sprechen, doch auch von der Heldenhaftigkeit. Während dieser 10 Jahre des Terrors, brachte das brasilianische Volk ununterbrochen Held_innen hervor.

Heleni Guariba war vielleicht der den Boals und ihrem Freundeskreis nahestehendste Mensch, dessen Verlust sie zu betrauern hatten.

Boal beschreibt, wie sich Heleni von ihm verabschiedete, als sie an seiner Zelle vorbei zur Folter geführt wurde und die anderen Häftlinge ein berühmtes Lied sangen, dass sie

⁹⁸⁵ Seine erste Frau, die er in *Hamlet* Albertina' nennt („Today I suffer that fragile image“, vgl. *Hamlet*, S. 288), nennt er dort noch Manuela. Auch sie traf er während seiner Haft und bezeugte, wie sie nach der Folter mühsam wieder gehen lernen musste.

⁹⁸⁶ BOAL, Augusto, *Milagre no Brasil*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1979, S. 19–20

⁹⁸⁷ ebda. S. 25

bei einem solchem Anlass immer sangen: „Minha jangada vai sair pro mar, vou trabalhar, meu bem querer“.⁹⁸⁸

„Nesse momento eu ainda não sabia que minha amiga ia ser assassinada meses mais tarde. Fiquei comovido do mesmo jeito. E quando ela desapareceu, sem querer, chorei. Algumas lágrimas caíram nas minhas mãos. Limpei os olhos com os dedos que Maria Helena tinha beijado e sentei na cama. Fique pensando. Pensamentos tão confusos como esses que a gente pensa sem saber direito no que é que está pensando. Fiquei assim um tempo. Durante toda a manhã não aconteceu nada mais. Existiu um silêncio. Longo silêncio.“⁹⁸⁹

In jenem Moment wusste ich noch nicht, dass meine Freundin nur wenige Monate später ermordet werden würde. Nichts desto trotz, war ich bewegt. Und als sie verschwand, weinte ich, ohne zu wollen. Ein paar Tränen fielen in meine Hände. Ich trocknete mir die Augen mit den Fingern, die María Helena geküsst hatte und setzte mich auf das Bett. Gedankenversunken. Meine Gedanken waren so konfus, wie sie sind, wenn man denkt ohne genau zu wissen an was. Ich blieb eine lange Weile so. Den ganzen Morgen über geschah nichts weiteres. Es herrschte Stille. Eine lange Stille.

In der Liste der ‚verschwundenen‘ politischen Häftlinge Brasiliens im Appendix der Dokumentation *Torture in Brazil*,⁹⁹⁰ trägt *Heleni Pereira Teles Guariba* die Nummer 41. Das Jahr ihres ‚Verschwindens‘ war 1971, das Jahr in welchem Boal inhaftiert war.

Doch es waren noch viele andere die verschwanden, gefoltert wurden und der Verfolgung und Bedrohung ihres Lebens ausgesetzt waren. Das soziale Netz zerfiel. In Lateinamerika war die sogenannte ‚Operation Condor‘ aktiv, eine Zusammenarbeit von Nazis und dem CIA, die Aktivist_innen der Linken im Cono Sur verfolgte und ermordete, d.h. auch ein Exil in einem Nachbarland konnte niemals ein sicherer Ort sein. In den USA und in Europa behielten die Mitarbeiter_innen der brasilianischen Auslandsbehörden die Exilant_innen im Auge. Es war schwierig zu wissen, woran man war und es gab mehr als nur einen Selbstmord, der unter dem Verdacht stand, inszeniert worden zu sein.

Boals Texte und Arbeiten sind immer auch ein Arbeiten gegen die Angst, gegen das Erlebte und entstehen in Anerkennung der vielen, die ermordet wurden. Wenn Paulo am Ende von *Murro em Ponta de Faca*⁹⁹¹ sagt: „Meine Genossen können nicht mehr reden,

⁹⁸⁸ Suíte do Pescador von Dorival Caymmi

⁹⁸⁹ BOAL, *Milagre*, 1979, S. 26–27

⁹⁹⁰ DASSIN, Joan (Hrg.), *Torture in Brazil: A shocking report on the pervasive Use of Torture by Brazilian Military Governments, 1964–1979 (Secretly Prepared by the Archdiocese of São Paulo)*, Ilas Special Publication, University of Texas Press, New York, Toronto, 1998 (1986), S. 236

⁹⁹¹ *Mit der Faust ins offene Messer*, geschrieben 1976–1978 in Portugal

aber ich rede. Sie reden, sie reden mit mir, durch mich, wenn ich rede, reden sie.“⁹⁹²
dann spricht Boal selbst.

„Meine Hände und mein Gesicht sind von Blut befleckt, aber ich bin davongekommen, ich lebe. Irgendwo gibt es mich. Wer weiß, vielleicht siehst du mich nicht. Du siehst mich nicht. (...) Aber ich bin davongekommen, es gibt mich, und ich rede noch, ich rede viel und achte darauf, ob man hört, was ich sage, rufe, protestiere, schweige nicht. Selbst wenn ich eines Tages schweigen werde, hört zu. Es gibt immer jemanden, der redet mal von ferne, mal aus der Nähe, mit Blut im Gesicht, aber immer mit reiner Stimme, immer redet einer von uns, irgendwo, aus der Nähe, von ferne. Selbst wenn ich schweige, hört zu. Selbst wenn alle schweigen, hört das Schweigen, das Schweigen, das redet. Ihr lebt, hört zu. Hört ihr! Hört ihr mich? Hört auf das Schweigen, hört zu. Ich lebe. Hört zu, hört zu. Ich schweige nicht. Ich schweige nicht. Ich schweige nicht. Hört zu.“⁹⁹³

Wie er in seinen Texten an mehreren Orten erwähnt, ‚ist‘ er sowohl diejenigen, die sterben als auch diejenigen, die überleben.⁹⁹⁴ In *Hamlet* beschreibt er seine Tage und Nächte nach der Folter, in denen er dem Sterben näher war als dem Leben. Viele exilierte Zeitgefährten entschieden sich für den Tod. Der Körper wird zum Schlachtfeld des unvollendeten Werks der Folterer.

„I wrote Murro in Lisbon at a time when exiles were committing suicide. A tribe of solitary people, so together, in the same boat: so alone. Exile is half-death, just as prison is half-life. The appearance of liberty masks ties of love broken by distance, moral parameters destroyed by the fight for survival, projects for the future contorted by time. Corroding within. Termites! The body an empty form. (...) I thought of death. I visited suicide locations. I remembered death loved ones. Expected deaths and premature deaths. Painful deaths and accidental deaths. Natural causes and bullet causes. (...) Trips of work distanced me from those I most loved and cast me even further adrift from myself. I clung on to those who also wanted to hold on. There were not many of them.“⁹⁹⁵

Auf gesellschaftlicher Ebene betrifft diese Zeit der brasilianischen Geschichte große Teile der brasilianischen Gesellschaft als auch einen sehr langen Zeitraum. Wie in Österreich auch, sind die Archive über mehrere Jahrzehnte gesperrt. Folterer durften bis vor kurzen (2010) nicht einmal als solche bezeichnet werden und eine vom Militär selbst

⁹⁹² BOAL, *Faust*, 1990, S. 78

⁹⁹³ ebda.

⁹⁹⁴ BOAL, Augusto, *O Teatro como Arte Marcial*, Garamond, Rio de Janeiro, 2003, S. 69: „Maria, a suicida, sou eu também, que continuo vivo, mas juro que já morri várias vezes em minhas peças.“
Übersetzung: Maria, die Selbstmörderin, bin auch ich, der weiterlebt, aber ich schwöre, in meinen Stücken bin ich schon viele Male gestorben. Siehe auch BOAL, *Hamlet*, 2001, S. 306

⁹⁹⁵ BOAL, *Hamlet*, 2001, S. 306–307

verhängte Amnestie aus dem Jahr 1979 ist immer noch in Kraft.⁹⁹⁶ Präsidentin Dilma Rousseff hat gegen viele Widerstände 2011 eine, aufgrund ihres späten Moments viel kritisierte, Wahrheitskommission eingesetzt. Die Ergebnisse werden 2014 erwartet. Die Beschäftigung mit dem ‚System‘ bleibt nicht erspart, auch wenn sie spät kommt und nur widerwillig vollzogen wird.

Boal beschreibt:

„O quartel a que se referia era um dos lugares mais lúgubres e terríveis de todo Brasil. Ficava na Rua Tutóia. Ali três equipes de oficiais se revezavam torturando dia e noite, sem qualquer interrupção. Os mais ferozes torturadores, os mais animalizados, ali praticavam. E como era pequena a distância entre a sala de tortura e as celas dos presos, estes eram forçados a escutar dia e noite, sem descanso, os gritos de dor dos companheiros. Às vezes, a pior tortura é ver um torturado. E ali se podia ver – e se era forçado a ver – e ouvir. Vinte e quatro horas por dia.“⁹⁹⁷

Die Kaserne, um die es geht, war einer der düstersten und schrecklichsten Orte Brasiliens. Sie lag in der Rua Tutóia. Dort wechselten sich drei Schichten von Folterern Tag und Nacht ohne jede Unterbrechung ab. Die brutalsten, bestialischsten von ihnen übten dort ihr Handwerk aus. Und da die Entfernung zwischen dem Saal, in dem gefoltert wurde, und den Zellen der Gefangenen nicht groß war, waren diese gezwungen, Tag und Nacht ohne Unterlass, die Schmerzensschreie ihrer Gefährt_innen zu hören. Manchmal ist die schlimmste Folter jemanden zu sehen der gefoltert wird. Und dort konnte man sehen – man war dazu gezwungen – und hören. Vierundzwanzig Stunden am Tag.

Folter wurde in der Zeit der Militärdiktatur in Brasilien systematisch eingesetzt, trainiert und unterrichtet. Eine nicht unwesentliche Stellung nahmen dabei die USA⁹⁹⁸ als Vermittlerin dieser strategisch, politischen ‚Maßnahme‘ ein.⁹⁹⁹ Mancherorts finden sich auch Hinweise auf antisemitisch-deutsche Kollaborationen.¹⁰⁰⁰ In *Torquemada* erwähnt Boal die Freipressung 70 politischer Gefangener gegen Freigabe des Schweizer Bot-

⁹⁹⁶ vgl. www.lateinamerikanachrichten.de/index.php?/artikel/4136.html (Zugriff 27.12.2012)
www.brasilnews.de/brasilien-wahrheitskommission-soll-frieden-schaffen-25739
 (Zugriff 27.12.2012)

www.taz.de/Brasilien-will-Verbrechen-aufarbeiten/!82291/ (Zugriff 5.1.2013)

⁹⁹⁷ BOAL, *Milagre*, 1979, S. 25

⁹⁹⁸ vgl. Nachrichten über Abu Ghraib (2004/2006), Guantanamo (2006), die ‚Escuela de las Américas‘

⁹⁹⁹ „What I learned was that while most of the torture was undertaken by Brazilians, the US had trainers teaching torture methods and some of the torture equipment was made in Texas and Louisiana. One famous case was that of Dan Mitrione, working for the US Agency for International Development, teaching refinements in torture techniques to Brazilian and Uruguayan interrogators. Mitrione was ultimately kidnapped by the Tupamaro guerrillas and executed, becoming the subject of Costa Gavras’ movie *State of Siege*. The CIA mounted major cover-up operations to try to discredit the accusations against Mitrione, quoted as having said to his students: ‘The precise pain, in the precise place, in the precise amount, for the desired effect’.“
 online: <http://marinprogressive.wordpress.com/2011/01/14/torture-training-in-brazil/> (Zugriff: 11.8.2012)

¹⁰⁰⁰ vgl. www.hart-brasilientexte.de (Zugriff 27.12.2012)

schafters, der von der Guerilla entführt worden war. Meine Recherche ergab, dass diese 70 politischen Gefangenen tatsächlich freigelassen und in Handschellen nach Chile geflogen wurden, wo sie von Saul Landau, einem engagierten Dokumentarfilmer interviewt wurden. Der entstandene Dokumentarfilm heißt *Brazil – Report on Torture* und entstand ebenfalls 1971.¹⁰⁰¹ Darin werden von den Gefangenen selbst, detailliert genau die Foltermethoden beschrieben, die Boal in seinem Stück ebenfalls beschreibt.

In *Legislative Theatre*, 1998, erzählt Boal, wie er als Stadtrat um die Erhaltung eines Gebäudes (des Polizeihauptsitzes in Tijuca, Rio de Janeiro) kämpfte, in dem früher viele Menschen gefoltert und ermordet wurden, damit die Vergangenheit nicht ausgelöscht werden würde. Es ist eine der vielen Textpassagen in denen er über die Zeit der Folter spricht.¹⁰⁰² Es ist sein Bedürfnis, den Ort an dem er gefoltert wurde wieder aufzusuchen, um seine Vergangenheit zu bestätigen und sie zu rekonstruieren:

„I would like to re-see my past, to re-feel it, to re-live it. But the building, where episodes such this took place, has been destroyed. In its place in São Paulo, they have constructed a supermarket. They have destroyed the memory.“¹⁰⁰³

und er appelliert an seine Kolleg_innen im Stadtparlament:

„I appeal to my colleagues who are, like me, involved in the business of making laws, just as I used to make bread. I appeal to them to allow for me to continue existing, so that a part of my self survives my death. (...) Do not destroy the Tijuca house. I beg you, I appeal to you. I appeal especially to those who do not think like me, to those of you not of my party, I appeal especially to those who think the opposite of what I think, I appeal to you, I beg you: let me exist. (...) Allow me to exist. And for me to exist, that portion of our past which is made of stone, must remain standing. Do not destroy the Tijuca house, do not destroy our past, do not destroy me.“¹⁰⁰⁴

Menschen und ihre Geschichte nicht anzuerkennen, bedeutet die Geschichte der Vernichtung weiter zu führen. Orte in ihrer Bedeutung als solche nicht zu würdigen, bedeutet gesellschaftliche Narrativen zu erzeugen, die nicht der Realität entsprechen und so dem ‚Wahnsinn‘ Raum zu geben. Dort wo es keine Anerkennung der Vorkommnisse geben ‚kann‘, ist auf gesellschaftlicher Ebene keine Korrektur möglich. Die umfassende Arbeit Boals ist als Beitrag dazu zu verstehen, dass diese Dinge nicht mehr geschehen

¹⁰⁰¹ www.roundworldproductions.com (Zugriff 27.12.2012)

¹⁰⁰² vgl. auch *Legislative Theatre*, S. 150–152, *Hamlet*, S. 287–298, *O Teatro como Arte Marcial*, S. 135–137

¹⁰⁰³ BOAL, *Legislative Theatre*, 2005, S. 152

¹⁰⁰⁴ ebda.

dürfen, auch wenn im Wissen und Bewusstsein darüber, dass sie andernorts und auf andere Weise immer noch geschehen.

In dem Buch *Torture in Brazil* (im Original *Brasil: Nunca Mais*) heißt es in der Einleitung:

„It is our hope that all who read this book will make the sacred vow to commit themselves to struggle ceaselessly to sweep from the face of the earth the practice of torture and eliminate from humanity the source of torture, of whatever type, for whatever offense, for whatever reason. It is in this spirit that the project 'Brazil: Never Again' was undertaken.“¹⁰⁰⁵

Synthese

„The Theatre of the Oppressed is the theatre of the first person plural. It is absolutely vital to begin with an individual account, but if it does not pluralise of its own account we must go beyond it by means of analogical induction, so that it may be studied by all participants.“¹⁰⁰⁶

Boals Theater ‚funktioniert‘ grundsätzlich auf mehreren Ebenen, vorrangig auf der Ebene der Selbsterfahrung und der Ebene der Erfahrung vom ‚Ich in der Welt‘. Auf der Ebene der Selbsterfahrung, der Begegnung mit sich selbst, ist der Ausgangspunkt die Arbeit mit dem Körper (Spiele und Übungen des TdU). Dann folgt die szenische Arbeit mit den weiteren Methoden des TdU. Grundsätzlich sind in der Praxis diese beiden Erfahrungen meistens vermischt und die Trennung ist in Folge eine künstlich herbeigeführte, um bestimmte Aspekte besser herausarbeiten zu können.

Wie aus dem Vorangegangenen ersichtlich, ist es die Rekonstruktion der Vergangenheit, welche sich als wichtigstes Element einer autopoietischen Theaterarbeit des 21. Jahrhunderts erweist. Doch auch diese Erkenntnis wirft mehr Fragen auf als sie Antworten beinhaltet. Um etwas ‚rekonstruieren‘ zu können, möchte man meinen, dass es etwas gibt, in Form einer Realität, über die wir zu einem Einverständnis kommen können, das als wahr betrachtet werden kann. Damit werde ich mich im nächsten Abschnitt anhand der Autopoiese und den Erkenntnissen von Francisco Varela und Humberto Maturana befassen. Wie wir aus der Gegenüberstellung der drei Methoden TdU/PAR/CC entnehmen können sind der Aspekt der Prozessorientiertheit und der Kontextualisierung von Wichtigkeit. Die Prozessorientiertheit erleichtert das Agieren in einer Welt, die wir als ‚im Werden‘ begreifen. Dieses Bewusstsein gibt uns Handlungsfreiheit und erlöst uns

¹⁰⁰⁵ DASSIN, *Torture in Brazil*, 1998, S. 9

¹⁰⁰⁶ BOAL, *Rainbow*, 1995, S. 45

schon in einem ersten Schritt von akzeptierender Resignation und ohnmächtiger Passivität. Die Kontextualisierung macht uns zu Forscher_innen unserer Umstände, denen üblicherweise erst eine Bestandsaufnahme voran gehen muss, ein weiterer Schritt zu einem größeren Verständnis der Welt.

Weiters scheint neben dem Ziel der Rekonstruktion der Vergangenheit auch die Wiederherstellung der eigenen Identität als Ziel auf. Dieses Ziel kann niemals auf linearem Weg erreicht werden, sondern sich bestenfalls Schritt für Schritt aus dem Prozess ergeben. Sollte sich diese Selbst-Schöpfung jedoch ergeben, so bereitet sie einen stabileren Boden für eine aktiv-dynamische Lebensgestaltung als ein passives Hinnehmen von verketteten Umständen, denen man sich ausgeliefert sieht. Es geht um die empfundene und wahrgenommene Freiheit der Wahl und letztendlich um die Erlangung von Würde. Die Freiheit der Wahl hat eine Entsprechung auf körperlicher Ebene, nämlich durch die Wahrnehmungsfähigkeit unseres Potentials. Erst wenn wir uns im vollen Besitz bzw. im vollen Bewusstsein unserer Möglichkeit befinden, können wir uns von anerzogenen, auferlegten fremden Wertesystemen lösen und unsere eigenen Entscheidungen treffen, die einem realistischerem Bild von uns selbst entsprechen. Das Lernen geht hier über den Körper und führt mich zur Körperarbeit von Moshé Feldenkrais.

Boal der, wie Thorau in seiner Ausgabe des *Theaters der Unterdrückten* anspricht, ganz auf der Höhe seiner Zeit war, kannte die damals gängigen Experimente und Methoden und sein Spiele- und Übungsfundus nährte sich von all den Einflüssen dieser besonders produktiven Epoche auf dem Gebiet der Therapie, Künste, Wahrnehmungsschulen (Gurdjieff, Feldenkrais, Bioenergetik, etc.) der 1960er und 1970er Jahre. Aufgrund der damals vorherrschenden Fülle fehlt aber heute in der TdU-Literatur die Benennung der Tiefenwirksamkeit der vorgeschlagenen Übungen (da sie viele Quellen haben und nicht nur eine) und sie präsentieren sich nur all zu oft als kurzweilige Animationsübungen, Unterhaltung bzw. dienen im negativsten Fall dem Erzeugen von Scheinpartizipation von propagandistischen Events. Meine Entscheidung zur Rekonstruktion des TdU die Hilfe der Feldenkraismethode heran zu ziehen ist nahe liegend, da Feldenkrais' Hauptaugenmerk auf Wahrnehmungsschulung und Lernen liegt, zwei Dinge, die für die transformative Arbeit Boals von fundamentaler Wichtigkeit sind. Die Reise beginnt *auf der Ebene des autopoietischen Spiels*.

Teil II

1. Autopoiese

Selbst-Schöpfung und Selbst-Erhaltung

Wenn nun, wie uns Artaud vorgibt, das Theater die menschliche Anatomie erforscht, nach Boal ein Ort der Selbst-Schöpfung ist, eine Kunst, die Schechner folgend, nach der Wiederherstellung des ganzen Menschen verlangt und welche, nach Mnouchkine die diese Kunst praktizierenden Menschen verändert, ein Ort, mit Vidal, wo man die Wahrheit träumen kann, so entspricht das Theater einem schöpferischen Ritual, dass seine Entsprechung in der Natur, der Biologie, den Forschungsergebnissen der Neurowissenschaften, der Neurophilosophie und der Psychophilosophie zu suchen hat. Leben ist Kommunikation, schreiben Maturana und Varela.¹⁰⁰⁷

Abseits der eigenen subjektiven Realität, gibt es eine objektive Realität, auf die wir uns mit anderen in einer Gemeinschaft einigen können, und darüber hinaus noch eine viel größere, die wir erst zu erforschen beginnen. Es wäre überzogen, im Rahmen dieser Arbeit an dieser Stelle Vertiefung anzustreben. Wichtig ist dennoch zu benennen, dass es in vielen Wissenschaftsbereichen in den letzten 10 bis 20 Jahren größere Paradigmenwechsel gegeben hat. Mit Maturana und Varela war es der Schritt der Erkenntnis, dass es eine von uns unabhängige Wirklichkeit nicht geben kann.¹⁰⁰⁸ D.h. wenn wir mit anderen, die ebenfalls in ihrer autonomen, selbst-schöpferischen Wirklichkeit existieren, an einer Koexistenz interessiert sind, ist es Kommunikation, die das Leben in Gemeinschaft durch Rückkoppelung möglich macht. Wir brauchen auch die Gemeinschaft, um uns selbst in unserem Erkennen (durch Rückkoppelung mit ihr) zu erkennen. Dafür scheint mir das Theater und insbesondere die prozessorientierte Theaterarbeit ein geeigneter Ort.

Die Anerkennung der Autopoiese und dem autopoietischem Potential eines jeden Menschen ist eine Grundlage der angewandten Feldenkrais-Arbeit. Während der Ausbildung zur Feldenkraislehrerin, konnte ich dieses ‚tatsächliche Ereignis‘, also die vor sich gehende Selbst-Reorganisation immer wieder sowohl am eigenen Leib erleben als auch an anderen beobachten. Diese Dynamik ist auch in der angewandten Theaterarbeit wirk-

¹⁰⁰⁷ MATURANA, Humberto/VARELA, Francisco, *Der Baum der Erkenntnis: Die biologischen Wurzeln des Erkennens*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2011 (1984)

¹⁰⁰⁸ radikaler Konstruktivismus

sam. Carl Ginsburg schreibt am Ende seines umfangreichen Werks *The Intelligence of Moving Bodies* folgendes:

„This is the critical message I wish to leave the reader: Technology can be intriguing and helpful. It can on the other hand backfire against the user. Our own system has inbuilt qualities and tools for development and problem-solving that we often have not tapped. These aspects of our existence work in unexpected ways and show the power of allowing rather than pushing the river. This is the gift of our biology and intelligence. It can yield to us only with openness and the intent to explore. The best solutions to our life problems may be those that we self-discover. Here we require the training of our sensing, observing and acting. It takes more than just letting go even if this step is essential. It is an old empirical discovery in many cultures that was eclipsed with the rise of modernism and Western science. The success of many alternative therapies and processes, without necessarily recognizing the source, depend upon these aspects of our living possibilities.“¹⁰⁰⁹

Die bekanntesten Vertreter dieser Denkrichtung und Entwickler des Konzeptes der Autopoiese stammen aus Chile. Die beiden Neurobiologen Humberto Maturana und Francisco Varela arbeiteten von den 1970er Jahren an, einige Jahrzehnte zusammen an einer Biologie der menschlichen Erkenntnis. Ihr erstes gemeinsam veröffentlichtes Buch *De Máquinas y Seres Vivos: Una Teoría de la Organización Biológica*¹⁰¹⁰ wurde 1973 in Santiago de Chile publiziert. Sie stehen für eine Sicht der Erkenntnis, die diese nicht als „Repräsentation der ‚Welt da draußen‘ versteht, sondern als ein andauerndes Hervorbringen einer Welt durch den Prozess des Lebens selbst.“¹⁰¹¹ Ihre Wissenschaft der ‚Neurophilosophie‘ steht für einen systemischen Ansatz, der die Wirklichkeit und die Erkenntnis nicht von einander trennt, sondern die Erkenntnis zum Thema der Beobachtung macht. Autopoiese wird als grundlegenden Mechanismus des Lebens beschrieben. Den Menschen wird als in einer Welt existierend gesehen, die er sich „gemeinsam mit anderen erschafft, also einer sozialen Welt.“¹⁰¹² Von einer *Neuen Physik* werden Maturana und Varela seit der Jahrhundertwende akzeptiert und gelten auch als deren Vorläufer. Ihr Buch *Der Baum der Erkenntnis* beinhaltet eine Sammlung von Vortragstexten und erschien 1984 erstmals. Inhaltlich umfasst es Fragen zur Entstehung des Lebendigen, der Zellbiologie, der Arbeitsweisen des Nervensystems bis hin zu den sozialen Phänomenen und der Ethik.

¹⁰⁰⁹ GINSBURG, Carl, *The Intelligence of Moving Bodies: A Somatic View of Life and its Consequences*, AWAREing Press, Santa Fe, 2010, S. 273

¹⁰¹⁰ Deutscher Titel: *Autopoiesis und die Organisation des Lebendigen*.

¹⁰¹¹ vgl. MATURANA, *Baum der Erkenntnis*, 2011, S. 7

¹⁰¹² vgl. LUDEWIG, Kurt, in: MATURANA, *Baum der Erkenntnis*, 2011, S. 15

Ihre Überlegungen geben einer Ästhetik der Wahrnehmung das wissenschaftliche Fundament. Darüber hinaus stellt sich natürlich die Frage, ob Boal sich der Arbeiten Maturanas und Varelas bewusst war, was nicht von der Hand zu weisen aber auch nicht belegbar ist.¹⁰¹³

Maturana und Varela fordern, dass wir unser Erkennen benutzen sollen, um unser Erkennen zu erkennen. Das an sich ist schon eine, wie Maturana schreibt, schwindelerregende Herausforderung.¹⁰¹⁴ Sie konstatieren, dass erstens „jeder Akt des Erkennens eine Welt hervorbringt“¹⁰¹⁵ und dass zweitens „*alles Gesagte, von jemandem gesagt wurde*“.¹⁰¹⁶

Dies bedeutet, dass wir uns unseres Tuns (denn Erkennen ist Tun) bewusst sein, und uns als Autor_innen unserer Wirklichkeit wahrnehmen, sollen. Varela und Maturana belegen, dass die Wurzeln unseres Erkennens in unserem biologischem Sein verankert sind und dass es keine „Diskontinuität zwischen dem Sozialen und dem Menschlichen sowie deren biologischen Wurzeln“ gibt.¹⁰¹⁷

Autopoietische Organisation von Zellen ist für Maturana und Varela das charakteristische an Lebewesen, das heißt Lebewesen sind in der Lage sich selbst, aus sich selbst heraus, wieder zu erschaffen.¹⁰¹⁸

Menschen als autopoietische Systeme können ihrer Einsamkeit nur entgehen, wenn sie mit anderen, durch Rückkoppelung, gemeinsame Systeme erschaffen. Dies geschieht über die Wahrnehmung.

„Wenn der Leser die Aussagen in diesem Buch *ernst genommen hat*, wird er sich gezwungen sehen, *alles* was er tut – ob beim Sehen, Schmecken, Auswählen, Ablehnen oder Sprechen – als eine Welt anzusehen, die er in Koexistenz mit anderen Menschen mittels der von uns beschriebenen Mechanismen *hervorbringt*.“¹⁰¹⁹

„Die Erkenntnis der Erkenntnis verpflichtet. Sie verpflichtet uns zu einer Haltung ständiger Wachsamkeit gegenüber der Versuchung der Gewißheit. Sie verpflichtet uns dazu einzusehen, daß unsere Gewißheiten keine Beweise der Wahrheit

¹⁰¹³ Boal arbeitete in den 1970er Jahren u. a. auch in Chile.

¹⁰¹⁴ MATURANA, *Baum der Erkenntnis*, 2011, S. 30

¹⁰¹⁵ ebda. S. 31

¹⁰¹⁶ ebda. S. 32

¹⁰¹⁷ ebda. S. 33

¹⁰¹⁸ ebda. S. 54–55

¹⁰¹⁹ ebda. S. 258

sind, daß die Welt, die jedermann sieht, nicht *die* Welt ist, sondern *eine* Welt, die wir mit anderen hervorbringen. Sie verpflichtet uns dazu zu sehen, daß die Welt sich nur ändern wird, wenn wir anders leben. Sie verpflichtet uns, da wir, wenn wir wissen, was wir wissen, uns selbst und anderen gegenüber nicht mehr so tun können, als wüßten wir nicht.“¹⁰²⁰

Das alles führt zu einer Ethik

„(...) die unentrinnbar ist. Bezugspunkt dieser Ethik ist die Bewußtheit der biologischen und sozialen Struktur des Menschen. Es ist eine Ethik, die aus der menschlichen Reflexion entspringt und die die Reflexion, die das Menschliche ausmacht, als ein konstitutives soziales Phänomen in den Mittelpunkt stellt. Wenn wir wissen, dass unsere Welt notwendig eine Welt ist, die wir zusammen mit anderen hervorbringen, dann können wir im Falle eines Konflikts mit einem anderen menschlichen Wesen, mit dem wir weiterhin koexistieren wollen, nicht auf dem beharren, was für uns gewiß ist (auf einer absoluten Wahrheit), weil das die andere Person negieren würde. (...) Die einzige Chance für eine Koexistenz ist also die Suche nach einer umfassenderen Perspektive, einem Existenzbereich, in dem beide Parteien in der Hervorbringung einer gemeinsamen Welt zusammenfinden. (...) Ein Konflikt ist nur zu überwinden, wenn wir uns in einen anderen Bereich bewegen, in dem Koexistenz stattfindet. Das Wissen um dieses Wissen ist der soziale Imperativ jeder auf dem Menschlichen basierenden Ethik.“¹⁰²¹

In der Eroberungsgeschichte Lateinamerikas als auch in vielen transkulturellen Begegnungen immer noch, wird dieser soziale Imperativ auf das größte herausgefordert.

Der Therapeut Siegfried Essen unterstreicht die Schwierigkeit und nur teilweise Machbarkeit solcher Neuschöpfungen:

„Autopoiese fordert die Repräsentanten heraus zum Wahrnehmen und Entwickeln einer fließenden ‚Identität‘ innerhalb eines zunächst noch unbekannten Systems, das sich mit ihnen wandelt, zur Hingabe und zum Mitwirken an einem lebendigen Ganzen. Die Lebendigkeit eines Systems wird wieder gefunden und neu geschaffen. Autopoiese ist ja nach Maturana und Varela ein Kennzeichen allen Lebens. Was sich da entwickelt ist gemeinsame Neuschöpfung, nicht vorhersehbar und nur zum Teil machbar.“¹⁰²²

Ginsburg schreibt über Maturana und den sprachlichen Bereich:

„Nach Humberto Maturana gibt es einen Interaktionsbereich zwischen den Menschen, den wir sprachlichen Bereich nennen können. Bleiben wir innerhalb dieses Bereichs, können wir interaktive Koppelungen zwischen Menschen herstellen, die wir Sprachkommunikation nennen. Doch an dieser Kommunikation ist etwas Eigenartiges. Jede Person hat sich aus sozialen Interaktionen während ih-

¹⁰²⁰ ebda. S. 263-264

¹⁰²¹ ebda. S. 264-265

¹⁰²² www.siegfriedessen.com (Zugriff 1.1.2013)

res Entwicklungsprozesses einen besonderen kognitiven Bereich geschaffen, der bestimmt, wie diese Kommunikation verstanden wird. Das Wort, der Satz, die Kommunikationseinheiten orientieren jede Person innerhalb des Bereichs, den sie konstruiert hat. Bei normaler Kommunikation dieser Art findet keine Neuorganisation statt. Man richtet sich auf das aus, was man schon konstruiert hat.“¹⁰²³

Das heißt man bleibt in konstruierten Denkmustern. Wo und wie geschieht dann Entwicklung, also Lernen?

Ich möchte versuchen diese Frage mit Carl Ginsburg und seinen Überlegungen zur Feldenkrais-Technik, der Funktionalen Integration, zu beantworten. Bei der Arbeit mit Funktionaler Integration begleiten Feldenkraislehrer_innen einen Menschen mittels Berührung während dessen Lernerlebens.

Ginsburg bezeichnet die Funktionale Integration als empirische Kunstform, die sich in der Praxis beweist, zu der unter Umständen die entsprechenden Studien noch ausstehen.¹⁰²⁴ Er identifiziert mehrere Einsichten, die die Arbeit der Praktizierenden begleiten.¹⁰²⁵ Ich konzentriere mich hier auf jene, die auch für die Theaterarbeit wichtig erscheinen:

1. Die Einsicht, dass sich Lebewesen, mit dem Ziel zu handeln und wahr zu nehmen, selbst organisieren.
2. Die Einsicht, dass man Lernen nicht verhindern kann. Sobald unterstützende Voraussetzungen für Neuorganisation bzw. neue Situationen gegeben sind, ist das Nervensystem bereit zu lernen. Lernen hängt nicht von ‚Verstärkung‘ von außen ab. Es ist unabhängig von den Kenntnissen seines Ergebnisses. Es erfordert kein repetitives Üben. Es braucht lediglich ‚Echtzeit‘, d.h. sofortiges sensorisches Feedback.¹⁰²⁶
3. Auf allen Stufen ist jede Erkenntnis an Verhalten oder Handeln gebunden.¹⁰²⁷

¹⁰²³ GINSBURG, *Wurzeln*, 2004, S. 41

¹⁰²⁴ vgl. ebda. S. 48

¹⁰²⁵ ebda. S. 48–51

¹⁰²⁶ Im therapeutischen Kontext zitiert GINSBURG Eugene T. Gendlin (1990, S. 205) der sagt: „The essence of working with another person is to be present as a living being. And that is lucky because if we have to be smart, good, mature, or wise, then we would be in trouble (...) What matters is to be a human being with another human being, to recognize the other person as being there.“, in: GINSBURG, *Intelligence of Moving Bodies*, 2010, S. 265

¹⁰²⁷ Er bezieht sich hierbei auf Piaget (1992) und auf Powers (1973, 1977). Generell ist in diesem Kontext natürlich die gesamte Schule des ‚handlungsorientierten Unterrichts‘ mit zu denken, von Dewey über Kilpatrick (Learning by Doing) über die Reformpädagogik, von Freinet (mit dessen Pädagogik Boal sehr vertraut war, er hat für Freinet-Lehrer_innen in Frankreich Fortbildungen gehalten) bis hin zu Montessori.

4. Alles was die Wahlmöglichkeiten vergrößert, erweitert auch den Umfang des Optimums.
5. Ein unterstütztes System (Mensch) lernt besser und kann sich leichter auf Neuorganisation und Assimilierung (im Sinne von verbesserte Umstände) einstellen.

Wenn Wahl- und Handlungsfreiheiten geschaffen werden, die üblicherweise nicht vorhanden sind (d.h. Abwesenheit von realer Gefahr, Zeitdruck, Bewertung), dann organisiert sich das menschliche System, aus sich selbst heraus in Richtung seines Optimums. Und darin liegt der Moment der Befreiung.

Wenn wir diese Einsichten als Hintergrundschablonen für die Theaterarbeit nach Augusto Boal verwenden, erkennen wir uns als Zeug_innen von selbstgesteuerten Prozessen, in denen wir lediglich unterstützende Räume bereit stellen, in denen Selbstschöpfung vor sich gehen kann.

2. Das autopoietische somatische Lernen

„The new education must teach the individual how to classify and reclassify information, how to evaluate its veracity, how to change categories when necessary, how to move from the concrete to the abstract and back, how to look at problems from a new direction – how to teach himself. Tomorrow’s illiterate will not be the man who can’t read; he will be the man who has not learned how to learn.“¹⁰²⁸

Rodolfo Kusch brachte uns näher, dass wir anstelle in einer Kultur des ‚Seins‘ in einer Kultur der Anstrengung leben. Diese Kultur ist zusätzlich an den bewertenden Parametern ‚richtig‘ und ‚falsch‘ ausgerichtet. Dies führt dazu, dass wir ständig zu viel tun, frustriert sind und uns nicht spüren. Trotz allen Klagens und Unbehagens finden wir doch keinen Weg zur Veränderung. Wir haben das Lernen verlernt (weil wir keine Fehler machen dürfen) und das Verlernen kennen wir lediglich als unseren Feind (wenn wir bereits erworbenes Wissen gegen unseren Willen vergessen) und nicht, mit Spivak, als Möglichkeit neue Dinge in Erfahrung zu bringen. Die Konzepte, nach denen wir uns orientieren, korrelieren oft nicht mit unserem Körperempfinden. Körperamnesie ist dennoch ein weitgehend unbekannter Begriff. Die meisten von uns nützen jedoch ihr Potential bei weitem nicht. Vorgefasste Glaubenssätze und Haltungen verhindern schon von

¹⁰²⁸ TOFFLER, Alvin, *Future Shock*, Random House, New York, 1970, S. 367

vornherein jeden Zugang zu neuen Lernerfahrungen. (Wie oft hört man Sätze wie: „Ich habe kein Rhythmusgefühl. Ich kann nicht singen. Ich hab ein kaputtes Kreuz.“)

Bewegungskonzepte sind kulturelle und soziale Konzepte und ungeachtet dessen, ob sie gut oder schlecht sein mögen, sind sie immer hartnäckig und behäbig, wenn es darum geht, sie zu verändern. Mit unseren Handlungen wollen wir nur zu oft einer äußeren Autorität entsprechen, die wir über unsere innere Autorität stellen. Durch dies Widersprüche werden unsere Handlungen ineffizient. *Monomotivierte* Handlung ist selten. Wir beobachten sie vielleicht im Fernsehen, wenn wir Spitzensportler_innen, Musiker_innen oder guten Handwerker_innen bei der Arbeit zu sehen. Mit dem unschönen Namen *parasitäre Intentionen* benennt Feldenkrais diese ‚anderen‘ begleitenden Intentionen unserer Handlungen, wie die des Gefallen-Wollens, des Anerkennung-Bekommen-Wollens, des nicht Peinlich-Auffallen-Wollens, des in Keinen-Konflikt-Geraten-Wollens. Nur zu oft, sind wir uns ihrer nicht einmal bewusst.

Als Menschen sind wir unentwegt damit beschäftigt Handlungen auszuführen. Dazu brauchen wir Selbst-Organisation in Bezug auf Zeit/Timing (in welchem Rhythmus¹⁰²⁹ organisieren wir eine Handlung), Raum/Orientierung (Orientierung im Raum) und die Bewusstheit über das Wie der Bewegung (die Formung des Körpers bei der Handlung, kinästhetische Bewusstheit und sogenannte Propriozeption).¹⁰³⁰ Um diese Selbst-Organisation nicht dem Zufall zu überlassen, brauchen wir Wege, die es uns ermöglichen uns in unserer Selbst-Wahrnehmung so zu schulen, dass wir Möglichkeiten zur Veränderung wahrnehmen und unser Handlungspotential erweitern können. Was also die revolutionären Theateraktivist_innen auf breiter gesellschaftlicher Ebene erwirken wollten, ist hier, auf der Mikroebene der Beschäftigung mit sich selbst, ebenfalls Ziel.

Moshé Feldenkrais eröffnete dazu eine ganze Bewegungswissenschaft. Boal unterrichtete Theaterworkshops für Schauspieler_innen und Nicht-Schauspieler_innen mit seinen vielen Spielen und Übungen, aus denen einige auf den Lehren von Moshé Feldenkrais aufbauen.

Feldenkrais' Erkenntnis war, dass das Hinterfragen von Bewegungskonzepten, außerhalb des Kontexts ihrer sozialen Strukturen, Lernräume eröffnen kann, in denen Men-

¹⁰²⁹ Unsere Körperteile besitzen verschiedene Rhythmen und doch empfinden wir Bewegung des Körpers als Gleichzeitigkeit.

¹⁰³⁰ GINSBURG, *Intelligence of Moving Bodies*, 2010, S. 259

schen sich selbst konfrontieren können, mit ‚wie sie gebaut sind‘ und was es einem ‚drauf gehaut hat‘, wie die Feldenkraislehrerin Lucy Schütte-Ginsburg es zum Ausdruck bringt.¹⁰³¹ In Rahmen der Feldenkrais-Arbeit entdecken Menschen mit ihrem eigenen Sensorium Möglichkeiten, die ihnen interessant erscheinen und die ihnen nützlich sind. Man lernt indem man Unterschiede wahrnimmt und um Unterschiede wahrnehmen zu können, muss man weniger und dieses ‚wenigere‘ auf anstrengungslosere Weise tun.¹⁰³² Ein weiteres Hilfsmittel in diesem Lernprozess, ist es, sich plötzlich in einer ungewohnten Lebenslage zu befinden. Beim Feldenkraisunterricht wäre dies z.B. liegend Bewegungen auszuführen, die man normalerweise nur aus dem Stehen kennt. Im Theaterspiel wäre das vielleicht, das auf der Bühne stehen für Nicht-Schauspieler_innen oder wenn Erwachsene Kinderspiele spielen. Wenn wir uns selbst auf eine ungewohnte, mühelose Weise begegnen, bedeutet dies Inspiration, weckt die Neugier und ‚verlebendigt‘.

Durch unsere anerzogene Abhängigkeit von Lob und Tadel entfernen wir uns von einem ‚authentischen Erleben‘. Beim autopoietischen somatischen Lernen geht es um das Wiederfinden von innerer Autorität, Selbstfürsorge, Freiheit der Wahl. Dies entsteht durch die Möglichkeit tatsächlich eigenen Interessen nachzugehen und auch nicht einer (durch erlernte situationsspezifische Reaktionen) Eigendynamik ausgesetzt zu sein. Erst dies bedeutet, nicht funktionieren zu müssen, sondern bewusst Entscheidungen treffen zu können. Dadurch wird die Würde des Menschen wieder hergestellt. Dieser Gedanke korreliert mit der Idee des freien ‚neuen‘ Menschen von Freire.

Feldenkrais und die Zusammenhänge mit dem TdU

Moshé Feldenkrais wurde 1904 in Russland geboren, wanderte als Vierzehnjähriger allein in das damalige Palästina aus, arbeitete als Landvermesser, studierte Mathematik, ging nach Paris, wurde Elektro- und Maschineningenieur, studierte an der Sorbonne und arbeitete im Laboratorium von Frédéric Joliot-Curie. Er lernte Judo von Professor Kano und gründete den ersten Judo-Klub Frankreichs. Im zweiten Weltkrieg entkam er nach England und arbeitete dort für die britische Admiralität bevor er als Wissenschaftler nach Israel gerufen wurde. Ab ca. 1954 widmete er sich ausschließlich der Entwicklung und Verbreitung seiner somatischen Lernmethode. Man kann ihn als einen ungewöhnlich autonomen und frei-denkenden Menschen bezeichnen. Er arbeitete mit tausenden

¹⁰³¹ aus meinen Ausbildungsnotizen

¹⁰³² Weber-Fechner Gesetz, vgl. FRITZ, *InExActArt*, 2011, S. 32

Menschen aus den unterschiedlichsten Kulturkreisen und Gesellschaftsschichten, war ein unermüdlich Lernender und verfügte über einen immensen Wissens- und Erfahrungsschatz.¹⁰³³ Sein Buch *Bewußtheit durch Bewegung: Der aufrechte Gang*, erschien in englischer Sprache erstmals 1972 unter dem Titel *Awareness Through Movement: Health Exercises for Personal Growth*.¹⁰³⁴ und beeinflusste eine Generation von Schauspieler_innen, Künstler_innen und Menschen, die sich mit der menschlichen Fähigkeit des Lernens und der Bewegung auseinandersetzten. Die Berührungspunkte zu Boal sind über die gemeinsame Bekanntschaft mit Richard Schechner und Peter Brook¹⁰³⁵ als auch seinen Besuchen im *Actor's Studio* gegeben. Boal verwendete Übungen aus der Feldenkraismethode in seinen Workshops, was Henry Thorau in einem Gespräch bestätigte und auch in seiner Einführung des von ihm übersetzten Buches *Das Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler* erwähnt.¹⁰³⁶ In demselben Buch schreibt Boal eine „Vorbemerkung zur deutschen Ausgabe“,¹⁰³⁷ die sich inhaltlich mit den Ideen Feldenkrais' deckt. Es gilt den ‚ganzheitlichen Menschen in uns‘ zu erschaffen,¹⁰³⁸ es geht um ein ‚Ausschöpfen all dessen, was in uns angelegt ist‘, wir sollen ‚unser Sinnesgedächtnis wiedererwecken‘, uns ‚entspezialisieren‘, dass heißt:

„(...) das Bewußtwerden unsers 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. Es ist nie zu spät.“¹⁰³⁹

Boal, der von der Arbeit der Schauspieler_innen und ihrer Verwandlungsfähigkeit generell fasziniert war,¹⁰⁴⁰ hatte großes Interesse an allen Methoden und Schulen, die die Wahrnehmungsfähigkeit und Ausdrucksfähigkeit von Menschen erforschen und verbessern. Er beschäftigte sich mit einem Theater der Veränderung und trachtete danach, dazu beizutragen, grundlegende menschliche Defizite zu überwinden, damit nie wieder die

¹⁰³³ Informationen entnommen aus FELDENKRAIS, Moshé, *Die Entdeckung des Selbstverständlichen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987 (1981), S. 22–37

¹⁰³⁴ FELDENKRAIS, Moshé, *Awareness Through Movement: Health Exercises for Personal Growth*, Harper & Row, New York/London, 1972

¹⁰³⁵ Mit Peter Brook verband Feldenkrais eine lange Freundschaft. Feldenkrais kam jährlich mehrere Jahre lang um in Brooks Theatergruppe zu unterrichten. Vgl. BERINGER, Elizabeth (Hrg.), *Embodied Wisdom: The Collected Papers of Moshé Feldenkrais*, North Atlantic Books, Berkeley, 2010, S. 217

¹⁰³⁶ vgl. THORAU, *Das Theater der Unterdrückten*, 1989, S. 171

¹⁰³⁷ ebda. S. 174–175

¹⁰³⁸ ebda.: „Wir denken nicht nur mit dem Gehirn, atmen nicht nur mit der Lunge, singen nicht nur mit den Stimmbändern. Unser ganzer Körper denkt, atmet, singt, liebt ... und leidet.“

¹⁰³⁹ Boal in: THORAU, *Theater der Unterdrückten*, 1989, S. 174

¹⁰⁴⁰ vgl. *Hamlet*, 2001, S. 328: „I love actors!“

Extreme der Unmenschlichkeit erreicht würden. Dies findet in der Methode von Moshé Feldenkrais auf somatischer Ebene eine würdige Entsprechung. Auf rein praktischer Ebene war für Boal der Körper das erste Vokabel des Menschen. Die Körperarbeit ist jenes Element des Arsenal von Boals Theater, welches, zumindest in unserem Kulturkreis, zu wenig Beachtung findet. Thorau beschreibt Boals Repertoire folgendermaßen:

„Der Bogen reicht vom Verlernen und Neulernen, Wiederaneignen von Bewegungsabläufen, von Körperverhalten und Körper-Interaktion bis hin zur Entfaltung der eigenen expressiven Möglichkeiten.“¹⁰⁴¹

Emanzipatorische Körperarbeit muss als essentieller Bestandteil des *Theaters der Unterdrückten* gesehen werden. Die Beschäftigung mit der Feldenkraismethode ergänzt das Verständnis dazu.

Grundgedanken der Feldenkraisarbeit

Das zentrale Thema der Feldenkraisarbeit ist, das Selbstbild in Eigenregie ‚umzubauen‘.¹⁰⁴² Dies geschieht auf eine Art und Weise, die angenehm und schmerzlos ist und die immer auf eine Erweiterung der Nutzung des menschlichen Potentials ausgerichtet ist. Um uns selbst zu begegnen (Voraussetzung jeder Veränderung), hat Feldenkrais Bewegung als Medium der Erkenntnis ausgewählt. Bewegung, die bei Feldenkrais aus *Handeln, Denken, Fühlen* und *Empfinden* besteht¹⁰⁴³ eignet sich deshalb hervorragend, weil sie einen Zugang bietet, der den ganzen Menschen anspricht und sozusagen ‚alles‘ (alle Ebenen des Menschseins) in sich vereint. Feldenkrais hat tatsächlich tausende Lektionen entwickelt, für deren Erarbeitung er, die den Menschen innewohnende Dynamik und Struktur beobachtet hat. Diese Beobachtung umfasste nicht nur die mechanischen Möglichkeiten und Muster, sondern auch die Emotionen und Reaktionen auf Situationen. Menschen tendieren dazu jede Erfahrung mit alten, vorher gemachten Erfahrungen zu verknüpfen und erzeugen dadurch wieder und wieder die gleichen ‚Szenarien‘. Zur Überwindung der Wiederholung immer gleicher Szenarien verbindet Feldenkrais die Idee seiner Arbeit mit östlichen spirituellen Traditionen, die unsere Aufmerksamkeit ins Jetzt holen.

¹⁰⁴¹ THORAU, *Theater der Unterdrückten*, 1989, S. 172

¹⁰⁴² Davon gibt es zwei grundlegend verschiedene aber zusammen gehörende Arbeitstechniken, die ATM-Gruppenarbeit, in der Menschen unter Anleitung Bewegungsforschung unternehmen und die FI-Einzelarbeit, bei der ein/e Feldenkraispraktiker_in durch Berührung, gemeinsam mit der/dem Schüler_in Bewegungsmöglichkeiten begleitet und erforscht.

¹⁰⁴³ vgl. Boal in: Thorau S. 174, z.B. FELDENKRAIS, Moshé, *Die Feldenkraismethode in Aktion*, Junfermann Verlag, Paderborn, 2006 (1984), S. 47

Ein Kriterium für bewussten ‚Selbst-Gebrauch‘, wie es Feldenkrais zu nennen pflegt, ist die Umkehrbarkeit, die auch Thorau in seinem Vorwort anspricht. Im Interview mit Richard Schechner spricht Feldenkrais im Zusammenhang mit guter Schauspielerei darüber. Auf die Frage von Schechner: „What is good movement?“ antwortet er:

„Well, good movement is more complex than it seems. First of all, it should be reversible. For instance, if I make a movement with my hand it will be accepted as good, as conscious, clear and willed movement if I can at any point of the trajectory stop, reverse the movement, continue, and change it into something else.“¹⁰⁴⁴

Für Feldenkrais umfasst das Konzept der Umkehrbarkeit nicht nur die Bewegung und die Geste, als grundlegende Definition für ‚Acting‘,¹⁰⁴⁵ sondern beinhaltet auch die Umkehrbarkeit der gesamten Haltung. Bewusstheit, sagt er, ist in der Möglichkeit der Umkehrbarkeit impliziert.¹⁰⁴⁶

„(...) when you are fully aware of a movement you can change the intensity, speed, rhythm, and intonation. An act can be reflective, unconscious, automatic, or fully conscious and aware. Acquiring a new mode of doing needs awareness ontogenetically or individually. When learning is completed the action may become automatic or even unconscious. Phylogenetically learned action is reflective. Thus ‘consciousness’ or ‘awareness’ has no meaning except as a description or qualification of activity.“¹⁰⁴⁷

Das heißt, um etwas verändern zu können, müssen wir in der Lage sein zu rekonstruieren was wir tun bzw. bis jetzt getan haben.¹⁰⁴⁸ Auch diese Aussage hat ihre Bedeutung auf beiden Ebenen, der körperlichen und der sozio-politischen. Der Umstand, dass sich für Feldenkrais die Bedeutung der ‚Bewusstheit‘ aus der Handlung, der Praxis erschließt, deckt sich mit den Forderungen der Erkenntnisse aus dem Vergleich des TdU, der PAR und der CC: Praxis, also Vivencia, ist vorrangig vor der Theorie.

Das Ziel der Feldenkraisarbeit ist die Wiederherstellung des menschlichen Potentials. Auf dem Weg dorthin gilt es ein physikalisches Gesetz zu beachten, das für alle Lernsituationen gültig ist: Das Weber-Fechner Gesetz. Dieses Gesetz besagt, dass es notwendig

¹⁰⁴⁴ Feldenkrais und Schechner im Gespräch in BERINGER, *Embodied Wisdom*, 2010, S. 98

¹⁰⁴⁵ Ich verwende hier bewusst die englische Bezeichnung, da die hier getroffenen Aussagen in boalscher Manier für das Handeln auf und abseits der Bühne gelten.

¹⁰⁴⁶ ebda. S. 99

¹⁰⁴⁷ ebda. S. 99–100

¹⁰⁴⁸ vgl. FELDENKRAIS, Moshé, *Feldenkrais Training Program: Amherst 1980*, 30. Juli, Nachmittag, Minute 20: „You must be able to reconstruct the trouble to get out of it.“

ist, Stimulus zu reduzieren, damit Unterschiede wahrgenommen werden können.¹⁰⁴⁹ Für kinästhetische Empfindungen liegt die Ratio dafür bei ca. 40%. Deshalb werden Feldenkraislektionen überwiegend am Boden liegend¹⁰⁵⁰ und in größter Sorgfalt und Langsamkeit unterrichtet.

„It is this constant stimulus [of the cortex B.F.] that must be reduced. The Fechner-Weber law is true for sound, for light, for odor, for touch, for anything. The index for light is about one in one hundred eighty; for hearing, one in two hundred. That means that if you lit one hundred light bulbs and put one out you could be aware of it. But if there were one thousand bulbs, you'd never miss one. (...) In reducing the excitation, you also reduce the inhibition. When you level the cortex, you bring it to that state which some people call nirvana and we call eutony. Suddenly your brain becomes quiet and you see things that you never saw before. The possibility of making new combinations, which were inhibited before, is restored. The great value of this technique is that by reducing the tension in a particular group of muscles, it provides a methodical study of the entire self-image, and through study, improvement. The technique shows clearly that the faults of self-organization are due to arrested self-development.“¹⁰⁵¹

Zur Wiederherstellung unseres menschlichen Potentials gehört die Wiederherstellung unseres Bewusstseins von uns selbst als veränderbar und im Werden. Nur dann können wir auch, so wie es die Theateraktivist_innen der 1960er und 1970er Jahre verlangen, die Welt als veränderbar empfinden. Der Zugang dazu muss aus dem Menschen selbst kommen und nicht von Expert_innen abhängig sein. Die Freiheit der Wahl ist dabei essentiell. Die durch Gewohnheit und mangelnde bewusste Wertschätzung der eigenen Möglichkeiten¹⁰⁵² eingeschliffenen Einschränkungen, denen sich Menschen resignierend hingeben, können durch Übung, bei Abwesenheit von ernster Krankheit, jedenfalls weitgehendst rückgängig gemacht werden.¹⁰⁵³

Neben dem Weber-Fechner Gesetz ist die Zusammenarbeit von Feldenkrais mit dem amerikanisch-österreichischen Wissenschaftler Heinz von Foerster¹⁰⁵⁴ (1911–2002) erwähnenswert, einem der Begründer der Kybernetik und Vertreter des Konstruktivismus. Er ist der Ansicht, dass Wissen am besten dann angeeignet wird, wenn die Men-

¹⁰⁴⁹ BERINGER, *Embodied Wisdom*, 2010, S. 101

¹⁰⁵⁰ um die Auswirkungen der Schwerkraft auf den menschlichen Organismus zu reduzieren

¹⁰⁵¹ BERINGER, *Embodied Wisdom*, 2010, S. 106

¹⁰⁵² in: FELDENKRAIS, *Entdeckung des Selbstverständlichen*, 1985 beschreibt Feldenkrais wie ihn Heinrich Jacoby dazu brachte sich als ‚Maler‘ wahrzunehmen. Das erinnert an Boals ‚the act of transforming transforms‘ bzw. die Geschichte, wie er die Kinder am Strand beobachtet, die Sandburgen bauen und realisiert, dass die Handlung den ‚Täter‘, in diesem Fall, den Künstler macht (vgl. Workshopnotizen B.F.).

¹⁰⁵³ vgl. BERINGER, *Embodied Wisdom*, 2010, S. 107

¹⁰⁵⁴ www.univie.ac.at/heinz-von-foerster-archive/ (Zugriff 1.1.2013)

schen es durch unmittelbare Erfahrung und Problemlösung selbst erfahren. Auch dies entspricht der ganzheitlichen Lernerfahrung des TdU. Wenn Boal darauf hinweist, dass der Körper das erste Vokabular des Menschen ist, so bedeutet dies auch, dass er das unmittelbarste Medium ist, durch welches er mit sich selbst kommuniziert. Feldenkrais ergänzt, dass er niemals nur mit dem Körper arbeitet, sondern immer mit dem ganzen Menschen: „I work on the person, not on the body. I don't know a body without a person.“¹⁰⁵⁵ So wie Feldenkrais durch Berührung Menschen dabei begleitet, sich ihres Denkens, Fühlens, Empfindens und ihres Körpers gewahr zu werden,¹⁰⁵⁶ so gelingt dies Boal, sowohl während der Spiele und Übungen als auch mittels des Theaterspiels im ästhetischen Raum.

Die Wiederherstellung des menschlichen Potentials ist nicht nur ein persönliches, sie ist auch ein politisch brisantes Thema. Feldenkrais stellt fest, dass es zumeist den Bedürfnissen einer Gesellschaft entgegenkommt, wenn sich Menschen nur minimal entwickeln.¹⁰⁵⁷ Auf körperlicher Ebene bleibt der Durchschnitt der Menschen weit hinter den eigenen Möglichkeiten zurück¹⁰⁵⁸ und viele nehmen Teile ihres Körpers gar nicht wahr.¹⁰⁵⁹ Wenn nun Bewegung die Grundlage von Bewusstheit darstellt,¹⁰⁶⁰ dann hat dies Konsequenzen, die die ganze Gemeinschaft berühren.

Für Feldenkrais ist der Lernprozess, den Menschen durchlaufen, der wichtigste Unterscheidungsfaktor unter ihnen, jedenfalls in Hinsicht auf das soziale Leben.¹⁰⁶¹ Er erachtet das Lernen, welches dazu befähigt, Dinge, die man schon kennt auf unterschiedliche Art und Weise zu tun (also eine Erweiterung des üblichen Handlungsspektrums), als die bedeutungsvollste Art des Lernens. Indem man Wege findet, Dinge auf unterschiedliche Art und Weise auszuführen, bewegt man sich weg von mechanisierten, routinierten Abläufen und erwirbt Feinfühligkeit, die erlaubt kleine Unterschiede zu erkennen.¹⁰⁶² Um dies zu ermöglichen, muss die Anstrengung reduziert werden, dann ist eine ‚Entdeckung des Offensichtlichen, des Selbstverständlichen‘ möglich.

¹⁰⁵⁵ BERINGER, *Embodied Wisdom*, 2010, S. 203

¹⁰⁵⁶ ebda. S. 204

¹⁰⁵⁷ FELDENKRAIS, Moshé, *Bewußtheit durch Bewegung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004 (1967), S. 38

¹⁰⁵⁸ ebda. S. 46

¹⁰⁵⁹ ebda. S. 44

¹⁰⁶⁰ ebda. S. 62

¹⁰⁶¹ vgl. FELDENKRAIS, Moshé, *Die Feldenkraismethode in Aktion: Eine ganzheitliche Bewegungslehre*, Junfermann Verlag, Paderborn, 2006 (1984), S. 25 ff.

¹⁰⁶² ebda. S. 28–29

„Die Mehrheit der Menschen einer jeden Generation hört auf, sich weiterzuentwickeln, wenn sie geschlechtsreif ist. Sie gilt dann als erwachsen und empfindet sich auch so. (...) Nur künstlerische tätige Menschen – Musiker, Maler, Bildhauer, Dichter, Tänzer und manche Wissenschaftler und Schuster – bleiben nicht stehen und stecken, entwickeln sich nicht nur in gesellschaftlicher und beruflicher Hinsicht weiter, sondern auch als Person. Andere erweitern nur ihre beruflichen und gesellschaftlichen Fähigkeiten, während ihr Gefühls- und Sinnenleben pubertär oder infantil bleibt und sie dementsprechend auch in ihren motorischen Fähigkeiten zurückbleiben.“¹⁰⁶³

Das Ziel der menschlichen Entwicklung ist die Heranbildung eines reifen, starken Selbst. Um dies zu erreichen ist ein Verstehen der eigenen Vergangenheit unbedingt erforderlich. Denn nur so kann die Handlung vom ‚Affekt‘ getrennt werden und somit eine freie Entscheidung herbeigeführt werden, in der der Mensch seine Würde beibehält.¹⁰⁶⁴

„Angemessenes Verhalten kann niemals absolut sein. Es muß zur gegebenen Situation dieser Person in dieser Umgebung und zu diesem Zeitpunkt passen, und das heißt: Es wird zweckmäßig sein, und nur ein reifer Mensch – einer also, der fähig ist, seine früheren Erfahrungen in ihre Teile zu zerlegen und davon die zu gebrauchen, die zu den gegenwärtigen Umständen passen – wird sich zweckmäßig verhalten können.“¹⁰⁶⁵

Reife, Menschenwürde, Autonomie (Self-reliance), Glück oder Unglück liegen alle in unserer Wahrnehmung der Welt begründet und in den Schlussfolgerungen, die wir daraus ziehen.

„Alles, worauf es wirklich ankommt, geschieht ohnehin: Wir werden immer essen, denken, lernen müssen, Kinder kriegen und sterben, ganz egal woran wir glauben. Ob aber unser Tun gesund oder unbefriedigend sei, hängt davon ab, wie wir diese Dinge tun; und das ist der springende Punkt. (...) Reife ist nicht ein Zustand, den man durch Alter oder Erfahrung ganz von selbst erreicht; sie ist ein Vorgang, der bei allen sich entwickelnden, schöpferischen Menschen erst mit dem Tod aufhört. Leider wird sie von uns oft im Keim erstickt. (...) Daß wir mit solchem Nachdruck die Unwandelbarkeit der menschlichen Natur lehren, ist die Hauptursache unseres Unglücks. Von allen Nervensystemen ist das des Menschen am wenigsten starr; es wächst, entwickelt und bildet sich, indem wir Erfahrungen machen, und es wird von unseren eigenen Erfahrungen mehr bestimmt als das irgendeines anderen Tiers. Unsere eigene Erfahrung ist der Schlüssel zu unserer ‚Größe‘ wie zu unserem Elend.“¹⁰⁶⁶

¹⁰⁶³ FELDENKRAIS, *Entdeckung des Selbstverständlichen*, 1985, S. 18–19

¹⁰⁶⁴ FELDENKRAIS, *Feldenkraismethode in Aktion*, 2006, S. 35: „Ohne die freie Wahl besitzen wir keine Menschenwürde.“

¹⁰⁶⁵ FELDENKRAIS, Moshé, *Das starke Selbst: Anleitung zur Spontaneität*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1992 (1957), S. 85

¹⁰⁶⁶ ebda. S. 144–145

Im Theater ist es uns möglich Erfahrungen nachzuholen, zu vertiefen, zu differenzieren. Es ist eine wunderbare Einrichtung, in der autopoietische Schöpfung spielerisch geschehen kann.

Unsere Erziehung (die natürlich auch von den Lebensumständen abhängig ist) und Anpassung an die Gesellschaft stellen für die Entwicklung menschlicher Reife allerdings wesentliche Hürden dar:

„Eine der schädlichsten Motivationen, die bei vielen von uns unerkannt fortbesteht, ist die Sehnsucht nach Zustimmung, Beifall, Billigung. Man findet sie oft bei Menschen, denen von Haus aus Güte und Freundlichkeit mit einer Strenge einge-hämmert worden sind, die diktatorischer Gewalt mehr als nur ähnlich ist. (...) Alle Spontaneität wird förmlich ausgerissen, man hat ständig ein inneres Auge auf sich, überwacht sich, quält sich und straft (...) Es gibt keinen einfachen Ausweg.“¹⁰⁶⁷

Wie Freire findet auch Feldenkrais, dass gesellschaftliche Veränderung meist eine langwierige und mühsame Sache sei, da es nicht genüge, allein die Unterrichtsformen zu verändern. Gesellschaftliche Ordnungen sind tief in den Menschen verwurzelt und sogar Revolutionen ändern Menschen nur langsam. Feldenkrais meint, es sei am effizientesten die Abhängigkeitsverhältnisse zu verändern, den diese seien die Quelle aller ‚Fehlanpassungen‘.¹⁰⁶⁸ Die Arbeit mit den Sinnen sei noch dazu der direkteste Weg des Menschen zum Verstehen:

„Ich bin der Meinung, daß Sinnesreize unserem unbewußten, unterbewußten und autonomen Funktionieren näherliegen und –gehen als irgendetwas in unserem bewußten Verstehen. Kommunikation durch die Sinne erreicht das Unbewußte unmittelbar und ist daher wirksamer und weniger entstellt als solche durch Wörter. Wörter (hat jemand einmal gesagt) sind eher geeignet, unsere Absichten zu verbergen als sie auszudrücken. (...) Durch Berührung können zwei Menschen, Berührender und Berührter, ein Gemeinsames werden: zwei Körper, durch zwei Hände und Arme miteinander verbunden, bilden eine neue Einheit. Diese Hände spüren und führen zugleich. Berührender und Berührter fühlen, was sie durch die verbindenden Hände spüren, auch wenn sie das, was da geschieht, nicht im gewöhnlichen Sinn erkennen und verstehen. Der Berührte merkt, was der Berührende fühlt, und ändert, ohne zu verstehen, sein Verhaltensmuster.“¹⁰⁶⁹

Sinneswahrnehmung als Mittel zum Verstehen der Welt, ist auch was Boal in seiner *Ästhetik der Unterdrückten* vermittelt. Wohlmeinende Berührung führt zu einer menschl-

¹⁰⁶⁷ ebda. S. 276–277

¹⁰⁶⁸ ebda. S. 303–304

¹⁰⁶⁹ FELDENKRAIS, *Entdeckung des Selbstverständlichen*, 1985, S. 25–26

cheren Welt, so erfahren wir es ebenfalls in der angewandten Theaterarbeit, in der Partnerspiele und -übungen an der Tagesordnung sind. Wenn Feldenkrais schreibt, dass es ratsam sei, Angst und die gegenwärtige Lage voneinander zu trennen, dann führt uns dies direkt zum wohl bekanntesten Motto Augusto Boals: Have the courage to be happy!

Für Feldenkrais ist ein gesunder Mensch ein Mensch, der seine ‚unbekannten Träume‘ unbeschränkt leben kann,¹⁰⁷⁰ d.h. der seiner Begeisterung folgen kann. In einer komplizierten Welt liegt die wohl größte Freiheit darin, sich selbst zu kennen und aus seinem Potential das Meiste zu machen:

„Learning is the gift of life. A special kind of learning: that of knowing oneself. They learn to know ‘how’ they are acting and thus are able to do ‘what’ they want – the intense living of their unavowed, and sometimes declared dreams.“¹⁰⁷¹

Das genau ist es, was sich oft bei Künstler_innen beobachten lässt, eine Lebendigkeit und Schöpfungskraft, die unbeeindruckt von äußeren Umständen besteht. Das Glück des Menschen liegt darin, eine eigene Persönlichkeit heranzubilden, statt der übernommenen ‚Lebensart‘, seine eigene zu entwickeln, eine eigene Sprache etc. Das Überwinden von Schwierigkeiten sollte dabei ein Anreiz und ein ‚Hauptvergnügen‘ sein.

Boals Übungen und Spiele

Theater bedeutet für Boal, dass alle Menschen Schauspieler_innen sind, dass Theater die essentiellste menschliche Sprache ist und dass wir alle sie benützen können, um im täglichen Leben unser Handeln effizienter und glücksbringender zu gestalten, weil wir uns, durch diese Nutzung, unserer Handlungen bewusster werden können.

„Nothing should ever be done in a competitive manner – we try to be better than ourselves, not better than others.“¹⁰⁷²

Wenn Boal davon spricht ‚besser als wir selbst‘ zu sein, dann spricht er die Intention von Feldenkrais an, nämlich unsere Potentiale zu erweitern und wiederherzustellen. Boal, der in einem Interview mit Henry Thorau 99% der Bevölkerung in jedem Land als Er-

¹⁰⁷⁰ BERINGER, *Embodied Wisdom*, 2010, S. 53

¹⁰⁷¹ ebda. S. 56

¹⁰⁷² BOAL, *Games*, 1998, S. xxx

ziehungs- und Autoritätsgeschädigte bezeichnete,¹⁰⁷³ schreibt in seiner Vorbemerkung zur deutschen Ausgabe:

„In unserer überspezialisierten arbeitsteiligen Industriegesellschaft entwickeln wir einzelne Sinne, einzelne Fähigkeiten auf Kosten anderer Sinne, anderer Fähigkeiten. Durch Reizüberflutung abgestumpft, reduziert sich unsere Wahrnehmung auf einen geringen Bestandteil der Realität.“¹⁰⁷⁴

Ganz im Sinne der Feldenkraisarbeit, verlangt er nach einer Bewusstwerdung über die eigene Fähigkeit Mechanisierungen rückgängig zu machen, uns zu entfalten, die zu sein, die wir noch nie waren.

„Wir müssen alle Sinne entwickeln, nicht nur das Sehen, sondern auch das Hören, Tasten, Riechen, Fühlen, wir müssen nicht nur hinschauen, sondern auch wahrnehmen, nicht nur hören, sondern hinhören, zuhören. Wir müssen die Spaltung zwischen Wahrnehmen, Fühlen, Denken, Tun überwinden. Wir müssen uns bewußt in Beziehung zur Umwelt erleben, zur Schwerkraft, zum Raum, wir müssen unser ‚Sinnesgedächtnis‘ wiedererwecken, unsere Ausdruckskraft wiedererlangen. (...) Keine akrobatischen Leistungen sind angestrebt, sondern das Ausschöpfen all dessen, was in uns angelegt ist, denn nicht nur der Schauspieler, jeder kann Theater machen; nicht nur der Künstler kann Kunst machen – jeder Mensch ist ein Künstler.“¹⁰⁷⁵

In Boals *Games for Actors and Non-Actors* finden sich fünf Kategorien von Übungen und Spielen:

- Feeling what we touch (allgemeine Übungen, Walks, Massagen, Integrationsspiele, Spiele zur Schwerkraft)
- Listening to what we hear (Rhythmus, Melodie, Ton, Atmung, innere Rhythmen)
- Dynamising several senses (Übungen mit geschlossenen Augen, Übungen zum Raumgefühl, Integrationsspiele)
- Seeing what we look at (Spiegelübungen, Formgebende Übungen, Marionettenübungen, Bilderübungen, Spiele zur Maske und zum Ritual, das Bild des Objekts, räumliche Übungen zur Macht, die Kreation von Figuren)

¹⁰⁷³ Boal in: THORAU, *Theater der Unterdrückten*, 1989, S. 168

¹⁰⁷⁴ ebda, S. 174

¹⁰⁷⁵ ebda, S. 174–175

- The memory of the senses (die Verbindung von Erinnerung, Gefühl und Vorstellungskraft)

Die Übungen und Spiele haben Aufbau und Struktur und führen immer weiter in die darstellerischen und wahrnehmerischen Fertigkeiten der Spieler_innen. Sie stellen Teil des emanzipatorischen Prozesses dar.

Boal geht davon aus, dass alle Fähigkeiten, Tugenden ebenso wie Untugenden in allen Menschen angelegt sind. Des Menschen Verantwortung ist es, die Entscheidung für das eine oder das andere zu treffen. Dafür braucht er jedoch Bewusstheit über sein Tun. In *Torture in Brazil* steht beschrieben, dass diejenigen, die mehr als einmal foltern ‚verloren‘ sind, weil sie zu viel Vergnügen daran empfinden und jegliche Moral verlieren.¹⁰⁷⁶ Boal problematisiert in *Games* ebenfalls das Thema.

„A person may have the capacity for taking pleasure in torturing people, but not do it because he has chosen not to torture people. Human beings must invent themselves in the midst of an infinity of possibilities, instead of passively accepting their roles because they think they could not be other than they are. Nothing of what is human is barred to anyone. We are all, potentially, good and evil, loving and hating, heterosexual and homosexual, cowardly and brave, etc. We are what we choose to be. The Brazilian fascists are culpable not because of their capacity for making people die of hunger, while they line their pockets, but because they have chosen to pursue this course of action.“¹⁰⁷⁷

Der Weg zur Bewusstheit über unser Tun in der Welt ist über unseren Körper in einer Unmittelbarkeit zu erfahren, die uns sonst kein Weg auf so deutliche Weise offenbart. Die Spiele und Übungen von Boal und die Körperarbeit von Feldenkrais können als politisch wirksame Mittel gesehen werden, um Tendenzen zum Faschismus entgegen zu wirken.¹⁰⁷⁸

¹⁰⁷⁶ DASSIN, *Torture in Brazil*, 1998, S. xxviii

¹⁰⁷⁷ BOAL, *Games*, 1998, S. 209

¹⁰⁷⁸ Stimmen, die meinen, TdU in Verwendung von ‚Unterdrücker_innen‘ würde diese in ihrem unterdrückerischen Tun stärken, irren. Jedes menschenwidrige Tun offenbart sich im Kontakt mit sich selbst und führt zur lebensbejahenden Autopoiese. Dies ist nicht naives ‚wishful thinking‘, denn in allen Unterdrückten leben mit Freire die Strukturen der Unterdrücker_innen mit und anhand der Bewusstwerdung dieses Widerspruchs, kann der Schmerz über den Verlust der eigenen Menschlichkeit zu tragen kommen und letztendlich genesen.

3. Das autopoietische Spiel

Auf Hawaii sagt man: „Wenn du mehr arbeitest als spielst, nimmst du das Leben nicht ernst.“¹⁰⁷⁹

Im Spiel werden die Überlegungen Ginsburgs zu den Dynamiken des Lernens wirksam und es bringt eine Leichtigkeit, die zu verfeinerten Wahrnehmungsmöglichkeiten führt. Für Boal, als Theateraktivist seiner Generation, war es mit Blick auf Europa wichtig, ein eigenes Theatersystem zur Verfügung zu stellen. Dies drückt sich letztendlich in der Darstellung des ‚Baums des Theaters der Unterdrückten‘ dar.¹⁰⁸⁰

Darüber hinaus hatte Boal eine Vorliebe für lateinische und griechische Bezeichnungen für die Dynamiken des Theaters. Auch wenn sich die von ihm verwendeten Bezeichnungen nicht immer mit den heutigen Definitionen decken und mancherorts auch widersprechen, so sollen sie doch zur leichteren Lektüre seiner Bücher hier kurz dargestellt werden.

Die Publikationen Augusto Boals zur praktischen Anwendung des *Theaters der Unterdrückten* umfassen in erster Linie folgende Bücher:

Stop: c'est magique!, *Games for Actors and Non-Actors*, *The Aesthetics of the Oppressed*, *The Legislative Theatre*, *The Rainbow of Desire* und *A Estética do Oprimido*.

In *The Rainbow of Desire* erklärt er ausführlichst sein Theaterkonzept und dessen grundlegende Ideen über den ästhetischen Raum, die Osmose, die Metaxis und die analoge Induktion.

Der ästhetische Raum

Boal definiert Theater als eine Plattform (ästhetischer Raum): zwei Menschen und eine Leidenschaft. Dabei bezieht er sich auf Lope de Vega. Das Theater beschäftigt sich nicht mit dem Triviale, dem Offensichtlichen, dem Herkömmlichen, sondern mit dem leidenschaftlichen Brennen für eine Idee, die wir als ‚wichtiger als unser eigenes Leben erachten‘.¹⁰⁸¹ Der ästhetische Raum, der jeder Raum sein kann, sobald er als solcher definiert wird, ist penta-dimensional. Er besteht aus den drei physischen Dimensionen und

¹⁰⁷⁹ www.siegfriedessen.com (Zugriff 1.1.2013)

¹⁰⁸⁰ vgl. Appendix 2

¹⁰⁸¹ BOAL, *Rainbow*, 1998, S. 16

aus der Dimension der Erinnerung¹⁰⁸² und der Dimension der Vorstellungskraft.¹⁰⁸³ Darüberhinaus sind seine Eigenschaften dichotomisch und dichotomierend, plastisch und tele-mikroskopisch.

Der ästhetische¹⁰⁸⁴ Raum ist einerseits ein Raum innerhalb eines Raums, der dadurch entsteht, dass wir seine Existenz akzeptieren, der aber auch lediglich durch den Blick der Zuseher_innen erschaffen werden kann, er kann also gleichzeitig mit ihnen existieren, oder aber auch zeitverschoben. Der ästhetische Raum ist ein ‚Zeit-Raum‘, der so lange existiert, so lange es Zuschauer_innen gibt. Das bedeutet auch, dass jeder Mensch einen solchen Raum kreieren kann, er kann allein in der Subjektivität einer Person existieren, die etwas *in Szene* setzt. Schauspieler_innen, wir alle, sind Theater. Das Theater, die Plattform bzw. der ästhetische Raum dient zur Trennung von Handlung und Beobachtung, diese beiden Aspekte können jedoch in einer Person zusammenfallen und es bedarf dazu weder Bühne noch Publikum. Ästhetische Handlung ist allen Menschen eigen und kann sich willkürlich und freiwillig überall manifestieren, wo Menschen sind.¹⁰⁸⁵

Boal definiert Theater per se als Wissensform:

„The aesthetic space possesses gnoseological properties, that is, properties which stimulate knowledge and discovery, cognition and recognition: properties which stimulate the process of learning by experience. Theatre is a form of knowledge.“¹⁰⁸⁶

Plastizität ist die erste Eigenschaft des ästhetischen Raums. Da der ästhetische Raum ein Raum *ist*, ohne tatsächlich einer *zu sein* (Tote werden lebendig, ein Sessel ist ein Drache, die Zukunft ist heute, alles ist möglich, Zeit kann gedehnt oder gerafft werden etc.) lädt er zu *totaler Kreativität* ein. Er besitzt die selben Eigenschaften wie unsere Träume, in denen wir sind, ohne zu sein. Auf diese Weise können wir im Theater Träume *konkretisieren*. Die Dimensionen der Erinnerung und der Vorstellungskraft tragen dazu bei, dass alles, was wir schon wissen (unsere Erfahrungen) verfügbar wird, vermischt mit allen

¹⁰⁸² Potential der Rekonstruktion der Vergangenheit

¹⁰⁸³ Potential die Welt als im Werden begriffen zu verstehen – was denkbar ist, ist machbar

¹⁰⁸⁴ Boal erläutert, die griechische Bedeutung des Wortes ästhetisch mit „zu den Dingen gehörend, die durch die Sinne wahrnehmbar sind“, BOAL, *Rainbow*, 1998, S. 18

¹⁰⁸⁵ ebda. S. 18–20

¹⁰⁸⁶ ebda. S. 20

dazugehörigen Ideen, Gefühlen und Empfindungen,¹⁰⁸⁷ die uns insgesamt ‚das Mögliche‘ erfahrbar werden lassen, „if we accept that it is possible to think of impossibilities.“¹⁰⁸⁸

Erinnerung und Vorstellungskraft projizieren in die Dimension des ästhetischen Raums. Diese Projektion hat eine affektive und eine oneirische (traumhafte) Komponente. Die affektive Komponente drückt sich durch unser Denken, Gefühl, Erinnerung, Berührtheit im Zusammenhang mit dem Gesehenen aus. Sie ist das, was Feldenkrais für eine Reifung des Selbst als wichtig betrachtet und worüber sich jeder gewahr werden soll. Diese affektive Dimension ermöglicht in Bereiche einzudringen, „die sind oder waren oder sein hätten können oder werden könnten“ und wie wir damit umgehen. In der oneirischen Dimension ist alles möglich, die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit heben sich auf, der Kontakt mit dem realen, physischen Raum ist aufgehoben, die Dichotomie des Seins löst sich auf.¹⁰⁸⁹

Der ästhetische Raum ist dichotomisch und erschafft Dichotomie, das ist seine zweite Charakteristik. Da wir uns in einem Raum innerhalb eines Raums befinden, ergibt sich der Umstand, dass wir als Akteur_innen mit unserer Aufmerksamkeit bzw. Wahrnehmung in zwei Räumen gleichzeitig ‚sein‘ können. Der Aspekt des dichotomischen Bewusstseins (mit variierender Distanz zwischen Akteur_innen und der Rolle, die sie einnehmen), gilt sowohl für die Theatersituation als auch für die therapeutische Situation. Wenn Situationen auf der Bühne oder in Therapie wieder belebt werden, dann werden Wünsche zum Untersuchungsgegenstand. Das Thema, die Absicht, der Wunsch wird ‚verdinglicht‘, dadurch können sie besser untersucht und eventuell sogar transformiert werden. Beim ersten Erleben bzw. Spielen einer Rolle auf der Bühne erfahren wir eine Szene ‚in Emotion‘. Beim zweiten Durchgang erleben wir sie ‚re-emotionalisiert‘ (with re-emotion). „The first action is a solitary discovery, the second a revelation, a dialogue.“¹⁰⁹⁰ In der therapeutischen Situation als auch der prozessorientierten Theaterarbeits-situation fallen das ‚Ich-in-der-Situation‘ und das ‚Wiedererlebende-Jetzt-Ich‘ in einer Person zusammen. Dadurch ergeben sich Möglichkeiten der Erweiterungen von Handlungsalternativen, denn jede Bewegung in Raum und Zeit ist, so Boal, an und für sich schon therapeutisch, also heilsam.¹⁰⁹¹ Und Boal greift einmal mehr auf seine ‚koper-

¹⁰⁸⁷ vgl. ebda, S. 21: Boal trennt hier explizit Gefühl von Empfindung.

¹⁰⁸⁸ ebda. S. 20

¹⁰⁸⁹ vgl. ebda. S. 22

¹⁰⁹⁰ ebda. S. 25

¹⁰⁹¹ ebda.

nikanische' Umkehrung zurück: Wenn der Mensch in seinem Alltags(er)leben sich als Zentrum seines Universums wahrnimmt und aus einer einzigen Perspektive, nämlich seiner eigenen, betrachten kann, so ermöglicht ihm die Erfindung des Theaters, sowohl die Welt zu sehen, wie andere sie sehen, sich selbst zu sehen und zu sehen wie man von anderen gesehen wird. „To our point of view we add others. (...) on stage, we see ourselves and we see the situation we are in.“¹⁰⁹²

In diesem Akt der ‚Ascesis‘ erkennt sich der Mensch als Subjekt seiner Situation und ‚übersetzt‘ die Bedeutung seines Erlebens in ein Verstehen des größeren Kontexts. In der Theaterarbeit, die in Gruppen vor sich geht, wird der Einzelne in diesem Prozess vom Kollektiv durch ein Teilen der Perspektiven, der Bilder, der Erfahrungen und des Spiels unterstützt.

Die dritte Eigenschaft des ästhetischen Raums ist, dass er tele-mikroskopisch wirkt, da er Dinge näher bringt und uns erlaubt sie genau zu untersuchen. „The stage brings to today, to here and now, what has happened long ago, far from here: that which had been lost in the mists of time, had deserted memory or fled into unconscious. Like a powerful telescope, the stage brings things closer.“¹⁰⁹³

Durch diese drei grundlegenden Eigenschaften der Theaterarbeit: ihre Plastizität, die den Zugang zu Erinnerung und Vorstellungskraft verfügbar macht, die Dichotomierung, die die Selbstbeobachtung ermöglicht und die tele-mikroskopische Eigenschaft, die Dinge näher bringt, ergibt sich ihre ‚außergewöhnliche gnoseologische‘, also erkenntnisverstärkende Kraft. All diese Eigenschaften sind ästhetisch wirksam, also den Sinnen zugehörend: „Knowledge is acquired here via the senses and not solely via the mind.“¹⁰⁹⁴

„This process of knowledge, this specific, artistic therapy, is constituted not only of ideas but also of emotions and sensations. Theatre is a therapy into which one enters body and soul, soma and psyche.“¹⁰⁹⁵

Wie in einem altmodischen beweglichen Ganzkörperspiegel, können wir uns und unsere Psyche betrachten, doch nicht nur betrachten, sondern mit Hilfe des Theaters auch „durchdringen, um uns zu verändern“.¹⁰⁹⁶

¹⁰⁹² ebda. S. 26

¹⁰⁹³ ebda. S. 27

¹⁰⁹⁴ ebda. S. 28

¹⁰⁹⁵ ebda.

Im ästhetischen Raum können wir uns selbst in einer Freiheit erleben, die uns sonst nicht leicht zugänglich ist. Doch wenn wir sie wahrnehmen, entsteht durch unser Erkennen eine Veränderung unserer Wirklichkeit, die wir in unsere äußere Wirklichkeit mitnehmen, da sie unserer subjektiven Wirklichkeit zugehörig ist.

Der Mensch

Der Mensch, der in erster Linie Körper ist, verfügt laut Boal, über fünf wesentlichen Eigenschaften:¹⁰⁹⁷

- er ist sensitiv / empfindsam
- er ist emotiv / gefühlsempfindlich
- er ist rational / vernunftvoll
- er ist geschlechtlich/hat Geschlecht
- er kann sich bewegen

Das macht ihn zu einem denkenden, fühlenden, empfindenden und handelnden Menschen. Dazu kommen das wache Bewusstsein, das sogenannte Vorbewusstsein¹⁰⁹⁸ und das Unterbewusste. Schauspieler_innen sind diejenigen, die in den Tiefen der Seele und der metaphysischen Unendlichkeit forschen.¹⁰⁹⁹ Das Theater stellt den Druckkochtopf dar, in dem die durch Ängste und Moral kontrolliert seienden Akteur_innen sich selbst zum Kochen bringen, um in einer Explosion alle ihre ‚Engel‘ und ‚Teufel‘ offenbaren und zur Bearbeitung frei zu geben.¹¹⁰⁰

Drei Hypothesen

Das *Theater der Unterdrückten* findet immer in einer Gruppe von Menschen statt, d.h. es gibt kein Publikum, sondern nur aktiv teilnehmende Zeug_innen bzw. Mitspieler_innen. Das bedeutet auch, dass die Szenen oder Themen, die bearbeitet werden wollen, eine Resonanz in der Gruppe haben müssen, sonst eignen sie sich nicht zur Bearbeitung. Das vorrangige Ziel jeder TdU-Arbeit ist, dass sich der Mensch als Subjekt seiner Wirklichkeit versteht und die im Theaterprozess erfahrenen Handlungserweiterungen in sein

¹⁰⁹⁶ ebda. S. 29

¹⁰⁹⁷ ebda.

¹⁰⁹⁸ Boal bezieht sich auf Stanislawski und Freud

¹⁰⁹⁹ BOAL, *Rainbow*, 1998, S. 37

¹¹⁰⁰ vgl. BOAL, *Rainbow*, 1998, S. 33

Leben außerhalb des Theaters übertragen kann. Dies gilt für jeden TdU-Prozess.¹¹⁰¹ Dazu schlägt Boal drei Hypothesen vor:

Osmose

Osmose, über die Boal schon in *Theatre of the Oppressed*¹¹⁰² schreibt, ist die Akzeptanz der Fiktion durch den Zuschauer.¹¹⁰³ Im *Regenbogen der Wünsche* führt er ausführlicher aus, dass die freireianische Verinnerlichung, ja sogar Verkörperung der Werte der dominanten Gesellschaft, jede Ebene des gesellschaftlichen Lebens durchdringt (im Arbeitsleben, in der Familie, der Schule, der Werbeindustrie, den Medien, den Kirchen und im Heer) und die größte Bedrohung der Eigenständigkeit darstellt. Die Schlussfolgerung ist, dass:

„(...) die kleinste Zelle gesellschaftlicher Organisation (...) und ebenfalls das kleinste Vorkommnis unseres gesellschaftlichen Lebens (...) alle moralischen und politischen Werte der Gesellschaft, alle ihre Herrschaftsstrukturen und Macht, alle ihre Unterdrückungsmechanismen, beinhalten.“¹¹⁰⁴

Ein intransitives Theater, welches die Zuschauer_innen zu unkritischer Aufnahme vorgegebener, unabänderlicher Zustände zwingt, führt zu Passivität, Lähmung und Resignation. Unterdrückung führt im Unterdrückten zu zwei Arten der Reaktion: Unterwerfung und Subversion.

„Every oppressed person is a subjugated subversive. His submission is his cop in the head, his introjection. But he also possesses the other element, subversion. Our goal is to dynamise the latter, by making the former disappear.“¹¹⁰⁵

In der Introjektion (als Gegensatz zur Projektion) verinnerlicht der Mensch Elemente der äußerlichen Realität in sein Selbst-Bild. Durch die prozessorientierte Theaterarbeit Boals, werden die verinnerlichten Elemente sichtbar und können so dekonstruiert werden¹¹⁰⁶ (In diesem Prozess wird das ‚Eigen-Willige‘, die Persönlichkeit gestärkt).

¹¹⁰¹ vgl. BOAL, *Rainbow*, 1995, S. 40

¹¹⁰² vgl. BOAL, *Theatre of the Oppressed*, 1979, S. 113–115

¹¹⁰³ ebda. S. 113: „The spectator – a real, living person – accepts as life and reality what is presented to him in the work of art as art.“

¹¹⁰⁴ vgl. BOAL, *Rainbow*, S. 40, Übersetzung B.F.

¹¹⁰⁵ ebda. S. 42

¹¹⁰⁶ vgl. Boal, *Rainbow*, 1995

Metaxis

Der Unterschied einer traditionellen Theaterdarbietung und einer TdU-Präsentation liegt in der Verschiebung von der Empathie zum Mitgefühl (im engl. verwendet er das Wort sympathy). Empathie ist für Boal, im Kontext von Theaterpräsentationen, das Aufgehen in den Emotionen anderer, ein katastrophales und gefährliches Sich-Verlieren in einer Realität, über die man die Bestimmung verliert. Mitgefühl hingegen bedeutet Autonomie, Mitgestaltung, Freiheit in beiden Welten gleichzeitig zu sein und zu handeln – in der Welt der ästhetischen Darstellung und der eigenen Realität. Diese beiden Welten sollen unbedingt autonom nebeneinander existieren; die künstlerische Darstellung, darf niemals auf eine einfache realistische Reproduktion der tatsächlichen Unterdrückung reduziert werden, „it must have its own aesthetic dimension.“¹¹⁰⁷

Metaxis bedeutet ein unabhängiges Existieren der Bilder der Realität und der Realität der Bilder. Sie ist das was Siegfried Essen „Spiele deine Rolle, aber glaube nicht an sie“ nennt, bzw. „Fiktionalität“ mit Elektra Tselikas.¹¹⁰⁸

„The oppressed must forget the real world which was the origin of the image and play with the image itself, in its artistic embodiment. He must make an extrapolation from his social reality towards the reality which is called fiction (towards theatre, towards image) and, having played with the image, he must make a second extrapolation, now in the inverse direction, towards the social reality which is his world. He practises in the second world (the aesthetic), in order to modify the first (the social).“¹¹⁰⁹

Analoge Induktion

„Das *Theater der Unterdrückten* ist ein Theater der ersten Person Plural.“¹¹¹⁰ Das bedeutet, dass, wann immer man nicht mit einer homogenen gesellschaftlichen Gruppe arbeitet, die unter dem gleichen, gemeinsamem Unterdrückungsmechanismus leidet, eine Beziehung hergestellt werden muss, von der singulären Situation zur dahinter stehenden gesellschaftlichen Allgemeinsituation. Die Arbeit beginnt mit der Geschichte einer Person und durch Analogiebildung, mittels Bilder und Improvisationen anderer Teilnehmer_innen, wird nach Möglichkeiten gesucht, diese Situation auf andere zu übertra-

¹¹⁰⁷ vgl. ebda. S. 43

¹¹⁰⁸ vgl. ESSEN, Siegfried, „Präsenz im Spiel: Von der unerklärlichen Kraft der Repräsentation in Aufstellungsarbeit, Theater und Kinderspiel“, online: www.siegfriedessen.com/vortraege.php?DOC_INST=5 (Zugriff 1.1.2013)

¹¹⁰⁹ BOAL, *Rainbow*, 1995, S. 44

¹¹¹⁰ ebda. S. 45, Übersetzung B.F.

gen, so dass sie die Herausforderung der ganzen Gruppe werden kann. Durch die Ausarbeitung eines ‚Modells‘ der Unterdrückung wird eine Arbeitsdistanz erzeugt (Metaxis), die eine Erforschung unterschiedlicher Perspektiven ermöglicht. Auf diese Weise erforscht die Gruppe gemeinsam eine Dynamik, ein Szenario aus dem jede/r Erkenntnisse in seine/ihre spezifische Realität ‚rückführen‘ kann. Dies gleicht der Forderung Buenaventuras, wenn er sagt, dass das Theater der Creación Colectiva immer auch eine geschichtspolitische Perspektive einnehmen muss. Für den österreichischen Kontext bedeutet das, sich den verdrängten politischen Diskurs der letzten Jahrzehnte genauer anzusehen.

EXKURS: Analoge Induktion: Vergangenheitsbewältigung und Identitätsfindung in Österreich

Wie Boal vielerorts hervorhebt, ist das *Theater der Unterdrückten*, ein Theater der „ersten Person Plural“.¹¹¹¹ Die Phänomene, Themen, Problemstellungen, die mit seiner Hilfe analysiert und diskutiert werden, müssen sich durch ihre Übertragbarkeit auf die größere Gemeinschaft beweisen. Ist das nicht sofort möglich, dann ist es, um das *Theater der Unterdrückten* auf eine globalere Anwendungsebene heben zu können, notwendig, durch analoge Induktion ein Gleichnis herzustellen, welches den Brückenbau erlaubt. Dazu scheint eine genaue und umfangreiche Darstellung des (meines) eigenen Kontexts im letzten Jahrhundert erforderlich. Darüber hinaus lassen sich Verbindungen zwischen Österreich und Lateinamerika unschwer finden; von vermuteten Provisionen für Klaus Barbie¹¹¹² von den Steyr-Werken für Waffengeschäfte in Bolivien, bis hin zu in Österreich produzierten Turbinen für Staudammprojekte im Amazonasgebiet, welche indigenen Lebensraum zerstören und zu Mord und Totschlag führen.

Vieles in dieser Arbeit bereits angesprochene und ausgeführte wehrt sich gegen den Anspruch, Geschichte beschreiben zu wollen. Ist nicht die Geschichte, immer eine Frage der Auswahl des ‚Corpus‘? Ist Realität nicht etwas, das nur durch Dialog mit Umwelt entstehen kann? Würde es dann nicht lediglich bedeuten der Pflicht genüge zu tun, einen halberhitzigen ‚Deal‘ einzugehen, der der Menschenwürde und ihrer Freiheit nicht gerecht werden kann? Zumindest in dem Rahmen, den diese Arbeit zulässt? Ist es nicht so, dass desto tiefer wir in die Recherche eindringen, wir uns auch auf umfangreicheren Niveau

¹¹¹¹ vgl. u. a. Boal, *Rainbow*, 1995, S. 45

¹¹¹² alias Klaus Altmann, mehrfach verurteilter SS-Kriegsverbrecher

bewusst werden, dass wir in inszenierten Räumen leben, die sich uns immer und immer wieder entziehen? Die herkömmliche Geschichtsschreibung kann und sollte meiner Meinung auch nicht, die Antwort, auf die Frage der Autopoiese durch die Mittel der Kunst, sein. Diese Antwort kann sich, im Rahmen meiner Arbeit, nur im kontextabhängigen Arbeitsprozess finden, in der Auseinandersetzung einer Gruppe von Menschen mit ihren Selbst-Schöpfungsprozessen.

Und doch ist gerade hier die Kontextualisierung der theatralen Arbeitsprozesse von Bedeutung. Denn auch wir, hier in Österreich, leben in einem ‚verdrängtem Diskurs‘, der in jedem Wahlkampf besorgniserregend veranschaulicht, wie Manipulation aufgrund von emotional besetzten Affekten funktioniert, wie reifes Verhalten verunmöglicht wird, aufgrund von stereotypen Vorurteilen, rassistischen Ressentiments, einer verschwommenen Vergangenheit und, wie Josef Haslinger in den 1980er Jahren so treffend schrieb, einer ‚Politik der Gefühle‘.

„Das Vergessen stellt sich von selbst ein. Was nicht in den Medien ist, ist nicht. In Österreich ist das anders. Hier wird das Vergessen inszeniert. Staatlicherseits und durch die Medien. Das Vergessen ist hier nicht Abfallprodukt eines Geschäfts, sondern – auf Grund der persönlichen Verstrickungen in das Thema des Vergessens – eine nationale Therapie, eine jahrzehntelang eingeübte Lebenskunst. Die Therapie ist zur Dauertherapie geworden, wie das bei Patienten vorzukommen pflegt, die nicht die nötige Kraft zur Heilung aufbringen und denen die Dauerbindung an den Therapeuten einen erträglichen Umgang mit der Krankheit sichert. Es gibt billige Volksvarianten. Mit dem täglichen Kauf der *Neuen Kronen Zeitung* ist man dabei.“¹¹¹³

(Dichand selbst, als Herausgeber der „Kronen Zeitung“, wird bei Manoschek zitiert, als für den Ruhm und die Ehre der Wehrmachtssoldaten eintretend; ein Ruf, der bald darauf von Jörg Haider erhört wurde, der die Rolle des Verteidiger aller ‚zu Unrecht‘ verleumdeten, soldatisch ‚ehrenhaft ihre Pflicht erfüllt‘ habenden, gerne einnahm.¹¹¹⁴) Anlass für Haslingers 1987 geschriebenen Text, war die sogenannte Waldheim-Affäre, durch welche, die bis in eben jene Jahre gültige These, von Österreich als Opfer des Nationalsozialismus zuerst international und später auch in Österreich, ins Schwanken geriet. Erst 1991 sollte Bundeskanzler Franz Vranitzky im Parlament ein Bekenntnis zur Mitschuld Österreichs und der Österreicher_innen am Holocaust leisten, welches allmählich in das Be-

¹¹¹³ HASLINGER, Josef, *Politik der Gefühle: Ein Essay über Österreich*, Luchterhand Literaturverlag, Darmstadt, 1988 (1987), S. 99

¹¹¹⁴ MANOSCHEK, Walter, „Österreichische Opfer der NS-Militärjustiz: Auf dem langen Weg zur Rehabilitation“ in: GELDMACHER, Thomas, et. al. (Hrg.), *»Da machen wir nicht mehr mit ...«: Österreichische Soldaten und Zivilisten vor Gerichten der Wehrmacht*, Mandelbaum Verlag, Wien, 2010, S. 38

wusstsein der Mehrheitsösterreicher_innen vordringen sollte und Veränderungen an der Geschichtsauffassung mit sich brachte. „Zukunft braucht Vergangenheit“ schreibt Gerda Lerner, das ist auch das Motto der lateinamerikanischen Theateraktivist_innen der 1960er und 1970er Jahre. Mythologisierte Grundsätze, Wertanschauungen und Geisteshaltungen müssen, wie es auch die Creación Colectiva konstatiert, zwar als fixer Bestandteil des Lebens begriffen werden, aber dürfen nicht unbearbeitet und unreflektiert bleiben. Wenn Gefühle, wie Haslinger 1987 schreibt, die Mittlerfunktion zwischen Realität und ‚Idealität‘ (also der Idee) einnehmen,¹¹¹⁵ dann beinhaltet dies Gefahren, die der Verunmenschlichung auf vielen Ebenen Tür und Tor öffnen, wie wir aus der eigenen Geschichte schmerzhaft wissen. Und es ist eben diese Gefahr, gegen die sich das Theater Boals, als ein Theater zur Humanisierung der Menschheit, stellt, nicht nur in Brasilien, sondern auch auf globaler Ebene. Die Angst vor Rache der Opfer, die in Brasilien sowohl zur generellen Militäramnestie von 1979, für die während der ersten Phase der Diktatur begangenen Verbrechen, führte als auch die Archivsperrern begründete, war in Österreich nicht in diesem Ausmaß gegeben. Die Geschichte der Partisan_innen, der Deserteure, der Frauen und Vertriebenen musste lange Jahre warten bis sie anfang geschrieben zu werden, sie waren in jeder Hinsicht besiegt. Die NS-Amnestie von 1957 rehabilitierte alle Täter und Täterinnen und führte zu ihrer totalen Rehabilitation und Reintegration.¹¹¹⁶ Es fand keine geistige Umkehr statt, keine moralische Wandlung, es änderte sich lediglich der offizielle Diskurs: er wurde entpolitisiert, entideologisiert und entkriminalisiert. Sogenannte ‚Sekundärlegenden‘ konzentrierten sich auf die positiv besetzten Werte wie Kameradschaft, Durchhaltewillen und Leistung.¹¹¹⁷ Als ‚Helden der Heimat‘ wurden soldatische Leistungen des ersten und des zweiten Weltkriegs gleichermaßen und undifferenziert gewürdigt, während der Opfer und Widerstandskämpfer_innen nicht gedacht wurde, die später auch noch aufgrund der juristischen Lage in der Anrechnung ihrer Pensionszeiten den pflichterfüllenden Wehrmachtssoldaten gegenüber benachteiligt waren.¹¹¹⁸

Wenn man von dieser geschichtlichen Voraussetzung das fehlende Gerechtigkeitsbewusstsein in gewissen Teilen der österreichischen politischen Kultur ableiten mag, dann

¹¹¹⁵ ebda. S. 139

¹¹¹⁶ vgl. NEUGEBAUER, Wolfgang, „Zur Problematik der NS-Vergangenheit Österreichs: Referat anlässlich der Enquete ‚Rassismus und Vergangenheitsbewältigung in Südafrika und Österreich – ein Vergleich?‘ im österreichischen Parlament, Wien, 31. Mai 2000“, online: www.doew.at/frames.php?/thema/vergangen/problnsverg.html (Zugriff 17.9.2012)

¹¹¹⁷ MANOSCHEK, „Österreichische Opfer der NS-Militärjustiz“, 2010, S. 35f.

¹¹¹⁸ vgl. ebda. S. 38–40

war 2012 angesichts der Korruptionsaffären ein bemerkenswertes Jahr. Es war aber auch insofern bemerkenswert, als dass die 2011 mit dem Bachmannpreis ausgezeichnete Maja Haderlap, mit ihrem autobiografischen Roman *Engel des Vergessens*, ein Thema in den Aufmerksamkeits-Vordergrund brachte, das nur zu lange weitgehend totgeschwiegen worden war: der österreichische Widerstand durch die Partisan_innen und der Umgang Österreichs mit seiner Geschichte. Kunst war auch hier immer schon ein Instrument der Selbstbehauptung, der Selbst-Schöpfung, des Widerstands. Haderlaps Großtante Helen Kuchar (1907–1985), Jelka genannt, erzählt in ihrer Lebensgeschichte:

„Die Hoffnung ist wie ein Feuer, an dem man sich aufwärmt, wenn es rundherum kalt ist. Solange wir gegen Hitler gekämpft hatten, dachten wir: Morgen wird Gerechtigkeit sein in Kärnten! Daraus ist nichts geworden. Jetzt darf man die Glut nicht ausgehen lassen. Aus der Glut kann einmal ein neues Feuer werden. (...) So dachte ich und sammelte rundherum die Kinder zusammen. (...) Nach einer Weile fingen wir an Theater zu spielen. (...) Unser Theatersaal war eine große Scheune beim Wirtshaus in Leppen. Der Vorhang war aus Leintüchern, die Bänke hatte mein Mann aus rohen Brettern gezimmert.“¹¹¹⁹

Das Theater war seit jeher ein Instrument zur Unterwerfung als auch des Widerstands. Wir bewegen uns hiermit in einer globalen Tradition. Wenn Boal sagt: „Nehmt das Theater und gebraucht es“ dann liegt es an uns, den Kontext und die Richtung zu bestimmen, in dem und in die wir arbeiten wollen.

Eines ist deutlich: Die Ausrichtung des autopoietischen Theaters von Augusto Boal hat ihre Dynamik von einem Theater zur Mobilisierung der Massen hin zu einem prozessorientierten künstlerischen Vorgang zur Wiederherstellung des Menschen und der Welt verschoben. Mit Carl Ginsburgs Worten: „(...) allowing rather than pushing the river.“

In einem Akt des Denkens, Fühlens, Empfindens und Handelns lernen wir mittels dem Theater (vgl. auch die Grundsatzerklärung) wer wir sind und wer wir sein wollen.

Für uns Frauen eröffnet sich noch eine spezifische Dimension der Aufarbeitung mehr:

„Sobald Frauen ihre Geschichte entdecken und ihre Position in der Vergangenheit und der Entwicklung der Menschheit erkennen, verändert sich ihr Bewusstsein auf dramatische Weise. Diese Erfahrung lässt sie Grenzen überschreiten und wahrnehmen, was sie mit anderen Frauen gemeinsam haben und von jeher gemeinsam hatten. Das verändert ihr Selbstbewusstsein ebenso wie ihre Weltsicht.“

¹¹¹⁹ KUCCHAR, Helena, *Jelka: aus dem Leben einer Kärntner Partisanin*, A.P.I., Basel, 1984, (Bearbeitung: BUSCH, Thomas/WINDHAB, Brigitte), S. 111

Die neue Frauengeschichte hat es sich zur Aufgabe gemacht, die bisher übergangene Hälfte der Weltgeschichte zu rekonstruieren und Frauen als aktiv Handelnde ins Zentrum des Geschehens zu rücken, damit die Geschichtsschreibung nun endlich die Doppelnatur der Menschheit ausgewogen darstellt und die menschliche Entwicklung in ihren weiblichen und männlichen Aspekten vollständig und umfassend berücksichtigt. (...) Durch eine ungeteilte Erinnerung und die Einbeziehung aller Menschen in unser Geschichtsbild können wir das System von Halbwahrheiten, Stereotypen und Lügen, aus dem Sexismus, Klassenhass, Rassismus und Antisemitismus sich wie giftige Kräuter nähren, von den Wurzeln her bekämpfen.“¹¹²⁰

Auch hier sind der Anknüpfungs-, Auslassungs- und wohl auch Kritikpunkte naturgemäß viele. In der Grundaussage ist jedoch viel Wahrheit enthalten. Ins ‚Zentrum des Geschehens rücken‘, ‚la revolución copernicana al revés‘, das ist wohl worum es geht. Nicht um eine Herrschaft durch eine andere zu ersetzen, sondern um ein Bewusstsein über sich selbst zu erlangen, um die Welt, mit Freire und Lenin, vom Ding an sich, zum Ding für mich,¹¹²¹ werden zu lassen. Denn darin liegt zumindest ein Schlüssel zu Boals gefordertem Glück. Den eigenen Platz in der Welt einzunehmen.¹¹²²

Teil III

1. Eine Ästhetik der Wahrnehmung und des Friedens

Ästhetik der Wahrnehmung

„Wozu schreibt einer, wenn nicht mit der Absicht, zu sich zu kommen? Seit wir die Schule oder die Kirche betreten haben, vierteilt uns die Erziehung: Sie lehrt uns, die Seele vom Körper und den Verstand vom Herzen zu trennen. Weise Doktoren der Ethik und der Moral müssen jene Fischer Kolumbiens sein, die das Wort *sentipensante* erfanden, *Fühldenken*, um die Sprache zu benennen, die die Wahrheit sagt.“¹¹²³

Im deutschsprachigen Bereich hat dank Wolfgang Welsch, 1993, und Matthias Duderstadt, 1996,¹¹²⁴ der Begriff der Ästhetik als einer *Lehre der Wahrnehmung* zunehmend mehr Verbreitung gefunden. Wahrnehmung, als notwendige Grundlage zur Erlangung von Bewusstheit, als freireianische *conscientização*, ist eines der sich durch alle Ebenen

¹¹²⁰ LERNER, *Zukunft braucht Vergangenheit*, 2007, S. 297–298

¹¹²¹ vgl. FALS BORDA, „Über das Problem“, 1978, S. 88

¹¹²² Vielleicht sind deshalb mehr Frauen in Theaterworkshops zu finden, weil es für sie essentieller ist, sich ihre Geschichte wieder anzueignen als für Männer.

¹¹²³ GALEANO, *Buch der Umarmungen*, 1998, S. 113

¹¹²⁴ DUDERSTADT, Matthias (Hrg.), „Ästhetik und Wahrnehmung“, in: *Kunst in der Grundschule*, Frankfurt am Main, 1996 online: www.aesthetische-bildung.uni-bremen.de/Downloads.htm (Zugriff 16.9.2012) und WELSCH, *Ästhetisches Denken*, 1993

meiner Arbeit ziehenden Leitmotive.¹¹²⁵ Wenn wir nach Freire, die Welt zuerst verstehen müssen, um sie zu verändern, verlangt Boal nach einer Demechanisierung des Körpers und nach einer Aufhebung der in uns eingeschriebenen Strukturen der Unterdrückung. Mit der neugewonnenen Freiheit soll dann die theatrale Handlung im Leben ihre Umsetzung finden. Dies bedeutet mit Feldenkrais, dass wenn wir unsere Bewusstheit dahingehend sensibilisieren, dass wir wissen was wir tun, wir dann auch die Freiheit besitzen zu tun ‚was wir wollen‘. Bewusstheit ist also tatsächlich auch eine Angelegenheit des Faktors Zeit: Wenn wir in unserer Gegenwart, Bewusstheit über unsere Vergangenheit erlangen, sind wir in der Position unsere Zukunft zu gestalten. Dazu kommt die Konnotation des Ewigen, wenn die Welt als ‚im fortwährenden Werden‘ begriffen verstanden werden will und die Ebene des spirituellen Unbegreiflichen.

Duderstadt, dessen Arbeitsgebiet speziell die ästhetische Bildung im Pflichtschulbereich ist, bezieht sich ebenso wie Boal, wie wir später sehen werden, auf Gottfried von Baumgarten (1735). Ästhetik, die gemeinhin als Lehre des Schönen gehandelt wird, wird bei Duderstadt mit Baumgarten als ‚Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis‘ definiert. Diese Wissenschaft setzt sich sowohl aus kognitiven als auch aus emotionalen Kräften zusammen und geht somit weit über die Bereiche des Schönen, Angenehmen und Wohlgefalligen hinaus. Duderstadt definiert Wahrnehmung als sich aus den folgenden Bestandteilen zusammensetzend:

„(...) Einheit von Kognition und Emotion, die Synthesis aus dem, was von Subjekten und Objekten ausgeht (Produktion und Rezeption), und durch Bewußtheit, die sich dem Gedächtnis einprägt, wobei jedem der Sinne eine eigene Dignität (Würde) zugesprochen wird. Wahrnehmung kann gleichgesetzt werden mit der Arbeit an und mit den Sinnen. Sie ist außen- und innengerichtet: Wahrnehmung dessen, was außerhalb von mir ist, Wahrnehmung dessen, was in mir vorgeht.“¹¹²⁶

Somit spricht er viele wichtige Elemente an, die sowohl für die Praxis einer autopoietischen Theaterarbeit, die immer nach Innen als auch nach Außen wirkt,¹¹²⁷ als auch für die theoretische Reflexion in Form der vorliegenden Untersuchung, von Bedeutung sind: Theaterarbeit ist die Arbeit mit dem ‚ganzen Menschen‘; erst unter dieser Prämisse, kann sie sich in ihrem vollen Umfang entfalten und wirken. Eine ‚Trennung der Sinnes-

¹¹²⁵ ein weiteres wäre Kommunikation

¹¹²⁶ DUDERSTADT, „Ästhetik und Wahrnehmung“, 1996, S. 2

¹¹²⁷ daher auch die Namenskreation *InExActArt*

bereiche' ist wie Duderstadt schreibt nur theoretisch möglich;¹¹²⁸ auch wenn wir nicht alle Sinne bewusst berücksichtigen, sind sie doch an jeder unserer Handlungen beteiligt. Ihr bewusstes Erleben stärkt unsere Fähigkeit, Situationen zu erfassen und auf sie zu reagieren. „Gegenstandsbereich einer Ästhetik der Wahrnehmung sind die Künste und *alle anderen Wirklichkeitsbereiche*.“¹¹²⁹ Die *Ästhetik der Wahrnehmung* kann also als ebenbürtige Gefährtin des *Theaters der Unterdrückten* angesehen werden, denn sie wirkt im Theater und *allen anderen Lebensbereichen*, im Handeln auf der Bühne und über die Bühne hinaus.

Ein weiterer beachtenswerter Aspekt der Ästhetik nach Duderstadt ist jener der unter den Komplex der *Wahrnehmung des Nichtwahrnehmbaren* fällt. Diese Fähigkeit „schöpft“, u. a. „aus dem, was wir sinnlich und geistig erfahren haben“, und das sich aber z. B. den anderen entziehen kann. Somit ist die Grundlage für alle weiteren Erfahrungen und schöpferischen Unternehmungen unser ‚Erfahrungsschatz‘. Das bedeutet aber auch, dass unsere Ausgangsposition veränderbar ist, indem sie eine immer differenziertere Grundlage haben kann, wenn man die Wahrnehmungsfähigkeit nährt und stärkt. Konsequenterweise ergibt sich hier auch eine Erweiterung der Möglichkeiten, Visionen für die Zukunft zu entwickeln und diese zu projizieren; Erinnerung stärkt die Imaginationsfähigkeit.¹¹³⁰ Duderstadt schließt seine Ausführungen mit der klaren Unterstreichung der Untrennbarkeit des Rationalen und Emotionalen:

„Ich wende mich entschieden gegen jede Art von Sinnestäumelei, aber ebenso deutlich gegen eine vorschnelle Abwehr von Versuchen, den gesamten Bereich der Sinnlichkeit, der vermutlich noch gar nicht wirklich verstanden wurde, vorschnell zu den pädagogischen Akten zu legen. Es geht um beides – meinem Verständnis nach untrennbar Verbundenes: Um das rationale Moment im Bereich des Emotionalen und um das emotionale Moment im Bereich des Rationalen.“¹¹³¹

Boals *Ästhetik der Unterdrückten*, die als ein eindringliches Plädoyer für die Wichtigkeit ästhetischer Bildung angesehen werden kann, inkludiert ein gesellschaftliches Defizit, aus dem heraus die Notwendigkeit einer Ästhetik der Wahrnehmung überhaupt erst entsteht. Diese Dringlichkeit spricht Welsch in seinem Buch *Ästhetisches Denken* an und zwar, wenn er den Begriff der Anästhetisierung einführt.¹¹³² Das was sich bei Boal

¹¹²⁸ DUDERSTADT, „Ästhetik und Wahrnehmung“, 1996, S. 4

¹¹²⁹ ebda. S. 5

¹¹³⁰ ebda. S. 7

¹¹³¹ ebda. S. 7–8

¹¹³² WELSCH, *Ästhetisches Denken*, 1993, S. 13

vielerorts als Globalisierungskritik und Ablehnung US-amerikanischer Moden und medialer Vorherrschaft liest, identifiziert Welsch als eine „den Konsum ankurbelnde Ästhetisierung“, die sich aber letztendlich als eine in Eintönigkeit auflösende Inszenierung zu erkennen gibt.¹¹³³ Die ästhetischen Werte verkommen zu ‚Animationswerten‘ und führen letztendlich zu einer Desensibilisierung, sowohl auf künstlerischer als auch auf sozialer Ebene.

„Ästhetische Animation geschieht als Narkose – im doppelten Sinn von Berausung wie Betäubung. Ästhetisierung – ich wiederhole diese Formel – geschieht als Anästhetisierung.“¹¹³⁴

Welsch Feststellungen sind ernüchternd und meines Erachtens heute noch mehr als zur Zeit seines Schreibens aktuell. Die ‚Anästhetisierungspotentiale‘ von denen er spricht und die vielerorts als Fortschritt interpretiert werden (angefangen von Flachbildschirmen, Yellow Press, modernen Kommunikationsmedien, ungeachtet von ihren sinnvollen Einsatzmöglichkeiten) sind von großem Einfluss und, hier stimme ich ihm zu, lassen die konkrete Wirklichkeit zu einer „sekundären, scheinhaft-farblosen Realität“ herabsinken.¹¹³⁵ Auf meinen Reisen von den indigenen Gemeinschaften in die Großstädte Brasiliens wurden diese Kontraste und Diskrepanzen sowohl auf psychischer als auch physischer Ebene schmerzhaft bewusst.

In seinen weiteren Ausführungen diagnostiziert Welsch (in den 1990er Jahren) eine Tendenz der Philosophie in Richtung ästhetischem Denken, einem Denken, das bei Boal (2006, 2009) zu einem ‚Pensamento Sensível‘ wird. Welsch These ist, dass das ästhetische Denken in der postmodernen Welt das eigentlich realistische Denken ist, da es am ehesten in der Lage sei, sowohl analysierend als auch orientierungsgebend, der unnatürlichen Ästhetisierung beizukommen.¹¹³⁶ In einer zunehmend transkulturelleren Welt, die „plural tut“, während sie „in Wahrheit alles in eine Einheitssauce verwandelt“ ist Welsch’ These, dass dem ästhetischen Denken durch sein Potential besondere „Wirklichkeitskompetenz“ zukommt.¹¹³⁷

¹¹³³ vgl. ebda.

¹¹³⁴ ebda. S. 14

¹¹³⁵ ebda. S. 16

¹¹³⁶ ebda. S. 57

¹¹³⁷ ebda. S. 74

„Ästhetisches Denken (...) sensibilisiert für Differenzen und für die Irreduzibilität und Inkommensurabilität von Lebensformen. Und es macht andererseits auch empfindbar und aufzeigbar, wo Überherrschaft vorliegt, wo Verstöße geschehen, wo es für das Recht des Unterdrückten einzutreten gilt. Funktionen des Spürens, Bemerkens und Wahrnehmens kommt hier besondere Bedeutung zu. Die politische Kultur bedarf auch einer Kultivierung solcher Wahrnehmungsfähigkeit. Das wäre eine Bedingung sachgerechter Orientierung und Praxis in einer einschneidend pluralen Welt.“¹¹³⁸

Diese Überlegungen finden in Boals *Ästhetik der Unterdrückten* nahezu zur Gänze ihre Entsprechung.

Ästhetik des Friedens/der Frieden

„Eritrea is here, Sierra Leone is here, Haiti has always been with us: even when people ‘merely’ die from hunger, a silent death, without bursts of gunfire – death whispered is not peace! Peace is an incessant, dynamic search. Reality is war, divided humanity! Peace is a dream. We want that dream, we want peace! Let us be dreamers...with our feet on the ground. Peace, yes; passivity, never!“¹¹³⁹

Wolfgang Dietrich rechnet das *Theater der Unterdrückten* den Methoden der *elicativen* Konflikttransformation¹¹⁴⁰ zu, die Teil einer *transrationalen* Wende der Friedenspolitik ist. Im Sommer 2005 war Augusto Boal persönlich Gast im Universitätslehrgang für Friedensstudien der Universität Innsbruck. Seine Methoden sind integrativer Bestandteil des Curriculums. Elicitive Konflikttransformation und Friedensforschung scheinen mir persönlich eine überaus passende Kontextualisierung eines Theaters, das, um die Trennung die Boal in obigem Zitat anspricht aufzugreifen, sowohl in den europäischen und nord-amerikanischen Minderheitsweltgesellschaften als auch zahlreichen Ländern der Mehrheitswelt,¹¹⁴¹ von Palästina bis Ost-Timor erfolgreich angewandt wird. Boal, der sich immer für Frieden und gegen Passivität aussprach, war ‚unechter‘ Friede ein Gräuel. Konflikte sind Räume des Lernens und Frieden eine Angelegenheit lebendigen Handelns, welches sich nicht ‚institutionalisieren‘ lässt.

Elicitive Konflikttransformation

Ist ein von John Paul Lederach geprägter Begriff, der die Dynamik einer (Konflikt)Transformation beschreibt, welche die dazu nötige Energie aus dem Konflikt selbst

¹¹³⁸ ebda. S. 75

¹¹³⁹ BOAL, *Hamlet*, 2001, S. 303

¹¹⁴⁰ vgl. DIETRICH, *Variationen über die vielen Frieden*, Band 2, 2011, S. 264

¹¹⁴¹ Begriffe ‚majority world‘, ‚minority world‘, vgl. REASON, *Handbook of Action Research*, 2001, S. 4

bezieht. Gleich wie in der PAR, geben ihre Akteur_innen nicht vor unparteiisch, also ‚objektiv‘, an Prozessen teilnehmen zu können, sondern tun dies mit ‚Mut zur eigenen Position‘.¹¹⁴² Elicitive Konfliktarbeit ist ‚systemische‘ Konfliktarbeit, sie „greift methodisch auf den gemeinschaftlichen Bestand an Wissen, Werten und Kommunikationsformen der betroffenen Individuen, Gruppen oder Gemeinschaften“ zurück.¹¹⁴³

Aus dem Konflikt selbst kommen die Kraft und das Wissen zur Heilung, wie der Titel des Buches von TdU-Practitioner Hector Aristizábal sagt: „The Blessing is next to the Wound“.¹¹⁴⁴ In der Gemeinschaft geht es um „Wiederherstellung kommunikativer Beziehungen auf tiefenkultureller Ebene“.¹¹⁴⁵

Friedensarbeiter_innen müssen (selbst-)erfahrene, sensibilisierte und bewusste Akteur_innen sein, die nach Dietrich, folgende Grundhaltung mitbringen sollen:¹¹⁴⁶

- Selbst-Bewusstheit und Offenheit, selektive Authentizität
- Aufmerksamkeit und Empathie im Beziehungsstil
- Kongruenz in der Kommunikation
- Respekt vor der Selbstheilungskraft des Zusammenhangs in der Sache
- wissenschaftliche Suchhaltung auf der Sachebene
- systemisches Verständnis für die selbstheilende Kreativität des Zusammenhangs
- Anerkennung dessen, was im Zusammenhang entsteht und geschieht
- Mut zur eigenen Position
- Demut vor der Begrenztheit der eigenen Position

Lederach beschreibt folgende Fähigkeiten als wesentlich:¹¹⁴⁷

- die Fähigkeit, die konkrete Situation ohne Verlangen nach unmittelbarer Problemformulierung und schneller Lösungen anzusehen
- die Fähigkeit, unterschiedliche Zeitebenen in die Betrachtungen zu integrieren
- die Fähigkeit, aus Widersprüchen, Gegensätzen, situativen Dilemmata und Paradoxa Optionen zu machen

¹¹⁴² vgl. DIETRICH, *Variationen über die vielen Frieden*, 2011, S. 28

¹¹⁴³ vgl. ebda. S. 25

¹¹⁴⁴ ARISTIZÁBAL, Hector/LEFER, Diane, *The Blessing is Next to the Wound: A Story of Art, Activism, and Transformation*, Lantern Books, Brooklyn NY, 2010

¹¹⁴⁵ vgl. DIETRICH, *Variationen über die Frieden*, Band 2, 2011, S. 26

¹¹⁴⁶ vgl. ebda. S. 28

¹¹⁴⁷ ebda.

- die Fähigkeit, sich mit der grundsätzlichen Komplexität von Konflikten anzufreunden
- die Fähigkeit, identitätsformende Bedürfnisse hinter vermeintlichen Sachfragen wahrzunehmen

Darüberhinaus werden sie von einer ‚paradoxen Neugier‘ getrieben, die sich in einem dauerhaften und aufmerksamen Hinterfragen den Umstand der Komplexität der Dinge zur Freundin macht und somit den Fängen des unseligen Wertens entgeht.¹¹⁴⁸ Wie in der PAR wird die vermittelnde Person zur/m teilnehmenden Akteur_in.¹¹⁴⁹ Emanzipatorische Pädagogik, die Arbeitsprämissen der PAR und die Prinzipien der elicativen Konflikttransformation stellen einen ergiebigen Fundus für Akteur_innen der prozessorientierten Theaterarbeit dar, die eine tiefenwirksame Arbeitsethik entwickeln und ihren Arbeitsstil reflektieren wollen.

Transrationale Frieden

„Es gibt keine rationale Methode, die Grenzen der Rationalität zu erkennen, heißt es im Zen. [Berendt 2001, S. 56/57 zit. n. Dietrich] Mehr als rational zu sein, die Grenzen der Rationalität zu überschreiten, ist transrational. Wer allein vom Verstand rationale Antworten auf Fragen des Daseins, der Frieden oder der Wirklichkeit erwartet, überfordert ihn. Dafür ist er nicht gemacht. Er wird benötigt, um sich in der Welt zu orientieren. Diese Funktion ist aber oberflächlich und reicht nicht weit in jene Tiefen des menschlichen Daseins, in denen sich das Bewusstsein von und für Frieden bildet.“¹¹⁵⁰

Transrationale Friedensforschung basiert auf einem erweiterten Friedensbild, welches zur Selbsttranszendenz einlädt. Transrationalität und Transpersonalität sind Begriffe, die nach einer eingehenden Beschäftigung verlangen. Dietrich veranschaulicht im zweiten Band der *Variationen über die vielen Frieden* anhand unterschiedlicher Methoden, wie dem Holotropen Atmen, der Themenzentrierten Interaktion, dem Budō und Aikidō, der politischen Aufstellungsarbeit, der transformativen Theaterarbeit nach Boal u.ä., wie solche Zugänge aussehen können. Da sie sich u.a. auf spirituelle Praktiken und Realitäten berufen, erscheinen sie, so Dietrich, „von einer *modernen* Perspektive aus häufig

¹¹⁴⁸ ebda. S. 28–29

¹¹⁴⁹ ebda. S. 30

¹¹⁵⁰ ebda. S. 109

als esoterisch“ und werden meist „als unwissenschaftlich abgelehnt.“¹¹⁵¹ Doch er konstatiert:

„Das ist aus der Sicht der Moderne folgerichtig, aus friedenswissenschaftlicher Perspektive ist es aber unmöglich, evidente Aspekte der menschlichen Natur aus dem Kernbereich der Forschung zu verbannen.“¹¹⁵²

Transrationale Friedensforschung umfasst „alle Aspekte menschlicher Wirklichkeit“, da eine Verneinung oder Verleugnung derselben unweigerlich wieder zu Unfrieden oder Gewalt führen würde.¹¹⁵³

Auch in der transrationalen Friedensforschung ist der Ästhetikbegriff einer der sinnlichen Wahrnehmung, der, und das ist hier die Erweiterung, allerdings auf die „Dinge in ihrer Ganzheit“ abzielt und über seinen ethischen Moment hinaus auch noch über einen energetischen Aspekt verfügt. „Die Ästhetik der Frieden bezieht sich auf transzendente Erfahrung“,¹¹⁵⁴ so führt sie auch zur Transpersonalität, die sich auch als Forderung in der PAR wiederfinden lässt. Von hier führen viele Wege in eine unendlich scheinende Komplexität, der nur durch Vereinfachung entgangen werden kann: Die zentrale Frage der Friedensforschung und Konflikttransformation nach Dietrich lautet, wie „destruktive, gewaltträchtige Narrative so neu erzählt werden können, dass sie die Beziehungen, die Plätze der Welt und ihre eigene Geschichte heilen.“¹¹⁵⁵

Hier ist die Kunst in Verbindung zur Wissenschaft ein konstituierendes Element aller transrationalen Friedensphilosophien.¹¹⁵⁶

„Es geht um Kunst, weil alle Menschen, alle Beziehungen und alle Konflikte eine einmalige Persönlichkeit haben, die vor allem nach Intuition und Kreativität verlangen [sic!] und *präskriptive* Handlungsanleitungen unterlaufen. Es ist Wissenschaft, weil es trotzdem um geeignete Verfahrensweisen geht, um Muster, die systemisch entdeckt oder entworfen, intersubjektiv kommuniziert, im Versuch erprobt und in der Praxis genutzt werden wollen und können.“¹¹⁵⁷

In seinem Buch *The Moral Imagination: The Art and Soul of Building Peace* schreibt Lederach, dass er nicht sicher ist, ob er die Frage nach den Zusammenhängen von politi-

¹¹⁵¹ vgl. DIETRICH, *Variationen über die vielen Frieden*, Band 1, 2008, S. 391

¹¹⁵² ebda.

¹¹⁵³ ebda. S. 392

¹¹⁵⁴ vgl. ebda. S. 394

¹¹⁵⁵ vgl. ebda. S. 399

¹¹⁵⁶ vgl. DIETRICH, *Variationen über die vielen Frieden*, Band 2, 2011 S. 31

¹¹⁵⁷ ebda.

scher Veränderung in der Welt und Kunst beantworten kann. Er wisse nur, dass die Politik allein keine überzeugenden Ergebnisse geliefert hätte. Die größten Schritte vorwärts wären oft aus gescheiterten Experimenten entsprungen, deren Teile irgendwo anders Triebe geschlagen hätten. Diese Triebe hätten, so wie der künstlerische Schaffensprozess an sich, die Quelle der ethischen Vorstellungskraft berührt. „To believe in healing is to believe in the creative act.“¹¹⁵⁸

1. Ästhetik der Unterdrückten Boals

Mit der Auseinandersetzung mit der boalschen Ästhetik schließt sich ein Kreis meiner Arbeit. Sie folgt Boal von seinen Anfängen in Lateinamerika, seinen Erfahrungen mit Paulo Freire, über seine Schaffensperioden mit dem Arena Theater in São Paulo und später in die revolutionäre Theaterbewegung. Flankiert wird sie durch die Reflektion über Boals Arbeit mit den Methoden der partizipatorischen Aktionsforschung und der *Creación Colectiva*, um ein genaueres Bild der Morphologie, der Gestalt, des *Theaters der Unterdrückten* und seines Kontexts zu gewinnen. Im Sinne der auch kritischen Überprüfung der Ansätze Boals wurde konstruktive Kritik an den linken Bewegungen mit Hilfe der Stimme des Philosophen Rodolfo Kusch und einer Anregung von Gayatri Spivak eingebracht. Erforscht wurden weiters die Anknüpfungs- und Übertragungsmöglichkeiten der TdU-Methode in den deutschsprachigen Kulturkreis und die Frage nach ihrem Verdienst.

Herauskristallisiert haben sich zwei wesentliche Ebenen: die der Rekonstruktion der Geschichte einer Gemeinschaft und die Selbst-Schöpfung bzw. Rekonstruktion des eigenen Lebens in Würde. Mittels des Vergleichs der Feldenkraismethode und der boalschen Spiele sowie der Autopoiese und dem autopoietischem Spiel, als welches die Spiele und Übungen des TdU klassifizierbar sind, habe ich festgestellt, dass das TdU eine potentielle Methode für ‚gesellschaftliches Heilen und Entwicklung eines reifen Selbst‘ ist. Die Einordnung des TdU in die Methoden der Friedensarbeit durch Dietrich bestärken in dieser Aussage. Wie fügt sich das Vermächtnis Boals an diese Erkenntnisse?

Boal plädiert für eine Ausweitung des ästhetischen Begriffs, für die Berücksichtigung der Vielzahl verschiedener Kulturen und somit eigentlich für die Anerkennung einer Vielzahl von Ästhetiken.

¹¹⁵⁸ LEDERACH, *The Moral Imagination*, 2005, S. 162

„Como é possível defender a multiplicidade cultural e, ao mesmo tempo, a ideia de que existe apenas uma estética, válida para todos? Seria o mesmo que defender a democracia e, ao mesmo tempo, a ditadura.“¹¹⁵⁹ [kursiv im Original]

Wie ist es möglich, kulturelle Vielfalt zu verteidigen und zur gleichen Zeit die Idee, dass gerade nur eine Ästhetik, die für alle gilt, existiert? Das wäre so, wie zur gleichen Zeit die Demokratie zu verteidigen und die Diktatur.

Im Vorwort der posthum erschienenen Ausgabe der *Ästhetik der Unterdrückten* steht folgende Erklärung:¹¹⁶⁰

„Este texto deve ser lido no contexto da minha obra de meio século. Quando escrevo cérebro estou escrevendo sobre salário mínimo e greves; quando digo neurónios, digo sectarismos e guerras coloniais, aids e fome; se penso sinapses, penso política e dialogo; de [sic!] falo teatro, penso estruturas sociais e falo vida consciente. Não renuncio a nenhuma das minhas convicções anti-imperialistas, anticolonialistas, antirracistas, antissexistas, antienvilecimento do ser humano. Sou, cada vez mais, inimigo irreconciliável de todas as formas políticas, morais, económicas e sociais que hoje escravizam a maior parte da humanidade.“¹¹⁶¹

Dieser Text muss im Kontext meiner Arbeit eines halben Jahrhunderts gelesen werden. Wenn ich Gehirn schreibe, schreibe ich über Mindestlöhne und Streiks; wenn ich Neuronen sage, sage ich Sektiererei und koloniale Kriege, Aids und Hunger; wenn ich Synapsen denke, denke ich Politik und Dialog; wenn ich Theater sage, denke ich soziale Strukturen und bewusstes Leben. Ich weiche von keiner meiner antiimperialistischen, antikolonialen, antirassistischen, antisexistischen, den Menschen abwertenden Überzeugungen ab. Ich bin immer unversöhnlicherer Feind aller Formen der Politik, Moral, der Wirtschaft und der Gesellschaft, die heute die Mehrheit der Menschen versklavt.

Boal begann mit seiner Arbeit zur *Ästhetik der Unterdrückten* im Jahr 2004 als er den ersten Essay *Aesthetics of the Oppressed – Prometheus Project*¹¹⁶² auf der ITO-Webpage publizierte. Das österreichische *Twin Vision Performance Project*, 2005,¹¹⁶³ war eine unmittelbare Umsetzung der enthaltenen Ideen. Seine Bücher *The Aesthetics of the Oppressed* und *A Estética do Oprimido* erschienen mit 3 Jahren Zeitabstand, das erste auf Englisch bei Routledge (2006) und die finale portugiesische Version dann posthum, 2009. Sie unterscheidet sich wesentlich von der englischen Ausgabe, ist klarer struktu-

¹¹⁵⁹ BOAL, *Estética*, 2009, S. 15

¹¹⁶⁰ Mit dieser Erklärung und wiederholten ähnlichen Positionierungen in seinen Texten ist Boal inhaltlich nahe an den Botschaften von Stéphane Hessel (*Empört euch und An die Empörten dieser Erde! Vom Protest zum Handeln*, 2012), Heleno Saña (*Mit Würde und Widerstand*, 2007) und Jean Ziegler (*Der Aufstand des Gewissens*, 2011).

¹¹⁶¹ BOAL, *Estética*, 2009, S. 19–20

¹¹⁶² www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=39 (Zugriff 9.12.2012)

¹¹⁶³ ebda. umsetzende Organisation TdU Wien (www.tdu-wien.at)

riert, recherchiert und durchdacht und wesentlich länger. Ich beziehe mich hier auf die Version von 2009.

In seinem Vorwort zu *Estética* zitiert Boal Rosa Luxemburgs Aussage, dass der erste revolutionäre Akt sei, die Dinge beim richtigen Namen zu nennen.¹¹⁶⁴ Boal beschreibt uns, als immer noch in der platonischen Höhle Sitzende, nur vorbeihuschende Schatten Sehende, die die Schatten mit ‚der Welt‘ verwechseln. Deshalb brauchen wir die Ästhetik der Wahrnehmung, eine *Ästhetik der Unterdrückten*, damit wir dieser ‚Deformation‘ (in Anlehnung an Freires Definition der Unterdrückten) entwachsen können. Damit ist er auch mit Feldenkrais konform, der sagt, erst wenn wir wissen was wir tun (in der Höhle sitzen), können wir tun was wir wollen (uns aus der Höhle herausbewegen).

Boal, der in *Hamlet* von der Freiheit im Gefängnis schreibt,¹¹⁶⁵ begibt sich zu Beginn seiner *Estética* auf eine weitere Reise in den Mikrokosmos, das Abenteuer des Gehirns, seiner Heranbildung und Funktionsweise und findet in ihr die Entsprechung seines Lebenswerks. In einer Welt der Ideologien, Machtkämpfe, Lügen,¹¹⁶⁶ zum Teil undurchschaubarer Vernetzungen und angesichts offensichtlichsten Leidens, plädiert er für eine Umkehr, fast eine Heimkehr, zu den ursprünglichsten menschlichen dynamischen Strukturen und ihre Anerkennung auf einer äußeren, politischen Ebene.

Indem er sich auf eine Ästhetik der Wahrnehmung nach Baumgarten bezieht, fordert er eine Anerkennung des empfindsamen Denkens (*pensamento sensível*) und des symbolischen Denkens (*pensamento simbólico*); in ihrer Synthese, das ‚Fühldenken‘ der ‚Sentipensantes‘, um zu einer der ‚Wahrheit‘ näherkommenden menschlichen (Lebens-) Praxis zu gelangen. Die Sprache ist hierbei ein Faktor der hilfreich oder aber abträglich wirken kann, deshalb räumt er ihr in seinen Überlegungen einen eigenen Platz ein, ein Thema auf das wir zurückkommen werden.

Die Unterdrückten

Mit seinem Lebenswerk konform definiert Boal die Vermenschlichung der Menschheit als oberstes Ziel und ‚oberste Wahrheit‘ des TdU. Das TdU fordert sozialen Fortschritt mit Ausrichtung nach einer Gesellschaft ohne Unterdrückte und ohne Unterdrü-

¹¹⁶⁴ BOAL, *Estética*, 2009, S. 21

¹¹⁶⁵ BOAL, *Hamlet*, 2001, S. 297

¹¹⁶⁶ Hier verweise ich auf die zahlreichen Werke Noam CHOMSKYS zu den Themen Medienkontrolle, Macht und Terror, Sprache und Politik, speziell *„Manufacturing Consent“*, 1988

cker_innen, in jedem Bereich des Lebens. Und er fordert: Wir können nicht gegen Unterdrückung kämpfen und weiterhin Unterdrücker_innen bleiben!¹¹⁶⁷

Das bedeutet, wir müssen uns an die allererste Definition des ‚Unterdrückten‘ von Paulo Freire erinnern. Unterdrückte sind deformierte Menschen, nicht von Haus aus ‚sympathisch‘ (oder ‚unsympathisch‘), jedoch haben sie von allen Menschen das größte Veränderungspotential (wenn die Ausgebeuteten, Versklavten, vom aktiven ‚Aussterbenlassen‘ Bedrohten, sich nur helfen können, indem sie um das nackte Überleben kämpfen, so sind Unterdrückte jene, die etwas verändern möchten und auch können, jedoch in ihrer Passivität gefangen sind, aus der es sich selbst zu befreien gilt). Hier liegt das tatsächliche Ziel des TdU: Nicht vorrangig der Kampf gegen mehr oder weniger abstrakte Unterdrücker_innen, sondern die Bewegung zur Vermenschlichung jener, die sich ihres Potentials nicht bewusst sind und dazu beitragen, dass die Welt ‚so bleibt wie sie ist‘: schmerz- und leiderzeugend.¹¹⁶⁸ Deshalb ist dieses Theater das Theater *der* Unterdrückten, also *ihr eigenes Theater* und nicht das Theater gegen die Unterdrücker_innen oder ähnliches, es ist ihr ‚Schlachtfeld‘, ein Ort an dem Konflikt nicht negativ besetzt ist, sondern ein Übungsplatz des Lernens, ‚a safe place to disagree‘, wie Adrian Jackson es gerne in seinen Workshops bezeichnet.

Kultur

Boal beschreibt Kultur als bewegliches Konzept, sie ist bei ihm die Summe aller Dinge, die von jeder Gruppe produziert wird, ihre Beziehung zur Natur, zu anderen Gruppen,¹¹⁶⁹ ähnlich wie bei Maturana, der beschreibt, dass Regelmäßigkeiten zu Koppelungen sozialer Gruppen gehören.¹¹⁷⁰ Doch wir leben nach Boal in ‚hybriden‘ Kulturen,¹¹⁷¹ die widersprüchlich sind, die aus Menschen bestehen, die sich zu einem gewissen Prozentsatz unmenschlich verhalten. Nach Boal ist niemand von uns vor der ‚kulturellen

¹¹⁶⁷ BOAL, *Estética*, 2009, S. 34

¹¹⁶⁸ An diesem Punkt gilt es anzumerken, dass die viel umstrittene Regel Boals, in einem Forumtheaterstück die Rolle des/der Unterdrücker_in nicht durch eine/n Publikums-Spieler_in ersetzen zu lassen, meiner Meinung nach kein ideologisches Konstrukt darstellt, sondern eine in der Theaterarbeit durchaus übliche Einschränkung, also eine Hilfsmaßnahme, zur Intensivierung der Fokussierung auf das eigentliche Thema, nämlich die eigene Auseinandersetzung mit der verinnerlichten Unterdrückung, die der/die Unterdrückte nach Freire vorrangig zu bewältigen hat. In Kontexten, die entsprechend strukturiert sind – d. h. in denen z. B. politische Vertreter_innen im Publikum anwesend sind, in Indien, Israel, Palästina, hat sich Boal nie gegen eine kreative Veränderung der methodischen Vorgehensweise gewehrt.

¹¹⁶⁹ vgl. BOAL, *Estética*, 2009, S. 32–33

¹¹⁷⁰ vgl. MATURANA, *Baum der Erkenntnis*, 2011, S. 261

¹¹⁷¹ vgl. BOAL, *Estética*, 2009, S. 36–37

Menschenfresserei¹¹⁷² gefeiert, wir einverleiben uns was uns gefällt. Unsere Entwicklung geht nicht in einem sterilen Umfeld vor sich, deshalb müssen wir genau wissen, welche Aspekte der Kultur (der eigenen und auch der fremden) den Menschen zu Unterwürfigkeit und Passivität erziehen und uns diesen Kräften entschieden entgegenstellen.¹¹⁷³

Dabei hilft uns die Ethik, die – anders als die Moral – nicht etwas ist, dem man sich fügt¹¹⁷⁴ sondern etwas, das eigenständig erworben wird. Ethik trachtet nach der Herstellung sozialer Beziehungen und entspricht der Natur des Menschen, der sich schon in seiner vorgeburtlichen Entwicklung als soziales Wesen zu erkennen gibt. Damit thematisiert Boal die aktuellen neurobiologischen Erkenntnisse, die er mit Interesse verfolgte.¹¹⁷⁵ Der ethische Standpunkt ist laut Boal immer der der Unterdrückten, doch hier wird es ein wenig kompliziert und es erscheint mir zielführender die Unterdrückten (als jene, die potentiell aus ihrer Passivität erwachsen und dynamisch an der Gestaltung der Welt partizipieren können) und die Unterdrücktesten (die weitgehendst ihrem Kontext ausgeliefert sind¹¹⁷⁶) zu unterscheiden. Das TdU kann somit ein Theater sein oder werden, welches sich durch eine Solidarisierung mit den Unterdrückt(est)en dazu motiviert und berufen sieht, die eigenen Anteile an der Aufrechterhaltung dieser Unterdrückungen zu untersuchen und zu überwinden.

Selbstverständnis

Die *Ästhetik der Unterdrückten* bietet eine ‚pädagogische Kunst‘, die sich als Teil einer politischen und sozialen Realität wahrnimmt.¹¹⁷⁷ Durch die Sinne ‚vermengt‘ sich unsere menschliche biologische Materie mit der sozialen Welt und wird zum Teil von ihr.¹¹⁷⁸ Die gemachten Sinneserfahrungen bieten die Grundlage für alle weiteren Erfahrungen,

¹¹⁷² ebda. S. 38

¹¹⁷³ vgl. ebda. S. 36–37

¹¹⁷⁴ vgl. ebda. S. 39

¹¹⁷⁵ vgl. HÜTHER Gerald, „Die Stärkung von Metakompetenzen als Voraussagung für die Entfaltung besonderer Begabungen“, Karg-Forum, Nürnberg, 2007, online: www.karg-stiftung.de/content.php?nav_id=202 (Zugriff 16.9.2012), RATEY, John, *A User's Guide to the Brain: Perception, Attention and the Four Theatres of the Brain*, Pantheon Books, New York, 2001. Boal bezieht sich in *Estética* in erster Linie auf RATEY.

¹¹⁷⁶ Ich erinnere mich an die Forumtheateraufführung einer Gruppe aus einem Land, die zur ihrer Sicherheit nicht genannt oder fotografiert werden wollte, an deren Ende, ungeachtet der Intervention, unweigerlich die Ermordung der Protagonistin durch den Patriarchen der Familie unter Schweigen der restlichen Familienmitglieder stand.

¹¹⁷⁷ vgl. BOAL, *Estética*, 2009, S. 32

¹¹⁷⁸ Boal bezieht sich hier auf die funktionelle und strukturelle Organisation des Gehirns, das was Hütther als die *experience dependent plasticity* des Gehirns beschreibt, die sowohl im als auch später außerhalb des Mutterleibes wirkt. Vgl. HÜTHER, „Die Stärkung von Metakompetenzen“, 2007, S. 2

die mit ihnen abgeglichen und durch diese erweitert werden und an die neuen Erfahrungen angeschlossen werden.

„Os ouvidos ouvem e os olhos olham, mas quem escuta e vê é o cérebro. As informações óticas são inócuas; organizadas em imagens pelo cérebro-artista, ganham sentido, emoção e valor. Ouvidos ouvem, o cérebro escuta e organiza sons em tons e timbres, melodias e ritmos, aos quais atribui valores ou as descarta em bulício e algaravias. O mesmo acontece com os demais sentidos: são estruturantes, não registradoras.“¹¹⁷⁹

Die Ohren hören und die Augen sehen, aber wer hört und sieht ist das Gehirn. Die optischen Informationen sind wirkungslos; erst indem sie das künstlerische Gehirn zu Bildern organisiert, gewinnen sie an Bedeutung, Emotion und Wert. Ohren hören, das Gehirn hört zu und organisiert die Klänge und Töne und Timbres, Melodien und Rhythmen, weist ihnen Werte zu oder verwirft sie als Tumult und Gemurmél. Dasselbe geschieht mit den anderen Sinnen: sie sind strukturierend, nicht registrierend.

Sinne sind aber auch selektiv, das heißt einerseits versuchen sie durch Vereinfachung einer nicht bewältigbaren Flut von Inputs Herr zu werden, andererseits docken sie nicht an Bilder und Eindrücke an, mit denen sie nichts anfangen können.¹¹⁸⁰ Bilder, die in Teilen den schon gemachten eigenen Erfahrungen entsprechen, versetzen das Gehirn in eine Situation in der „alte Muster so lange geöffnet, erweitert und umgestaltet“ werden, „bis das durch neue Wahrnehmungsmuster entstandene Aktivierungsmuster in das nun modifizierte Erscheinungsbild integriert werden kann.“¹¹⁸¹ Dadurch verändern sich auch die Erwartungsmuster des Menschen. Sie werden ebenfalls erweitert, was die Annäherung an die ‚Utopie‘¹¹⁸² einer besseren Welt näher rücken lässt.

„O artista mostra o escondido, não o óbvio, e nos faz entender através dos sentidos – torna consciente o que estava em nós impregnado. No tempo, surpreende o instante; no espaço, o invisível. No teatro – a mais complexa de todas as artes porque a todas inclui com suas complexidades –, os artistas (cidadãos) devem fazer-nos ver o que temos diante do nariz e não vemos, entender o que é claro e nos aparece obscuro. Disse um camponês do MST: ‘O Teatro do Oprimido é bom porque nos ensina tudo que já sabíamos!’ Podemos ver, na obra de arte, até o que não foi premeditado. Como tanto o artista como todos nós pensamos em dois níveis de pensamentos, Simbólico e Sensível, e como em cada nível coexistem várias

¹¹⁷⁹ BOAL, *Estética*, 2009, S. 56

¹¹⁸⁰ HÜTHER, „Die Stärkung von Metakompetenzen“, 2007, S. 3–4

¹¹⁸¹ vgl. ebda. S. 4

¹¹⁸² Boal sagt in *Estética*, 2009, S. 34: „Wenn der Versuch so eine [menschliche, B.F.] Gesellschaft zu errichten eine Utopie ist, ist es auch egal: in ihre Richtung voranzuschreiten ist keine Utopie, es ist eine ethische Option!“

camadas simultâneas, o artista transmite o que nem lhe passou pela consciência verbal.“¹¹⁸³

Der/die Künstler_in zeigt das Verborgene, nicht das offensichtliche, und ermöglicht uns durch die Sinne das Verstehen – so wird das bewusst, was schon in uns abgebildet war. In der Zeit, überrascht der Moment; im Raum, das Unsichtbare. Im Theater – der komplexesten aller Künste, den es beinhaltet jede mit ihrer Komplexität – müssen die Künstler_innen (die Bürger_innen) uns das sehen machen, was wir vor der Nase haben und nicht sehen, uns das verstehen machen, was klar ist, aber uns verdunkelt erscheint. So sagt ein Landarbeiter der MST: „Das Theater der Unterdrückten ist gut, weil es uns alles das beibringt was wir schon wussten!“ Im Kunstwerk, können wir sogar das sehen, was nicht beabsichtigt war. Sowohl die/der Künstler_in als auch wir alle denken auf zwei Ebenen des Denkens. Symbolisch und empfindsam, und da es auf jeder Ebene verschiedene simultane Abteilungen gibt, übermittelt der/die Künstler_in das, was ihm nicht über die verbale Bewusstheit zugänglich ist.

Künstlerische Arbeit erzeugt in ihrer Produktion als auch in ihrer Rezeption eine Vielzahl von Möglichkeiten für neue Nervenzellverschaltungen und prägt dadurch tatsächlich auf biologischer Ebene eine Vielzahl von Kompetenzen und Fähigkeiten des Menschen in der Welt. Die dadurch in ihrer Entwicklung geförderten Kompetenzen und Fähigkeiten sind im Frontalhirn verortet, sogenannte ‚Metakompetenzen‘ nach Hüther, und „lassen sich nicht unterrichten“.¹¹⁸⁴ Sie sind u.a. strategische Kompetenz, Problemlösungskompetenz, Handlungskompetenz, Motivation und Konzentrationsfähigkeit, Flexibilität, Einsichtsfähigkeit, Impulskontrolle und Frustrationstoleranz. Erst durch die eigenen Erfahrungen, also durch aktives Agieren in der Welt, werden Menschen dazu befähigt, mit den sich ändernden Herausforderungen in der Welt (unterschiedlich) gut umzugehen. Halt bekommen diese hochkomplizierten Vorgänge durch die Verankerung des Einzelnen in einer ‚sinn-stiftenden Gemeinschaft‘, d.h. durch die wiederum aktive dialogische Auseinandersetzung mit der umgebenden Welt.¹¹⁸⁵

In seiner *Estética* führt Boal ausführlich und sehr detailliert die neurobiologischen Grundlagen der Auswirkungen von ästhetischer Aktion und ästhetischem Lernen aus, die verschiedenen Begrifflichkeiten zur Beschreibung von Wahrnehmungseinheiten, wie z.B. Synästhesie, Kinästhesie und Propriozeption. Der Mensch (als Baby) so schlussfolgert er, nimmt zuerst die Welt wahr (was ihn als Grundvoraussetzung prägt), dann lernt

¹¹⁸³ BOAL, *Estética*, 2009, S. 57

¹¹⁸⁴ vgl. HÜTHER, „Die Stärkung von Metakompetenzen“, 2007, S. 5

¹¹⁸⁵ vgl. ebda. S. 9

er, dass er sich mit ihr in Verbindung setzen kann und schließlich, dass sie durch sein Handeln verändert werden kann.¹¹⁸⁶

Sprache

Die Sprache, das Wort, sieht Boal sowohl als Möglichkeit als auch als Gefahr, denn als Ausdruck des symbolischen Denkens ist sie immer nur Ausdruck ‚der halben Wahrheit‘.¹¹⁸⁷ Sie dient sowohl der Offenbarung als auch der Verschleierung. Das Wort ist polysemisch, es wird manipuliert, interpretiert und anlässlich jedes Konflikts deformiert. Andererseits lädt es zur Präzision ein, zur Suche und zur Konkretisierung und Boal schlussfolgert: „Estamos condenados à criatividade“.¹¹⁸⁸

„Quem tem o poder da palavra, da imagem e do som, tem a seu dispor a invenção de dogmas religiosos, políticos, econômicos, sociais... e também dogmas da arte e da cultura. Nestes, os seres humanos são divididos em artistas e não artistas, como se fossem divididos em nobres e plebeus. Isto é dogma, e dos mais abjetos. (...) O poder da palavra é tão grande que pode criar o contradogma, que mesmo sendo contra, pode ser dogma – dogmatismo, sectarismo. É dever do cidadão analisar e desmistificar todos os dogmas. Já que estamos condenados à criatividade, no presente estudando o passado, devemos inventar o futuro sem esperar por ele. Futuro sem dogmas.“¹¹⁸⁹

Wer über die Macht des Wortes verfügt, des Bildes und des Tons, hat die Erfindung der religiösen, politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Dogmen... und auch die Dogmen der Kunst und der Kultur zu seiner Verfügung. Gemäß diesen werden die Menschen in Künstler_innen und Nicht-Künstler_innen eingeteilt, so wie sie in Noble und Plebejer_innen eingeteilt wurden. Das ist Dogma und zwar von der scheußlichsten Sorte. (...) Die Macht des Wortes ist so groß, dass sie ein Kontra-Dogma erzeugen kann, welches obwohl es dagegen ist, zum Dogma werden kann – Dogmatismus, Sektiererei. Die Pflicht des/der Bürgers/in ist es jegliche Dogmen zu analysieren und zu entlarven. Da wir schon zur Kreativität verdammt sind, in der Gegenwart die Vergangenheit zu studieren, müssen wir auch die Zukunft erfinden, ohne auf sie zu warten. Eine Zukunft ohne Dogmen.

In einer Welt voller Ideologie, falscher Zeugnisse¹¹⁹⁰ und Verleumdungen, einer ‚Politik der Gefühle‘, in einer Welt, in der der Wert der Worte höher eingeschätzt wird als der

¹¹⁸⁶ vgl. BOAL, *Estética*, 2009, S. 61

¹¹⁸⁷ vgl. ebda. S. 65

¹¹⁸⁸ ebda. S. 74, Übersetzung: Wir sind zur Kreativität verdammt.

¹¹⁸⁹ ebda. S. 75–76

¹¹⁹⁰ Sogenannte ‚Testimonials‘ sind im Kontext des TdU Zeugenberichte von Menschenrechtsverletzungen, in unserer kapitalistischen Welt findet das Wort Verwendung als Bekenntnisse von sogenannten Stars in Bezug auf ihr Privatleben oder derselben zu Modemarken.

der Taten „magert der Künstler in uns ab“.¹¹⁹¹ In Schulen, in denen nach wie vor das ‚Bankierskonzept‘ der Bildung vorherrscht und die eigene Existenz nicht in Zusammenhang mit dem Erkenntnisprozess über die umgebende Welt gebracht werden darf bzw. soll, atrophiert unsere Fähigkeit zum empfindsamen Denken und wir entfernen uns von unseren biologischen, körperlichen Wurzeln, unserem ultimativen ‚Tor zur Welt‘. Wir werden fremdbestimmt, abhängig und manipulierbar, unfähig eigene Entscheidungen zu treffen, weil wir nicht einmal mehr in der Lage sind den Unterschied zu erkennen, ob es sich um eine eigene Entscheidung handelt oder nicht. Dies trifft auch auf das Schicksal unserer Träume und Lebensentwürfe zu. „Alles was denkbar ist, ist machbar“, war ein Spruch der in meiner Studienzeit auf meinem Kasten stand. Wenig bewusst war ich mir über seine tatsächliche Bedeutung.

„Separar os pensamentos seria pura perda para ambos, pois são a mesma coisa em formas diferentes – aí reside a sua riqueza. Os dois pensamentos podem se apresentar de forma clara e consciente, ou podem continuar ativos subliminalmente, sem que deles nos apercebamos; podem se apresentar completos e bem acabados, ou em ruínas, fragmentados. Estética e Noética são formas que têm todos os seres humanos de se relacionar com o mundo. (...) Da mesma forma que devemos aprender a ler e escrever, devemos aprender a ver e ouvir. O abandono deste ou daquele pensamento causa graves danos à expansão da personalidade.“¹¹⁹²

Die beiden Denkformen zu trennen wäre ein reiner Verlust für beide, denn sie sind das selbe in verschiedenen Formen – darin besteht ihr Reichtum. Die zwei Denken können sich in einer klaren und bewussten Form präsentieren, oder subliminal aktiv sein, ohne das wir sie wahrnehmen; sie können sich vollständig und gut durchdacht präsentieren, oder in Ruinen, fragmentiert. Ästhetik und Noetik sind Formen, über die wir Menschen verfügen, um uns mit der Welt in Verbindung zu setzen. (...) Auf die gleiche Weise wie wir lesen und schreiben lernen müssen, müssen wir lernen zu sehen und zu hören. Die Vernachlässigung des einen oder anderen Denkens verursacht große Schäden auf Kosten der Persönlichkeit.

Boal beschließt diesen ersten Teil seiner *Estética* mit dem Plädoyer, dass die Kunst ein Menschenrecht ist, so wie das Recht auf sauberes Wasser, eine unzerstörte Erde und reine Luft; sie ist unser Recht auf Erkenntnis und Gestaltungsmöglichkeit, unser Recht auf Genuss und unsere Menschenpflicht.¹¹⁹³

¹¹⁹¹ BOAL, *Estética*, 2009, S. 90

¹¹⁹² ebda. S. 82

¹¹⁹³ ebda. S. 94

Boal postuliert das *ästhetische Dreieck*, als eines mit einem sozialen Winkel, dem des Ichs, das sein soziales Leben lebt, als eines mit einem Winkel der Realität, der dem Menschen als Modell zur Verfügung steht, und als eines mit einem Winkel einer möglichen Realität. Diese metaphorische ‚trianguläre‘ Vision der Welt¹¹⁹⁴ stimuliert dazu, unsichtbare Potentiale zu entdecken, lebendig und schöpferisch kreativ zu sein. Hütter beschreibt in diesem Zusammenhang, welche Defizite entstehen, wenn Kindern, die einerseits nach Geborgenheit und andererseits nach Autonomie streben keine Voraussetzungen dafür erhalten: Sie neigen zu Ersatzbefriedigungen, zu Manipulation durch andere und entfremden sich von sich Selbst, ein Mechanismus, der den Fachbegriff ‚Disconnection‘ trägt. Daraus resultiert, dass ihr Gehirn zu einer Kummerversion dessen wird, was daraus werden hätte können.¹¹⁹⁵

Ästhetik (der Wahrnehmung) ist ein Menschenrecht. Was bedeutet das? Es geht um empfindsames Denken, welches keine Worte benötigt, Denken in Bildern, in Empfindungen, Musik, die für sich selbst spricht. Es führt zu einem blitzartigen Verstehen im Moment. Wir wissen, wann eine Beziehung zu Ende ist, wir wissen auch, wann wir lieben. Der Diskurs verlangt nach einem mehr an Raum, Zeit, Reflexion. Beide Denken zusammen eröffnen ein profundes Verständnis der Welt.¹¹⁹⁶ Bei Boal dient die Kunst dem Menschen als Instrument der Erkenntnis. Indem dem Menschen, die Welt vorwiegend erklärt wird und er das Vertrauen in seine eigene Autorität, als Gradmesser seiner Befindlichkeit bzw. als Beurteilungsinstrument über die Geschehnisse um ihn herum, verliert bzw. an Expert_innen übergibt, verliert er viele Möglichkeiten zur Entwicklung der von Hütter angesprochenen Metakompetenzen, wie Motivation, Problemlösungskompetenz, Flexibilität etc. und erlebt auch eine Beschneidung seiner Fähigkeit zum Glück(sempfinden). Um ganz Mensch sein zu können, müssen sich alle Menschen als künstlerische Wesen wahrnehmen dürfen. Der Mensch soll alle seine Ausdrucksformen verwenden, alle seine Sinne, alle seine Möglichkeiten.¹¹⁹⁷ Mit diesen Worten sind wir, scheint mir, wieder bei der Alphabetisierung angelangt.

Wenn in einer Gemeinschaft, einer Gruppe, die eine ähnliche Perspektive hat, künstlerisch gearbeitet wird, dann ist das eine Vorbereitung für eine gesellschaftliche Handlung. Die künstlerische Tätigkeit ist wegbereitend für eine Veränderung im sozialen Be-

¹¹⁹⁴ ebda. S. 91

¹¹⁹⁵ vgl. HÜTHER, „Die Stärkung von Metakompetenzen“, 2007, S. 2–3

¹¹⁹⁶ BOAL, *Estética*, 2009, S. 93

¹¹⁹⁷ ebda. S. 107

reich, wie etwa immer wieder die Umsetzung von kollektiven, künstlerischen Projekten im Bereich der Friedensarbeit zeigen. Boal beschreibt als eine ihrer Stärken, dass die Kunst die Realität nie so zeigt wie sie ist, dass sie nicht kopiert. Sie erschafft neu, sie macht Fehler, sie zeigt ihre Eingeweide. Auch dadurch bringt sie Dinge in Bewegung.¹¹⁹⁸

Kunst ist bei Boal eine Erkenntnisform, unwissenschaftliches, subjektives und sensorisches Wissen. Kunst verwandelt sich in uns, wir stehen mit ihr im Dialog, sie ist individuell und sozial zugleich, in ihr wie in der Liebe ‚penetrieren wir die Unendlichkeit‘.¹¹⁹⁹ „Die Kunst gibt kein Zeugnis über die totale, wahre Realität, aber sie ist eine wahre Realität.“¹²⁰⁰

„Quando, sobre determinado assunto, a ciência não tem resposta precisa ou saber inquestionável, abre-se o caminho para interpretações poéticas. Temos o dever da poesia e os direitos da imaginação. Sabemos sem saber, e provamos sem provas – apenas razão, simbólica e sensível. (...) Sobre esta Teoria dos Neurônios Estéticos, ousar pensar que não é uma hipótese: é batismo. Existe: é necessário nomeá-la! Ela justifica uma nova concepção da Estética que surge e circula pelos sentidos, que são organizados e inteligentes, não pura epiderme. Sentidos são sociais e políticos, e compartilhem tudo que envolva o pensamento e a ética. (...) Sentidos têm sentido!“¹²⁰¹

Wenn die Wissenschaft in einer bestimmten Angelegenheit über keine exakte Antwort oder über kein unumstößliches Wissen verfügt, dann öffnet sich der Weg für poetische Interpretationen. Wir haben die Pflicht zur Poesie und das Recht auf Imagination. Wir wissen, ohne zu wissen und beweisen, ohne Beweise zu haben – nur ein symbolisches und empfindsames Recht. (...) Zur Theorie der ästhetischen Neuronen meine ich, dass sie keine Hypothese ist, es handelt sich hier um eine Benennung. Sie existiert: es ist notwendig, dies zu benennen! Sie rechtfertigt eine neue Auffassung der Ästhetik, welche durch die Sinne entsteht und zirkuliert, die wiederum organisiert und intelligent sind, nicht nur Epidermis. Sinne sind sozial und politisch, sie kommunizieren alles, was das Denken und die Ethik umfasst. (...) Sinne haben Sinn!

Boal, der also die Kunst als Erkenntnisform wahrnimmt, die keinen wissenschaftlichen Charakter hat, sieht die Wissenschaft durchaus als etwas an, das schöpferisch und kreativ vorgeht und sehr wohl das empfindsamen Denken in ihre Arbeit integriert. Doch, anders als die Kunst, ist sie danach bestrebt, Zeugnis über die Realität abzugeben.

¹¹⁹⁸ vgl. ebda. S. 109

¹¹⁹⁹ und Boal erwähnt die berühmten ‚Quarks‘, vgl. S. 112

¹²⁰⁰ ebda. S. 113

¹²⁰¹ ebda. S. 114

Und Boal nimmt sich das Recht zu einer ‚Wortschöpfung‘, die der ‚ästhetischen Neuronen‘ und hält weiters fest, dass das einzige für alle Gemeinschaften gültige Herrschaftssystem bis heute, das der Monarchie sei.

Die ästhetischen Neuronen

Zurückgreifend auf die Gehirnforschung bezieht sich Boal auf die Publikation von John Ratey *A User's Guide to the Brain: Perception, Attention and the Four Theatres of the Brain*.

„(...) the brain is the most complex object in the universe. There are a hundred billion neurons in a single human brain, and roughly ten times as many other cells that have noncomputational roles. Each of these neurons is connected to others by branching treelike projections known as axons and dendrites, most of which terminate in tiny structures called synapses. (...) it is believed that most learning and development occurs in the brain through strengthening or weakening these connections. (...) It is in the tiny synaptic gaps, where an electrical signal is briefly transformed into a chemical one and back again (...)“¹²⁰²

Wenn es zu neuronaler Stimulation im Gehirn kommt, dann ist es eine Eigenschaft der Neuronen sich zu vernetzen, und immer komplexere Netzwerke und Kreisläufe zu erschaffen. All dies potenziert sich und befähigt Menschen dazu, zu entdecken, zu erfinden, zu schaffen und sich zu erinnern als auch Vorstellungen zu entwickeln.

„Esse tipo de neurônios e circuitos neuronais se localizam especialmente no córtex e no tálamo, que são as partes mais humanas do cérebro humano, por suas infinitas possibilidades de entrelaçamentos criativos. São capazes de todas as expansões e, pena, de todos encolhimentos. (...) Pedindo antecipadas desculpas aos neurocientistas, quero batizá-los de neurônios estéticos porque é essa a função da Estética: através dos sentidos emocionados, luzir razões, promover transformações.“¹²⁰³

Diese Art von Neuronen und neuronalen Netzwerken finden sich vorrangig in Cortex und Thalamus, welche durch ihre unendlichen kreativen Vernetzungsmöglichkeiten die menschlichsten Teile des menschlichen Gehirns sind. Sie sind fähig zu allen Ausdehnungen und leider auch allen Auslassungen (...) Vorseilende Entschuldigung an die Neurowissenschaftler erbittend, will ich sie ästhetische Neuronen taufen, denn dies ist die Funktion der Ästhetik: durch die emotionalisierten Sinne Erkenntnisse zu beleuchten und Transformationen zu ermöglichen.

¹²⁰² RATEY, *A User's Guide to the Brain*, 2001, eBook: Location 132

¹²⁰³ BOAL, *Estética*, 2009, S. 117

Die ästhetischen Neuronen stimulieren beide, das empfindsame und das symbolische Denken, sie verhelfen uns dazu, in Metaphern zu denken und diese zu verstehen. Durch Metaphern erhalten wir eine Distanz, die es uns wiederum ermöglicht, verschiedene Perspektiven einzunehmen. Der schöpferische Prozess ist in erster Linie ein ästhetischer Prozess, in dem Metaphern geschaffen werden. Das dadurch entstehende künstlerische Produkt, muss wiederum in der Lage sein, neue Ideen hervor zu rufen. Ideen, die denen des/der Künstlers/in bei der Erschaffung des Kunstwerkes ähneln.

„O processo estético desenvolve nossas capacidades perceptivas e criativas atrofiadas, aumenta o nosso poder de metaforizar a realidade.“¹²⁰⁴

Der ästhetische Prozess fördert unsere atrophierten wahrnehmenden und kreativen Kapazitäten, er erhöht unsere Fähigkeit, Metaphern für die Realität zu entwickeln.

Die künstlerische Metapher, die plastische Kunst, der Film, das Design und das Theater, sie alle bewirken ein sogenanntes ‚Feuern‘ neuronaler Netzwerke und zwar auch in den umliegenden Gehirngegenden. Boal bezeichnet diese Neuronen als ‚Vagabunden in alle Räume, Zeiten und Richtungen‘,¹²⁰⁵ während die spezialisierteren Neuronen diese Freiheit nicht besitzen. Und doch werden die ‚ästhetischen‘ Neuronen von der Vernunft geleitet und ermöglichen dem Menschen, die Welt, sowohl auf ästhetische als auch auf noetische Art zu organisieren.

Demokratien und Monarchien

„Alles was existieren will, muss benannt werden, sogar das unsichtbare.“¹²⁰⁶

Demokratie mit ihrer griechischen Wurzel, ist eine politische Organisationsform, in welcher der Respekt und die Wertschätzung des Individuums vorherrschen soll und die für alle freien Männer galt (d.h. nicht für Frauen, Sklaven, Alte, Kinder, Fremde etc.). Boal verwendet hier die Begrenztheit der griechischen Demokratie, um zu zeigen, dass wir immer noch in ähnlichen gesellschaftlichen Organisationsformen leben und dass es eine hundertprozentige wirkliche Demokratie noch nie gegeben hat. Die heutige gesellschaftliche Organisationsform ist die einer Monarchie,¹²⁰⁷ die mittels Fäusten, Angst und Aktienbörsen durchgesetzt wird. Es gibt sie in verschiedenen Formen: imperialistisch, des-

¹²⁰⁴ ebda. S. 118

¹²⁰⁵ ebda. S. 120

¹²⁰⁶ ebda. S. 131

¹²⁰⁷ vgl. ebda. S. 132: Boal leitet den Begriff vom griechischen her, in dem *monos* für das Wort ‚allein‘ steht und *akrheia* für das Wort ‚Kommandant‘.

potisch, oligarch, plutokratisch, diktatorisch, parlamentarisch etc. Sie organisiert die Menschen im Krieg wie im Frieden, in der Arbeit und in ihrem Freizeitverhalten, in der Wissenschaft und der Kunst, den Familien jeder Art, den Stämmen, Nationen und Staaten. Ihre Essenz besteht darin, Menschen in Gruppen einzuteilen, in Kasten oder Klassen, nach Machtgefällen und Zugeständnissen von Rechten, in einem pyramidenförmigen Gefälle: darin gibt es von dem Mächtigsten bis zum Diener und dem Diener des Dieners und dessen Katze jede Art von Abstufung. Die Stabilität der Pyramidenstruktur ergibt sich aus der Wahl der Waffen: der Religion, der Tradition, der Angst, der Ignoranz, der Apathie bzw. der Bequemlichkeit. *„Os golpes de estado acontecem no vértice; as revoluções, na base; os reformistas estão no meio.“*¹²⁰⁸ [kursiv im Original]

In der Logik seiner Metapher entwickelt Boal sein Argument weiter: „viele Systeme mit demokratischen Intentionen verwandeln sich in dieser *prä-historischen Geschichte der Menschheit in der wir leben* [Herv. B.F.] in autoritäre ‚Monarchien‘¹²⁰⁹ und diese monarchischen Systeme der Herr_innen und seiner/ihrer Vasall_innen, würden buchstäblich fast überall reproduziert: beim Militär, den Religionen, den Drogenbanden etc.¹²¹⁰

Und in dieser schizophrenen Welt, in der Worte, Bild und Ton einerseits von marktwirtschaftlichen Interessen und ihren Drahtzieher_innen ‚besessen‘ werden, aber andererseits durch das Wesen Mensch frei zugänglich sind, gilt es sich für die Freiheit und das Leben selbst verantwortlich zu zeigen, im Sinne von ‚use it or loose it‘. Als Symbol für die erniedrigende verinnerlichte Unterwerfung der Menschen an den neoliberalen Markt, der das Gesetz von ‚Geiz ist geil‘, Konkurrenzkampf und Wettbewerb vertritt, nennt Boal die Musikindustrie und den Label HMV ‚His Master’s Voice‘, mit dem Logo des vor dem Grammophon sitzenden Hundes. Alles was nicht genehm ist, wird zensuriert, verborgen: „Die Monarchie der Kommunikation enteignet uns der Ästhetik, so wie die Großgrundbesitzer sich die Ländereien aneignen.“¹²¹¹

¹²⁰⁸ vgl. ebda. S. 132, Übersetzung: Die Staatsstreiche geschehen an der Spitze, die Revolutionen an der Basis, die Reformen in der Mitte

¹²⁰⁹ ebda. S. 135

¹²¹⁰ ebda.

¹²¹¹ ebda. S. 138

Demokratische Ästhetik gegen die Monarchie der Kunst

„A usual violência dos filmes e da TV busca levar os espectadores ao medo e ao desequilíbrio emocional que se assemelhem aos primeiros meses de vida do bebê diante do espanto lhe causa o mundo.“¹²¹²

Die übliche Gewalt in den Filmen und im Fernsehen trachtet danach die Zuschauer_innen zur Angst zu führen und zu einem emotionalen Ungleichgewicht, die den ersten Monaten im Leben eines Babys gleicht, das sich vor der Welt fürchtet.

Den Medien gegenüber befinden sich sogar erwachsene Zuschauer_innen in einer Situation der infantilen Ohnmacht. Durch diese Infantilisierung der Menschen kommt es zu einer Gefährdung der Menschen, da sie die, von den Kommunikationsmedien erzeugten, Werte übernehmen.¹²¹³ Diese betrügerische Infantilisierung bezeichnet Boal als Invasion, die nach einer Gegenreaktion verlangt, denn durch sie würde der legitime Wunsch jedes Menschen die Dinge des Lebens zu genießen in einen domestizierten Neid verwandelt, auf die, die ihm wirtschaftlich überlegen sind. Die Invasion der Gehirne unterscheidet sich bei Boal nicht von der Invasion der Länder: Zuerst werden sie bombardiert, dann kommt die Infanterie mit ihrer Besetzung.¹²¹⁴ Was Boal sogleich selbst ins heute übersetzt: Zuerst kommen Fernsehen und Kino und dann folgt der Markt.¹²¹⁵

Boal plädiert, für die Ausübung des Menschenrechts Mensch zu sein und als dieser selbst zu bestimmen, zu gestalten, zu entscheiden. Doch dafür braucht es die Kraft der Empfindung, einer Empfindung, die bei den meisten von uns zu kurz kommt: in der Schule, in der Arbeit, sogar in der Familie. Obwohl die Technik einst dazu erfunden wurde, uns das Leben zu erleichtern, verursacht sie heute meistens eine noch intensivere Arbeitszeit, eine außer Kontrolle geratene Erreichbarkeit und Kommunikationsfähigkeit. Boal beschreibt das Versäumnis, nicht Stopp sagen zu können und sich nie darauf zu berufen, dass weniger mehr ist. Seine *Ästhetik der Unterdrückten* stellt sich gegen jede autoritäre Gewalt. In der *Ästhetik der Unterdrückten*, kehrt er zurück zu den Methoden des ALFIN

¹²¹² ebda. S. 148

¹²¹³ Ich hatte einmal die Freude an einem Psychodramasymposium mit Prof. Klaus Ottomayer (Universität Klagenfurt) teilzunehmen, der einen Hollywoodfilm mit Arnold Schwarzenegger auf eben diese Funktionsweisen und Bilder analysierte.

¹²¹⁴ Heute kommt zuerst der ‚economic hit man‘ – vgl. WAGENHOFER, Erwin, *Let's make money*, Euro Video, 2008

¹²¹⁵ vgl. BOAL, *Estética*, 2009, S. 149

Projekts, wenn er sagt: „Uma Nova Estética é urgente. A Estética do Oprimido é um ensaio da revolução.“¹²¹⁶

Doch diese Revolution hat nichts zu tun, mit den alten Revolutionen. Sie ist eine Revolution der Veränderung, der Hoffnung.

„A Estética do Oprimido é transito; esperança, não conformismo! Nada tem a ver com as revoluções monárquicas, coercitivas, dirigidas de alto para baixo. Verdadeira *revolução* na cultura, quando a base da pirâmide se subleva, esteticamente, para depois pôr em prática seus achados. Na árvore do Teatro do Oprimido, a copa soberana são as ações concretas.

Uma Estética democrática, ao tornar seus participantes capazes de produzir suas obras, vai ajudá-los a expelir os produtos pseudoculturais que são obrigados a tragar no dia-a-dia dos meios de comunicação, propriedade dos opressores. Democracia estética contra a monarquia da arte.“¹²¹⁷

Die Ästhetik der Unterdrückten ist Übergang; Hoffnung, nicht Konformismus! Sie hat mit den monarchischen Revolutionen nichts zu tun, den erzwungenen, die von oben nach unten angeordnet wurden. Die wahre *Revolution* in der Kultur ist, wenn sich die Basis der Pyramide in einen ästhetischen Prozess erhebt, um anschließend ihre Erkenntnisse umzusetzen. Im Baum des Theaters der Unterdrückten befindet sich in der Krone die direkte Aktion.

Eine demokratische Ästhetik, die ihre Beteiligten in die Lage versetzt, ihre Arbeiten zu verwirklichen, wird ihnen helfen, die pseudokulturellen Produkte zu verwerfen, die sie täglich, durch die Kommunikationsmedien, im Eigentum der Unterdrückten, zu schlucken gezwungen werden. Demokratische Ästhetik gegen die Monarchie der Kunst.

Es geht hier nicht um einen Krieg, es geht um Wiederaneignung. Ein Leben ohne Fernsehapparat, ohne Smart-Phone, ohne Internet? Undenkbar. Jedoch eine bewusste Entscheidung für das eine, eventuell gegen das andere. Möglich?

Eine Entscheidung gegen verarbeitete Lebensmittel, für den Bioladen, nicht für Ja! Natürlich? Für recycelte Kleidung? Urlaub als Haussitter in Italien anstelle des Club Meds irgendwo? Gegen einen Job im Hamsterrad, für lebenslange Berufung? Ein Studium gemäß den eigenen Interessen und nicht nach marktwirtschaftlichen Überlebensüberlegungen? Ressourcenvielfalt gegen Abhängigkeit von einigen wenigen? Die Anerkennung der Vielfalt? Gegen die Monokultur der Angst? Boal zieht ein brasilianisches Gleichnis heran, wenn er schreibt, dass wenn die Sklavenhütten nur den Reden der Her-

¹²¹⁶ ebda. S. 158. Übersetzung: Eine neue Ästhetik wird dringend gebraucht. Die Ästhetik der Unterdrückten ist eine Probe für die Revolution.

¹²¹⁷ ebda. S. 167

renhütten gelauscht hätten, sie nie in der Lage gewesen wären, sich selbst (Palmares) zu erfinden. Denn in der Kultur des Herrenhauses dient der/die Sklave/in und das Haus wird bedient. Nur in der Wertschätzung der eigenen Kultur findet die Sklavenhütte ihre eigene Form des Seins.¹²¹⁸ Das gilt auch für uns. Das gilt für die Frauen. Die Bilder der Werbeplakate sind uns nicht dienlich. Über sie gelangen wir nicht zu unserer Kraft. Ebenso wenig über den amerikanischen ‚Lifestyle‘ der in den Seifenopern propagiert wird.

In unserer Kultur gibt es nicht viel Raum für unser ‚anders‘ sein. Ungeachtet, ob wir Menschen in für andere ungewöhnliche Körper sind, wir eine andere Hautfarbe haben, uns anders ernähren, ‚anders‘ tanzen, die Welt anders sehen. Nicht in das Hamsterrad des kapitalistischen Systems passen wollen oder können.¹²¹⁹ Wieso eigentlich nicht? Es ist eine schöne, farbenprächtige Welt, in der der Wald, nicht die Vielfalt der Bäume verbirgt, sondern im Gegenteil die unterschiedliche einzigartige Schönheit jedes Astes seiner Bäume feiert. Boal ruft in Erinnerung, dass er diese seine Vision vor langer Zeit ‚umgekehrte kopernikanische Revolution‘ taufte. Die Menschen im Mittelpunkt ihres Universums. Das Leben feiernd. Mit dem Mut zum Glück. Ziemlich verwegen, wahrscheinlich auch unrealistisch, da es hier um sehr viel Machtverlust geht. Und doch:

„(...) não devemos obediência. Somos quem somos, e a vida é curta.“¹²²⁰ Hier schließt Boal ohne es zu wissen, an Rodolfo Kusch und dessen ‚estar nomás‘ an, an seinen Appell keine Angst davor zu haben, wer man ist.

Die *Ästhetik der Unterdrückten* hilft uns lernen zu lernen.

„Da mesma forma que o esporte expande as potencialidades do corpo, a arte expande as da mente. (...) *A Estética do Oprimido* é uma proposta que trata de ajudar os oprimidos a descobrir a Arte descobrindo a sua arte; nela descobrindo-se a si mesmos; a descobrir o mundo, descobrindo o seu mundo; nele se descobrindo. (...) Se não sei quem sou, serei cópia.“¹²²¹

Auf die selbe Art wie Sport das Potential des Körpers erweitert, erweitert die Kunst das des Geistes. (...) Die *Ästhetik der Unterdrückten* ist ein Vorschlag, der danach trachtet den Unterdrückten zu helfen die Kunst zu entdecken, indem sie ihre eigene

¹²¹⁸ ebda.

¹²¹⁹ Vgl. Publikationen wie z.B. DURAN, Eduardo/DURAN, Bonnie, *Native American Postcolonial Psychology*, State University of New York Press, Albany, 1995

¹²²⁰ BOAL, *Estética*, 2009, S. 168, Übersetzung: Wir schulden keinen Gehorsam. Wir sind wer wir sind und das Leben ist kurz.

¹²²¹ ebda. S. 168–170, Herv. d. Originals.

Kunst entdecken; sich in ihr selbst zu entdecken und die Welt zu entdecken, indem sie ihre Welt entdecken; in der sie sich selbst entdecken. (...) Wenn ich nicht weiß wer ich bin, verkomme ich zur Kopie.

Die Konsequenz dieser Entdeckung besteht in erster Linie in der Raumgebung der eigenen Kreativität und Autorität. Diese führt zur Autopoiese.

Ausblick ins 21. Jahrhundert

Zusammenfassung

Der Bogen dieser Arbeit spannt sich von den Wurzeln des revolutionären Theaters Augusto Boals zur autopoietischen Theaterarbeit im 21. Jahrhundert.

Augusto Boals *Theater der Unterdrückten* (TdU) fand seinen Ursprung in der verschärften politischen Situation der 1960er Jahre, während der sich in den meisten lateinamerikanischen Ländern, mit der besonderen Situation Kubas, Militärregimes mittels aktiver Unterstützung der USA an die Macht hoben. Politischer, wirtschaftlicher als auch kultureller Imperialismus prägten die Situation und während sich einige zu arrangieren wussten, litten abgesehen von den armen Bevölkerungsschichten besonders engagierte Künstler_innen und Wissenschaftler_innen sowie Aktivist_innen und Befreiungstheolog_innen unter den grausamen Regimen. Verfolgung, Folter und Verschwinden waren an der Tagesordnung. Es entstand eine starke linke Gegenbewegung, der auch Boal zugerechnet werden kann, obwohl er sich politisch niemals auf eine Gruppierung festlegen wollte. Boal, musste nach einigen Jahren engagierter und experimenteller Theaterarbeit, nach Folter und mehrmonatiger Haft ins argentinische, später ins portugiesische und schließlich ins französische Exil flüchten.

Aufbauend auf der Befreiungsphilosophie Freires, den Boal als einen seiner Väter bezeichnete und in Würdigung dieses brasilianischen Volksbildners, die selbst entwickelte Theaterform *Theater der Unterdrückten* nannte, entwickelte er das eigene Theaterarsenal entlang seiner biografischen Stationen. Er erhielt weltweite Theater- und Menschenrechts-Auszeichnungen für seine Arbeit, u.a. wurde sie von der UNESCO als anerkannte Methode für sozialen Wandel ausgezeichnet.

2003 wurde die von Boal verfasste Grundsatzerklärung des TdU veröffentlicht, die als Ziel des TdU die Humanisierung der Menschheit angibt. Unterdrückung ist ein Teil unse-

res Lebens, in allen Gesellschaften und Gesellschaftsschichten sehen wir die Auswirkungen einer ungerechten Welt. Das Theater kann ein Weg sein, diese Realität zu untersuchen und das Offensichtliche zu sehen, welches wir nur zu oft nicht wahrhaben wollen oder können. Daran hat sich seit den 1960er Jahren bis heute nichts geändert.

Die Leben von Boal und Freire weisen viele Berührungspunkte auf, in ihrem späteren Leben waren sie in Freundschaft verbunden. Die Gewaltspirale Lateinamerikas und ihre verheerenden Konsequenzen für die Bevölkerung waren Zeit ihres Lebens Motor für ihr Wirken. Boal, der viele seiner Weggefährten an einen gewaltvollen Tod verlor, stellte sich gegen Heroismus und Gewalt und trachtete danach, profunde und wirksame Wege für eine menschlichere Welt zu entwickeln. Seine Methoden sind durch Leichtigkeit und spielerische Zugänge gekennzeichnet. Sie berühren den schöpferischen Geist, ebenso wie den Schmerz, den sie zu überwinden trachten. In seiner Entwicklung war das TdU jedoch ein Ringen um das Überleben, um die Verarbeitung des Schocks über Tod und Gewalt und ein Mittel, um einen neuen Weg ins Leben zu finden.

Die Begrifflichkeiten, mit denen das TdU einhergeht, finden ihre Definitionen in den Schriften Freires und in den ersten Büchern Boals: *The Theatre of the Oppressed* und *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. Ihr Aufsuchen bietet ergiebige Reflexionsmöglichkeiten, die in dieser Arbeit dargestellt sind, für einen aktuellen Umgang mit der Methode. In erster Linie ist Boals Theater ein Theater an der Grenze, ein Theater zur Überwindung des Schmerzes und zur Zerstörung der Herrschaft des Menschen über den Menschen, deren verinnerlichte Strukturen für ihren Weiterbestand sorgen.

Der Weg der Befreiung führt über den Körper und das Spiel, welches einen integrativen Bestandteil des TdU ausmacht. In einem unmittelbaren Probehandeln führt Boal die Schritte der Pädagogik Freires auf eine somatische Ebene, die den Weg zur direkten Aktion, also der Übertragung des Erfahrenen in die eigene Lebensrealität, freimacht. Das Persönliche wird politisch. Lernen und Veränderung führen über den Dialog mit Gleichwertigen; der Mensch existiert nicht unabhängig von seinem Kontext. Theorie und Praxis gehen Hand in Hand.

Seine konkreten Erfahrungen machte Boal zuerst in den Volkskulturzentren Brasiliens vor dem ersten Militärputsch 1964 und später im Rahmen des peruanischen Alphabetisierungsprojekts ALFIN, zu dem er eingeladen wurde, um unter Angehörigen unter-

schiedlichster Muttersprachen sein Theater als Instrument der Alphabetisierung für das Leben einzusetzen. Das Bühnentheater revolutionierte er mit der Inszenierung des Stücks *Zumbi*, in dem er weitgehend alle üblichen Theaterkonventionen bis hin zur Empathie zerstörte.

Im Vergleich des Theaters von Boal mit der Methode der Creación Colectiva und der Partizipatorischen Aktionsforschung in Kolumbien, habe ich versucht, die wichtigsten Prämissen dieser emanzipatorischen Theaterarbeit aufzuspüren.

Die Partizipatorische Aktionsforschung nach Orlando Fals Borda zeichnet sich im Kontext dieser Arbeit vor allem dadurch aus, dass sie den Anspruch stellt, wissenschaftliche Ergebnisse mittels künstlerischer Mittel zu kommunizieren und auf diese Weise zu vervollständigen. Wie später auch Spivak und Feldenkrais fordert sie eine Praxis des Lernens und Verlernens. Ihr philosophischer Unterbau gründet sich auf die Schriften Paulo Freires. Sie ist eine Wissenschaft, die sich politisch positioniert und neue Beziehungen unter den beteiligten Menschen fordert und fördert. Dabei will sie sich von niemandem vereinnahmen lassen und konsequente Selbstreflexion üben. Orlando Fals Borda, der vielseitige und vielschichtige Protagonist der PAR im globalen Süden, brachte den Ausdruck des Fühlenden ein, der später von Galeano und von Boal aufgegriffen wird. Das *Handbook of Action Research* (2001) ist eine Zusammenstellung von Texten ausgewiesener Expert_innen, die gleich dem Think Tank des TdU, den PTO-Konferenzen, die Entwicklungen und Strömungen der letzten zehn Jahre des vorigen Jahrhunderts für die PAR beleuchteten. Auch wenn neue postmoderne Ansprüche und Überlegungen in die PAR gekonnt integriert werden, so trachten die Forscher_innen danach, ihren altruistischen Prämissen treu zu bleiben. Als Nachteil angesehen werden kann die Zeitaufwendigkeit der PAR, die als Lösung oft in einen Lebensweg integriert wird, da die Spannungsfelder in denen sich die Forscher_innen bewegen sonst zu groß wären. Gleich dem TdU kommen die Ausführenden (idealerweise) auf Einladung in die Gemeinschaften mit denen sie arbeiten. Methoden und Themen werden gemeinsam entschieden. Alle Ergebnisse werden, wie im TdU, wieder in die Gemeinschaft zurückgeführt. Die einladende Gemeinschaft erobert sich während des Arbeitsprozesses ihre eigene Realität und die Forscher_innen werden (gleich dem TdU) letztlich überflüssig. Zum Unterschied zum TdU handelt es sich bei den Ausführenden der PAR zumeist um speziell ausgebildete Personen, während es den TdU-Praktiker_innen zumeist selbst überlassen ist, im Laufe ihrer Tätigkeit ihre eigene Entwicklung voranzutreiben.

Die Aneignung der eigenen Realität und Geschichte ist auch Hauptanliegen des Neuen Lateinamerikanischen Theaters, welches dem in den 1960er und 1950er Jahren und zuvor vorherrschendem Eurozentrismus Einhalt gebieten will. Laut dem Theatrologen Abad soll eine neue Verbindung zwischen lateinamerikanischem Denken, Theatertheorie und Praxis hergestellt werden. Enrique Buenaventura (Creación Colectiva) und Augusto Boal waren unter den wichtigsten Impulsgebern in der Geschichte des revolutionären Theaters in Lateinamerika der 1960er und 1970er Jahre. Ihr Anliegen war es auf unterschiedliche Weise eigene lateinamerikanische Narrative zu entwickeln und den Revolutionsgedanken voranzutreiben. Theater wirkte in Funktion einer politischen Alphabetisierung.

Der Text *Nuestra América* von Jose Martí (1853–1895) wurde identitätsstiftend für Theateraktivist_innen der unterschiedlichen Länder, mit dem Effekt, dass mancherorts eine Einheit kommuniziert wurde, die es angesichts der Größe und der Vielfalt des Kontinents auf diese Weise nicht geben konnte.

Boal und Buenaventura waren zwei sehr unterschiedliche Protagonisten, Boal empfand die Creación Colectiva als Produktionsform zu dogmatisch während Buenaventura sehr differenzierte Ansichten zur Verwendung des Theaters und der Künste für politische Ziele hatte, da man in seinem Engagement auch im System gefangen bleiben könne. Diese feinen Unterschiede erlebte er wohl auch als Gradwanderung zwischen der etablierten Kunst und dem freien Theater. Zur Existenzsicherung schlug er sogar einen Tauschhandel mit dem Publikum vor. Insgesamt kann man beiden jedoch ähnliche Ziele, wenn auch mit unterschiedlichen Mitteln zuschreiben: antiimperialistisches Theater zur Selbstbehauptung und Wiederherstellung der Würde der Menschen der lateinamerikanischen Länder.

Der Weg der Creación Colectiva führt über intensive Forschungsarbeit zum Thema (*trabajo de mesa*); die Mitglieder einer Theatergruppe arbeiteten gleichberechtigt in allen Funktionen auch in der Regiearbeit. Die erarbeiteten Stücke bieten gleich der Stücke des TdU keine Antworten, sondern werfen Fragen auf, die mit dem Publikum nach der Vorführung diskutiert werden. Aufbauend auf die Publikumsdiskussion werden die neuen Inputs eingearbeitet. Auf diese Weise kann bis zu einer endgültigen Fassung des Stücks eine lange Zeit vergehen. In der Entstehungszeit der Creación Colectiva gab es in Kolumbien kaum Theaterautor_innen, die Stücke wurden während der Proben von der

Theatergruppe selbst entwickelt. Es war prozessorientiertes Theater, mit manchmal umstrittenem künstlerischen Wert der Ergebnisse, doch der Erarbeitungsprozess wurde anfänglich als vorrangig betrachtet. Das Ziel war eine Demokratisierung des Theaters, auch in Form von Arbeitsteilung des theatralen Prozesses. Die CC brach mit der künstlerischen Autorität von einigen wenigen, die anderen vorschreiben, was zu tun ist. Buena-ventura beschreibt diese Zeit als eine Zeit der Verwirrung, die es auszuhalten galt und als ernsthaften Versuch eine neue Art der theatralen Produktion, aufgrund der durch das Erleben entstandenen Überzeugungen, zu finden. In Europa wurden diese Methoden zum Teil aus einem moralischen Imperativ heraus übernommen und gerieten bei besten Intentionen zur Oberflächlichkeit – eine Gefahr der auch heute noch das *Theater der Unterdrückten* ausgesetzt ist. Revolutionäre Theatergruppen gab es in den meisten latein-amerikanischen Ländern und die regelmäßig stattfindenden Festivals waren Austragungsorte heftigster Auseinandersetzungen und Diskussionen, aber natürlich auch Orte des Austausches und der gegenseitigen Bereicherung. Die Wichtigkeit der ästhetischen Qualität der Stücke verbunden mit dem sozialen Engagement der Theateraktivist_innen war immer wieder Konfliktpunkt. Die CC begründete durch ihre prominenten Vertreter Enrique Buena-ventura und Santiago Garcia eine kolumbianische Schule des Theaters, während Boal durch sein europäisches Exil von den lateinamerikanischen Entwicklungen abgeschnitten wurde. Eine Gemeinsamkeit von CC und TdU ist die Analoge Induktion und der ikonographische Diskurs während des Erarbeitungsprozesses. Eine Überlegenheit in der Ausarbeitung der Stücke der CC gegenüber dem TdU findet sich, meiner Meinung nach, in ihrem Umgang mit gesellschaftlicher Narrative und Mythen.

Das *Theater der Unterdrückten*, die Partizipatorische Aktionsforschung als auch die Creación Colectiva sind Instrumente zur gesellschaftlichen und im weitesten Sinne politischen Veränderung. Alle drei sind kontext- und prozessorientierte Methoden, die individuelle Autor_innenschaft und Expert_innentum ablehnen. Ihr Ziel ist die Rekonstruktion und Wiederaneignung der Geschichte durch ihre Akteur_innen. Durch ihre Prämisse, dass alle Menschen von gleicher Würde sind, entsteht eine unvoreingenommene Wertschätzung jeder Art des Wissens. Ihr Weltbild ist ein im Werden begriffenes und sie geben der Praxis, der Vivencia, letztendlich den Vorrang vor der Theorie. Herausforderungen finden sich darin, dass auch die Akteur_innen dieser Methoden in eine Welt ‚wie sie ist‘ geboren wurden, und in Folge von Unterschieden in ihrer Herkunft, ihrem Beruf und ihrer Bildung geprägt sind, die erst überwunden werden müssen. Die Arbeit mit den

drei Methoden erfordert einen hohen Grad der Selbstorganisation und Reflexion (Finanzierung, Forschung, Vernetzung etc.) und schützt nicht vor Dogmatismus. Die Arbeitsprämissen stellen für sich, auf der Ebene der Ausführenden, bereits eine politische Veränderung dar. Gefördert wird ein Prozess der Autopoiese, der Neuerschaffung der Realität, in Autonomie und Würde.

Um ein autonomes, glückliches Leben aufbauen zu können, bedarf es einer klaren zugrunde liegenden Struktur. Diese findet sich auf gesellschaftlicher Ebene im weitesten Sinne in der Geschichtsschreibung. Auf persönlicher Ebene manifestiert sie sich als persönliche Verankerung in der größeren Geschichte durch die eigene Familiengeschichte und Biografie.

Die physische und konkrete Lebensgeschichte, die auf dieser Struktur aufbaut, manifestiert sich als umso verzerrter, verunsicherter und verwirrter, desto obskurer (bzw. schöngefärbt, verleugnet und verschwiegen) Bereiche der Geschichte dargestellt werden und desto haltloser sich die Einbettung der Verzerrungen in die Gemeinschaft vollzieht (was letztendlich in die Art der persönlichen Umsetzung der gesellschaftlichen Partizipation einfließt). Durch die forschende Theaterarbeit können die ursprünglichen Strukturen ‚neu‘ geschrieben werden, man kann seine Position zu ihnen verändern und darauf aufbauend die eigene Gegenwart neu gestalten. Der künstlerische Akt liegt in der Neuschöpfung der eigenen Realität und, wenn man so will, Wahrheit. In dem Schmerz der Wahrheitsfindung, verbindet man sich mit der Kraft der Vorfahren, deren Wirken und Leben dadurch ebenfalls eine (möglichst) wertfreie Würdigung erfahren.

Der Körper und die Welt, sind die ‚Austragungsorte‘ des *Theaters der Unterdrückten*. Die eigene persönliche Erfahrung ist ihr erster Lehrer. Für Boal wurde sie zum Motor für sein Lebenswerk. Der Tod, aber auch die Angst, die Erstarrung zur Passivität (das Trauma), wollte er besiegen. Er fühlte sich als Überlebender und denen, die nicht überlebt hatten, durch sein Tun – nicht in Schuld, sondern in Freiheit – verpflichtet.

Moshé Feldenkrais war mit den gleichen Themen befasst. Er untersuchte, wie Menschen Schocks verarbeiten und integrieren können, damit sie angesichts größter Herausforderungen ein Leben in Würde, Autonomie und Freiheit führen können. Dazu entwickelte er Strategien auf körperlicher Ebene. Beide, Feldenkrais und Boal, fanden einen Weg zur Bewältigung in der Rekonstruktion des Geschehenen, wodurch das Individuum seine

Handlungsfähigkeit zurück erlangt. Auf gesellschaftlicher Ebene bedeutet dies das Durchbrechen des Schweigens um Tabuthemen wie Krieg, Vergewaltigung, Umsiedlungen, Missbrauch etc. In der Anerkennung und Konfrontation mit diesen Themen, liegt die Energie zur Neugestaltung. Um diese Auseinandersetzung bzw. Konfrontation zuzulassen braucht es Räume, die dafür geeignet sind. Für Boal waren dies das Theater und das Gefängnis, zwei Räume in denen der Faktor Zeit außer Kraft gesetzt ist. Das von der Feldenkrais-Schule angeführte Weber-Fechner Gesetz belegt, dass Lernen und Entfaltung von Kreativität nur in Langsamkeit und anstrengungslos vor sich gehen kann; beide sind für die Lebensbewältigung erforderlich.

Maturana und Varela, belegen in ihrem gemeinsamen Werk *Der Baum der Erkenntnis*, dass es keine von uns Menschen entkoppelbare Wirklichkeit geben kann und dass Koexistenz mit anderen immer auch Kommunikation erfordert. In Anerkennung dieser Kommunikation wird ‚Welt‘ immer wieder aufs Neue hervorgebracht, das ist die Bewegung des Lebens, die, wenn wir sie bewusst annehmen, auch zu einer auf dieser Erkenntnis beruhenden Ethik führt: Wir sind die Schöpfer_innen unserer Geschichte. Eine Einschränkung ergibt sich allerdings dadurch, wenn sich die Kommunikation rein auf sprachlichen Ausdruck beschränkt, da sie sich dadurch lediglich in bereits vorgefertigten Denkmustern bewegt. Auch hier gilt es – wie in dem Beckett zugeschriebenen Zitat, „Dance first. Think later. It’s the natural order.“ – die Praxis vor der Theorie zu schätzen.

Aus der Feldenkraisforschung weiß man u. a., dass transformatives Lernen automatisch, in Echtzeit geschieht und dass alles was man dazu benötigt, sofortiges sensorisches Feedback ist. Erkenntnis ist immer an Handlung gebunden und breitere Wahlmöglichkeiten erweitern den Umfang des erreichbaren (persönlichen) Optimums (an Möglichkeiten, Verwirklichung, Glück). Die Theaterarbeit Augusto Boals funktioniert auf der Basis dieser Erkenntnisse. Wenn Handlungsfreiheit und Wahlmöglichkeiten geschaffen werden, organisiert sich der Mensch hin zu seiner optimalen Verwirklichung in der Welt.

Rodolfo Kusch (Kultur des Seins) und Gayatri Spivak (Privileg des Verlernens) bringen uns näher, dass die Konzepte nach denen wir, in den Industriestaaten der nördlichen Hemisphäre, unser Leben ausrichten, global gesehen eher einengend als hilfreich sind. In den Bewegungslabors von Feldenkrais und der Theaterarbeit Boals können wir uns auf unterschiedliche Weise damit konfrontieren. Durch die Abwesenheit von Zeitdruck,

Strafe und Lob können wir wieder zu einem adäquaten uns und dem Kontext entsprechendem Erleben und Ausdruck finden, unser Sinnesgedächtnis wecken und uns dem ganzheitlichen Menschen, der wir sind, nähern. Durch diese langsame Annäherung bekommen wir eine Bewusstheit über die Umkehrbarkeit unserer Handlungen und lernen Abläufe zu rekonstruieren. Dadurch entfernen wir uns von Zwang und erlangen Freiheit und Würde.

Diese Rekonstruktion des ‚totalen Menschen‘, wie Schechner es nennt, ist ein politischer Akt. Für Feldenkrais bedeutete ein glückliches Leben zu haben, die eigenen Potentiale auszuloten und seine unbekannten Träume zu leben. Mit Boals Aufforderung „Have the Courage to be Happy!“ bedeutet das, sich von der Angst und den vorgegebenen Gesellschaftsformen loszulösen und aus sich das Beste zu machen. Wenn Boal 99 % aller Menschen der Welt als erziehungs- und autoritätsgeschädigt einstuft, dann wird sein Theater tatsächlich zu einem Theater für alle Menschen. Es liegt allerdings am Einzelnen für sich einen Weg der lustvollen Herausforderung und der Veränderung zu wählen, oder den Status Quo als gegeben hinzunehmen.

Was für Feldenkrais die Arbeit mit Bewegung ist, ist für Boal die Arbeit mittels des Theaters und des autopoietischen Spiels. Dieses Spiel hat bei Boal viele Facetten, die im Baum des *Theaters der Unterdrückten* dargestellt sind und an unterschiedlichsten Orten ihre Umsetzung finden können. Seine wesentlichen Merkmale sind, dass es im ästhetischen Raum stattfindet, der penta-dimensional aus drei physischen Dimensionen und der Dimension der Erinnerung und der Dimension der Vorstellungskraft besteht. Er ist ein Raum totaler Kreativität, in dem sich das, was wir schon wissen, mit dem was sein könnte vermischt, er ist für Boal ein Erkenntnisort. Die Plastizität des Raums ermöglicht Zugang zu Erinnerung und Vorstellungskraft; Dichotomierung ermöglicht Selbstbeobachtung und sein tele-mikroskopisches Potential bringt uns Dinge näher, die wir mit allen Sinnen erfahren, erforschen wollen. Sein Protagonist ist der Mensch, der durch sein Denken, Empfinden, Fühlen und Handeln im ‚Druckkochtopf‘ seiner Ängste, eingeeengt von einer ihm auferlegten Moral in einer theatralen Explosion sein Innenleben zur Bearbeitung freigibt.

Im *Theater der Unterdrückten* gibt es kein Publikum, nur aktiv am Geschehen Beteiligte. Seine Arbeitshypothesen sind Osmose, welche mit der freireianischen Verinnerlichung gesellschaftlicher Werte ident ist; Metaxis, welche die Extrapolation, also den Erkennt-

nisgewinn, der aus der eigenständigen Realität der Bilder gezogen und in die davon unabhängig existierende Realität des Lebens übertragen wird und die Analoge Induktion, welche von Einzelschicksalen auf gemeinsame Unterdrückungsszenarien einer Gemeinschaft schließen lassen.

Letztendlich dient das *Theater der Unterdrückten* der gesellschaftlichen und persönlichen ‚Heilung‘ als Wiederherstellung der persönlichen Integrität.

Dass, unabhängig vom ursprünglich revolutionären Kontext, Bedarf an dieser Arbeit besteht zeige ich am Beispiel der österreichischen Geschichtsaufarbeitung, speziell an der Bewältigung der Spätfolgen der Zeit des Nationalsozialismus, auf. Eine verschwommene, verzerrte Geschichtsschreibung (Opferthese¹²²²) kann keine stabile Basis für Gerechtigkeitsbewusstsein und erfolgreiche Gegenwartsgestaltung bieten und auch nicht als Ausgangslage zur Erarbeitung zeitgemäßer Strategien für eine sich verändernde Welt voller neuer Herausforderungen dienen. Erst ein Erkennen der medial und politisch inszenierten Räume als solche und eine Wiederaneignung der persönlichen und kollektiven Geschichte ermöglicht aktives Engagement und Partizipation. Dies gilt noch einmal mehr für die Geschichte der Frauen.

Im Rahmen einer Ästhetik der Wahrnehmung und des Friedens führt der Weg der Wiederaneignung über die Eigenschaft des Fühlenden zu einer Annäherung an Wahrheit und einer Wahrnehmung die – und hier knüpfe ich wieder bei Freire an – Bewusstheit zu schaffen in der Lage ist. Die Ästhetik der Wahrnehmung ist mit Duderstadt eine Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis und des Verstehens unserer Welt, in der es keine Trennung von Kognition und Emotion und auch nicht mehr von Außen und von Innen gibt. Das Verstehen von Außen und Innen als Einheit ist ein zutiefst spiritueller Ansatz, der sich auch in den Überlegungen Dietrichs zur transrationalen Friedensarbeit wiederfindet. Anknüpfend an die Autopoiese von Maturana und Varela und den transpersonalen Zugängen der Akteur_innen der Partizipatorischen Aktionsforschung, verstehen sich Friedensarbeiter_innen als Teil des Gesamtsystems und öffnen sich erst nach der Auseinandersetzung mit den eigenen egoistischen Aspekten der Kommunikation mit den jeweiligen Gemeinschaften. Dies entspricht dem Arbeitsprozess des *Theaters der Unterdrückten*, welcher ebenfalls von persönlichen Themen zu direkter Aktion und gesellschaftlicher Intervention überleitet. Der Kontext der aktiven, engagierten, dynamischen

¹²²² Die Darstellung Österreichs als erstes Opfer des Nationalsozialismus, durch den ‚Anschluss‘.

Friedensarbeit scheint heute besser als die sogenannte Menschenrechtsbildungsarbeit dazu geeignet, dem *Theater der Unterdrückten* einen entsprechenden Rahmen zu geben.

Die transrationale, der Postmoderne zuordenbare, Friedensarbeit, befreit sich von Zuschreibungen zu Esoterik und der Unwissenschaftlichkeit und greift vorurteilsfrei viele kulturelle Praktiken und Ressourcen des Menschen auf (z.B. Zen, Aikidō, holotropes Atmen etc.). Das *Theater der Unterdrückten* gilt in diesem Zusammenhang als eine weitere Methode der elicativen Konflikttransformation. Dieser von Lederach geprägte Begriff beschreibt Konfliktlösung als einen Prozess, der aus sich selbst, die Kraft zur Wiederherstellung der Kommunikation schöpft. Die Anerkennung der Kunst als Wissenschaft und ihre Einbeziehung in die Friedensarbeit ist mit Lederach ein „konstituierendes Element aller transrationalen Friedensphilosophien“.

In der posthum erschienenen *Ästhetik der Unterdrückten* plädiert Boal für eine Ausweitung des ästhetischen Begriffs, von einer von der Mainstreamkultur nahegelegten Einheitsästhetik hin zur Anerkennung vieler ästhetischer Möglichkeiten. In seinem letzten Werk verbindet er die Erkenntnisse seiner Arbeit aus einem halben Jahrhundert. Mit Rosa Luxemburg fordert er „die Dinge beim Namen zu nennen“. Erst wenn wir wissen was wir tun, können wir die Kraft finden, die Realität nach unseren Vorstellungen vom Glück zu gestalten. Wir brauchen eine Ästhetik der Wahrnehmung (Boal greift auf Baumgarten zurück), wenn wir nicht von der Einheitskultur eines kannibalischen kapitalistischen Systems aufgesogen werden wollen. Boal fordert die Anerkennung des Fühlenden, einer der Wahrheit näherkommenden Lebensweise zuliebe. Als ‚Menschengemeinschaft‘ können wir nicht weiterhin gegen Unterdrückung ankämpfen und gleichzeitig weiterhin Unterdrücker_innen bleiben. Das *Theater der Unterdrückten* ist kein Theater gegen mehr oder weniger fiktive Unterdrücker_innen außerhalb von uns selbst, sondern ein Theater, in dem wir als konkrete Menschen, um unsere eigene Menschlichkeit ringen, anstelle weiterhin dazu beizutragen, dass die Welt so bleibt wie sie ist: leiderzeugend und schmerzvoll.

In den hybriden Kulturen unserer Zeit, verhalten sich alle Menschen zu einem gewissen Prozentsatz unmenschlich, schreibt Boal. Es gilt herauszufinden, inwiefern Menschen zu Passivität und Unterwürfigkeit erzogen werden und es ist notwendig sich diesen Tendenzen entgegen zu stellen. Dies verlangt nach der Ausformung einer eigenen Ethik und Verantwortungsübernahme.

Boal setzt sich mit den biologischen Grundlagen des Lernens auseinander, mit den Erkenntnisprozessen und Verarbeitungsmöglichkeiten des menschlichen Gehirns, durch neue Nervenzellverschaltungen. Hier finden sich wieder Berührungspunkte mit der Feldenkraisforschung, die argumentiert, dass Lernen immer mit Handlung verbunden sein muss und dass sich Erfahrung nicht unterrichten lässt. Wir brauchen die Künstler_innen in uns, um der Welt Sinn entnehmen zu können und zur Kommunikation, durch die wir die Welt auch selbst gestalten.

In einer inszenierten Welt der vorgefertigten Meinungen atrophiert die Fähigkeit unseres empfindsamen Denkens und wir entfernen uns von unserem eigentlichen Potential. Die Kunst ist mit Boal nicht nur ein Menschenrecht, sondern eine Menschenpflicht. In einer triangulären Vision der Welt, sieht Boal den Winkel des Ichs in der sozialen Welt, den Winkel des Modells einer Realität, in die wir geboren werden und den Winkel, der uns möglichen Realität, die wir gestalten können.

Unser empfindsames Denken kommt hierbei ohne Worte aus, der Diskurs hingegen benötigt Raum. Beide sind notwendige Tore zur Welt. Werden sie von wirtschaftlichen und politischen Interessengruppen vereinnahmt, verkümmern wir und verlieren unsere Kompetenzen. Künstlerische Auseinandersetzung gewährleistet, das Menschliche im Menschen lebendig zu halten. Sie ist keine von der Realität abgeschnittene Beschäftigungsform, sie ist essentieller Teil der Realität. Durch das sogenannte ‚neuronale Feu-ern‘ im Gehirn hat sie unmittelbare Auswirkung auf unsere biologische Ausformung.

Anknüpfend an seine Lebensgeschichte kritisiert und demaskiert Boal in der *Ästhetik der Unterdrückten* die aktuellen Herrschaftssysteme dieser Welt, die auch auf institutioneller Ebene nur zu oft reproduziert werden. Er beschreibt eine duale Welt, in der einerseits alle Kreativität erfolgreich von marktwirtschaftlichen Interessen besetzt ist und andererseits aber der freie Zugang zu ihnen vorhanden ist. In Folge dessen liegt es in der freien menschlichen Verantwortung, gestalterisch einzugreifen. Das ästhetische Potential zu leben und zu erleben ist unmittelbar mit der Intention des *Theaters der Unterdrückten*, der Humanisierung der Menschheit verbunden. Dieses ästhetische Erleben ist heute ein Proben für die Revolution, die nichts mehr mit den alten Revolutionen zu tun hat. Sie ist eine Revolution der Menschwerdung, gegen eine Monokultur der Angst. Das *Theater der Unterdrückten* und die *Ästhetik der Unterdrückten* finden sich im 21. Jahr-

hundert als autopoietischer, selbst-schöpferischer Akt, der zur Humanisierung von Individuen und Gemeinschaften beiträgt.

Abstract

Auf den Spuren der revolutionären Theaterarbeit Augusto Boals zur autopoietischen Theaterarbeit ins 21. Jahrhundert:

Thema dieser Arbeit ist die Erforschung der Zusammenhänge zwischen der Intention des *Theaters der Unterdrückten* und einer *Ästhetik der Wahrnehmung* unter besonderer Berücksichtigung der sich verändernden Weltbilder und Produktionsbedingungen seit den 1960er und 1970er Jahren.

Ausgehend von den revolutionären Theaterbewegungen Lateinamerikas, deren Ziel, mit Paulo Freire, ein politischer Bewusstwerdungsprozess zur Mobilisierung der Volksmassen zur Demokratisierung der Länder war, ist seit der Grundsatzerklärung des *Theaters der Unterdrückten*, 2003, das deklarierte Ziel des TdU, die Humanisierung der Menschheit an sich. Im internationalen Netzwerk (ITO) sind mittlerweile Practitioners, Gruppen und Bewegungen von allen Kontinenten in Kontakt.

Die Hauptthese der Arbeit ist, dass das Theater Augusto Boals, auch jenseits seines ursprünglichen Kontexts, im 21. Jahrhundert zur nachhaltigen Entwicklung von heilenden und lernenden Gesellschaften beitragen kann.

Die Untersuchung gliedert sich in drei Phasen. Im ersten Abschnitt widmet sich die Arbeit der Ausarbeitung der freireanischen Grundlagen und Wurzeln des TdU, als auch dem Kontext des revolutionären Theaterdiskurses und den lateinamerikanischen Erfahrungen Augusto Boals, die sowohl die Arbeit der brasilianischen Volkskulturzentren, die Arbeit mit dem Arena Theater als auch die Beteiligung am peruanischen Alphabetisierungsprojekt ALFIN umfasst.

Kernaussage ist eine freireanische Deutung der 2003 publizierte Grundsatzerklärung des TdU. Im zweiten Abschnitt wird in einer Art geomorphologischem Vergleich und ‚Rekonstruktionsversuch‘ des TdU mit der partizipatorischen Aktionsforschung Orlando Fals Bordas und dem kollektiven Schaffensprozess der Creación Colectiva, ausgehend der Arbeit Enrique Buenaventuras, die Verbindung zu emanzipatorischer Kunst und Wissenschaft in Kolumbien hergestellt.

Ziel dieses Vergleichs ist es, essentielle kontextuale Eigenschaften des *Theaters der Unterdrückten*, die u.U. während seines Transfers nach Europa ‚wegfielen‘, wieder in den Wahrnehmungsvordergrund zu integrieren, um ein umfassenderes Bild der Gesamtgestalt des TdU darstellen zu können, und so erweiterte Anknüpfungsmöglichkeiten für im 21. Jahrhundert relevante Überlegungen bieten zu können.

Der dritte Teil kontextualisiert das Theater Augusto Boals in einer Ästhetik der Wahrnehmung und der Frieden. Auf somatischer Ebene bedient sie sich hierbei der Wahrnehmungsschule von Moshé Feldenkrais, dessen Methoden von Boal selbst in seine Arbeit integriert wurden.

Die Untersuchung ergibt als Hauptanliegen emanzipatorischer Forschung, Wissenschaft und Kunst, die Wiederherstellung und Aneignung der Geschichte sowohl auf persönlich-biographischer als auch auf politisch-gemeinschaftlicher Ebene. Das als ‚autopoietisch‘ verstandene Theater Boals wird hier zum Raum der Selbstschöpfung, Wahrnehmungsschulung und Kommunikation, als auch zum sensiblen künstlerischen Weg, im Prozess für dynamischen, sich als transrational verstehenden, Frieden.

Tracing Augusto Boal's Theatre from Revolution to Autopoiesis into the 21st Century

The theme of this paper is the investigation of relationships between the goals of the Theatre of the Oppressed and the Aesthetics of Perception, taking into consideration changing worldviews and conditions of production since the 1960ies and 1970ies.

Whereas the revolutionary Latin American theatre movements, under the influence of Paulo Freire aimed to mobilize the masses towards democratisation, the Theatre of the Oppressed's declared goal has been the humanisation of mankind, as published in the Declaration of Principles in 2003. The International Theatre of the Oppressed network (ITO) now comprises practitioners, groups and movements on all continents.

This paper's main theses is that, beyond its original context, the theatre of Augusto Boal has the potential to contribute to the sustainable development of societies as healing and learning entities in the 21st century.

The investigation is divided into three parts. The first part consists of an analysis of Freirean roots and fundamentals in TO, as well as the context of revolutionary theatre dis-

course and Boal's experiences in Latin America (the Freirean people's cultural centres in Brazil, the period of the Arena Theatre and Boal's participation in the Peruvian ALFIN alphabetisation project).

Its essence is a Freirean interpretation of the Declaration of Principles of TO published in 2003. The second part attempts a type of geomorphological comparison and reconstruction of TO by analysing the Participatory Action Research of Orlando Fals Borda and the process of Collective Creation based on the work of Enrique Buenaventura. By means of this analysis the practice of TO is linked to emancipatory art and sciences in Colombia.

The underlying goal of this comparison is to reintegrate essential context-based characteristics of TO, that might have been neglected or lost during its transfer into the European context, in order to create an extended range of potential connections to challenges of the 21st century.

The third part of the paper contextualises the Theatre of Augusto Boal in terms of an Aesthetics of Perception and an orientation towards Peace. On the physical, somatic level it draws on the methodology of Moshé Feldenkrais' school of perception, which was also referred to and used by Augusto Boal.

This investigation concludes that the main endeavour of emancipatory research, sciences and arts lies in the attempt to reconstruct and to repossess history on a personal, biography-based level as well as on a political community-based level. The Theatre of Augusto Boal, when understood as 'autopoietic', turns into a space for creation of the self (autopoiesis), a school of perception and communication, as well as into a sensitive, artistic path through the process towards the many forms of dynamic, trans-rational peace.

Appendix 1 – Grundsatzerklärung des *Theater der Unterdrückten*

Präambel

- § 1 Das Grundziel des Theaters der Unterdrückten ist die Humanisierung der Menschheit.
- § 2 Das Theater der Unterdrückten ist ein System von Übungen, Spielen und Techniken, die auf dem, was wir Essentielles Theater nennen, aufbauen. Sie dienen dazu, um alle Menschen in der Entwicklung des in ihnen inhärenten Theaters zu fördern.

Essentielles Theater

- § 3 Jeder Mensch ist Theater!
- § 4 Theater definiert sich als die gleichzeitige Existenz – im selben Raum und Kontext – von Schauspieler_innen und Zuschauer_innen. Jeder Mensch ist dazu fähig, eine Situation und sich selbst in der Situation wahrzunehmen.
- § 5 Essentielles Theater besteht aus drei Elementen: dem Subjektiven Theater, dem Objektiven Theater und der Theatralen Sprache.
- § 6 Jeder Mensch kann schauspielern und handeln: um zu überleben, müssen wir notwendigerweise Handlungen ausführen und zugleich diese Handlungen und ihre Auswirkungen auf die Umwelt beobachten. Mensch zu sein bedeutet, Theater zu sein: dies wird durch die Koexistenz von Schauspieler_in und Zuschauer_in im gleichen Individuum zum Ausdruck gebracht. Dies ist Subjektives Theater.
- § 7 Wenn Menschen sich vorübergehend darauf beschränken, ein Objekt, eine Person oder einen Raum zu beobachten, und dabei auf ihre eigene Handlungsfähigkeit- und Notwendigkeit verzichten, wird ihre Energie und ihr Handlungswunsch auf dieses Objekt, diese Person oder diesen Raum projiziert. Diese Projektion kreiert einen Raum innerhalb eines Raums: den Ästhetischen Raum. Das ist Objektives Theater.

- § 8 Alle Menschen benutzen im täglichen Leben dieselbe Sprache, die auch die Schauspieler_innen auf der Bühne benutzen: ihre Stimmen, ihre Körper, ihre Bewegungen und ihre Ausdrucksweisen; sie übersetzen ihre Emotionen und Wünsche in die Theatrale Sprache.

Das Theater der Unterdrückten

- § 9 Das Theater der Unterdrückten bietet allen Menschen ästhetische Mittel, um ihre Vergangenheit im Kontext ihrer Gegenwart zu analysieren und unmittelbar daran anschließend ihre Zukunft zu erfinden, anstatt darauf zu warten. Das Theater der Unterdrückten befähigt Menschen dazu, eine Sprache wieder zu erobern, die sie bereits besaßen. – Durch das Theaterspiel lernen wir, in der Gesellschaft zu leben. Wir lernen, zu fühlen, indem wir fühlen, zu denken, indem wir denken und zu handeln, indem wir handeln. Das Theater der Unterdrückten ist ein Proben für die Realität.
- § 10 Die Unterdrückten sind diejenigen Personen oder Gruppen, denen entweder im sozialen, kulturellen, politischen, wirtschaftlichen Kontext oder aufgrund ihrer ethnischen Zugehörigkeit, sexuellen Ausrichtung oder eines anderen Umstands ihr Recht auf Dialog vorenthalten wird oder die in irgendeiner anderen Weise in der Ausübung dieses Rechts eingeschränkt werden.
- § 11 Dialog definieren wir als freien Austausch mit anderen; die Möglichkeit sowohl als Personen als auch als Gruppen gleichberechtigt an der menschlichen Gesellschaft teilhaben zu können, sie in ihrer Diversität zu respektieren und respektiert zu werden.
- § 12 Das Theater der Unterdrückten hat den Anspruch, dass jede menschliche Beziehung dialogischer Natur sein sollte, zum Grundsatz: Zwischen Männern und Frauen, zwischen ethnischen Gruppen, Familien, Gemeinschaften und Nationen soll Dialog vorherrschen. Tatsächlich tendieren alle Dialoge dazu, sich in Monologe zu verwandeln, ein Umstand der zur Beziehung von Unterdrücker_innen – Unterdrückten führt. Diese Realität berücksichtigend, ist der Hauptgrundsatz des Theaters der Unterdrückten die Wiederherstellung des Dialogs unter den Menschen.

Grundsätze und Ziele

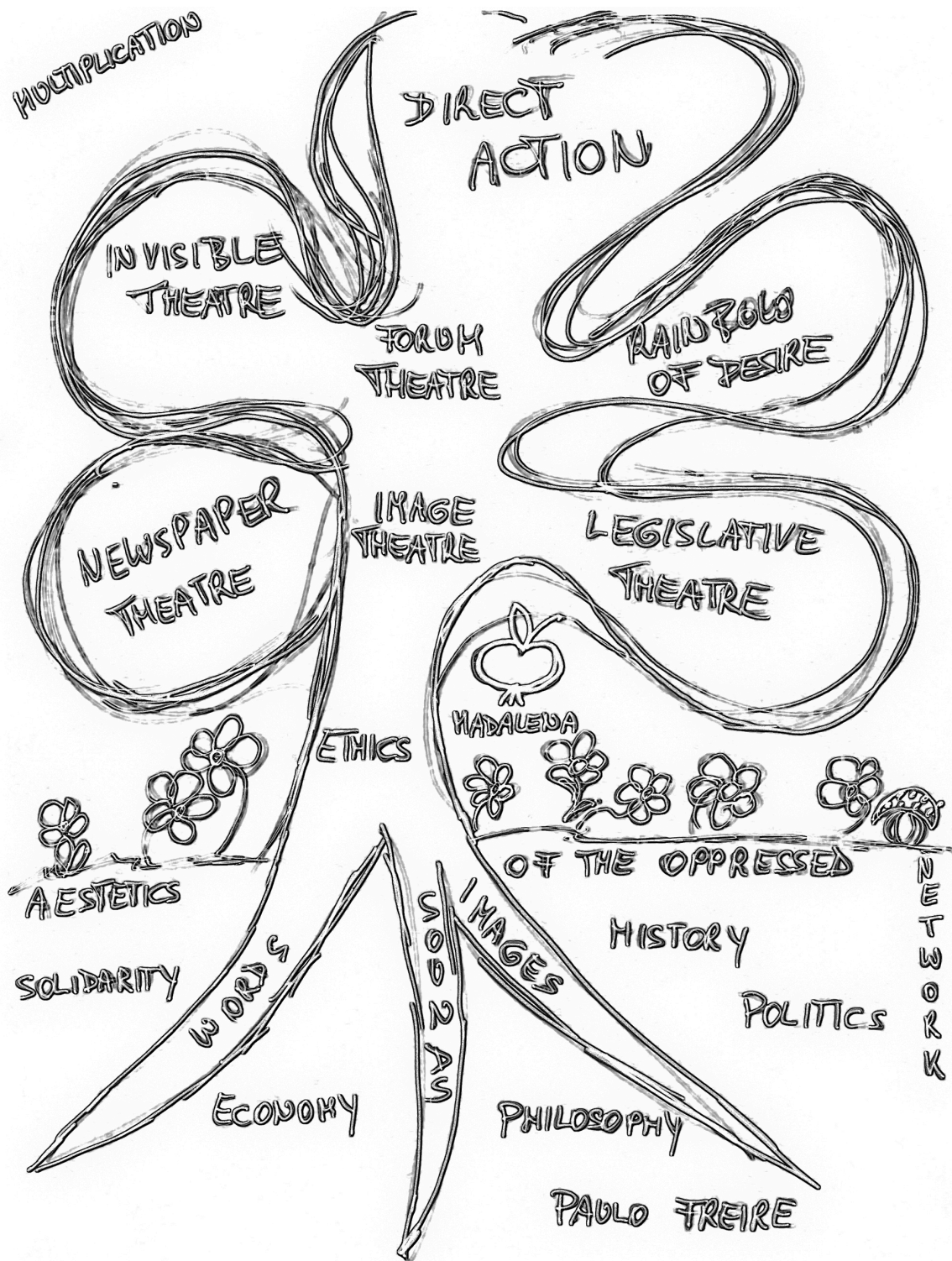
- § 13 Das Theater der Unterdrückten ist eine weltweite, gewaltlose, ästhetische Bewegung, die sich für aktiven Frieden, als dem Konzept der Passivität entgegen gesetzt, einsetzt.
- § 14 Das Theater der Unterdrückten versucht, Menschen in einem humanistischen Bestreben anzuspornen, welches durch seinen Namen zum Ausdruck gebracht wird: Theater der, von und für die Unterdrückten. Es ist eine Methode, die den Menschen Raum gibt, in der Fiktion des Theaters zu handeln, mit dem Ziel zu Protagonist_innen, d.h. autonom handelnden Subjekten ihres eigenen Lebens zu werden.
- § 15 Das Theater der Unterdrückten ist weder Ideologie, noch politische Partei, weder dogmatisch, noch erzwingend und es achtet alle Kulturen. Es ist eine Methode der Analyse und ein Mittel dazu, glücklichere Gesellschaften zu entwickeln. Auf Grund seines humanistischen und demokratischen Charakters wird es überall auf der Welt in allen Bereichen sozialen Engagements wie z.B. Bildung, Kultur, Kunst, Politik, Sozialarbeit, Psychotherapie, Alphabetisierungsprogramme und Gesundheitsförderung eingesetzt.
- § 16 Das Theater der Unterdrückten wird derzeit in etwa der Hälfte aller Länder der Welt, als Instrument zur Entdeckung des Selbst und des Anderen, zur Klärung und als Ausdrucksmittel unserer Wünsche; als Instrument für die Veränderung von unglücklich machenden und Schmerz verursachenden Umständen und zur Förderung von friedensfördernden Bedingungen angewandt, als auch zu Gunsten der Förderung des Respekts vor der Diversität von Menschen und Gruppen und die Einbeziehung aller in den Dialog, der für eine harmonische Gesellschaft notwendig ist: Letztendlich wirkt es als Instrument zum Erlangen wirtschaftlicher und sozialer Gerechtigkeit, welche die Grundlage einer wahren Demokratie ist. Zusammengefasst kann man sagen, dass das Hauptziel des Theaters der Unterdrückten die Entwicklung der essentiellen Menschenrechte ist.

Die internationale Theater der Unterdrückten Organisation (ITO)

- § 17 Die ITO ist eine Organisation die die Entwicklung des Theater der Unterdrückten, gemäß der Grundsätze und Ziele dieser Erklärung, in der ganzen Welt koordiniert und fördert.
- § 18 Die ITO erreicht dies, indem sie die Praktiker_innen des Theater der Unterdrückten durch ein weltweites Netzwerk verbindet und damit den Austausch und die methodische Weiterentwicklung unterstützt; indem sie Ausbildung in und Multiplikation der bestehenden Techniken fördert; indem sie Projekte auf einer globalen Ebene begreift und konzipiert, indem sie zur Gründung regionaler Zentren für das Theater der Unterdrückten (CTOs) inspiriert; indem sie die Bedingungen für die Arbeit der CTOs und der Praktizierenden fördert und herstellt, und indem sie einen internationalen Treffpunkt im Internet zur Verfügung stellt.
- § 19 Die ITO ist vom gleichen humanistischen und demokratischen Charakter wie ihre Grundsätze; sie wird jeden Beitrag derer, innerhalb dieser Grundsatzerklärung arbeiten, integrieren.
- § 20 Die ITO geht davon aus, dass sich jede/r, die/der die verschiedenen Techniken des Theaters der Unterdrückten anwendet, dieser Grundsatzerklärung anschließt

Entnommen und überarbeitet von: FRITZ, *InExActArt*, 2011, S. 314–317

Appendix 2 – Baum des Theaters der Unterdrückten



Appendix 3 – Mandat von Manaus

Verfasst von:

Dachverband der indigenen Organisationen des Amazonasgebiets
AIDSEP-APA-CIDOB-COIAB-CONFENIAE-FOAG-OIS-OPIAC-ORPIA

1. Regionaler Gipfel Amazoniens zu traditionellem Wissen, Völkern und zur Vielfalt des Lebens in Harmonie mit den Wäldern

15. bis 18. August 2011

„Wir sind Völker ohne Herren, genau wie das Leben“

Mandat von Manaus: Indigene Völker aktiv für das Leben

Versammelt beim 1. Regionalen Gipfel Amazoniens vom 15. bis 18. August 2011 in Manaus/Brasilien, stellten die indigenen Völker Amazoniens und die nationalen Organisationen aus neun Ländern: Bolivien (CIDOB), Brasilien (COIAB), Ecuador (CONFENIAE), Kolumbien (OPIAC), Guyana (APA), Französisch Guyana (FOAG), Peru (AIDSEP), Venezuela (ORPIA) und Surinam (OIS) im Dialog mit Verbündeten verschiedener sozialer, staatlicher und umweltpolitischer Behörden fest, dass die Klima- und Umweltkrise überaus schwerwiegend und sehr bald unumkehrbar ist, während globale und nationale Mächte diese weder aufhalten können noch wollen. Stattdessen strebt man mittels einer „grünen Wirtschaft“ (Green Economy) nach dem eigenen Vorteil, obwohl damit alle Lebensformen in unseren Gebieten gefährdet werden.

Wir warnen die Welt, dass die Gefahren Grenzen der toxischen Gase längst überschritten wurden, was auch für die globale Erwärmung gilt. Jedoch ist dies nur eine der schwerwiegenden Folgen. Wir befinden uns in dunklen Zeiten, inmitten einer tiefen klimatischen globalen Krise voller Aggression, welche Teil ist einer noch größeren Krise – der Krise einer Zivilisation und eines Machtgefüges, das auf Rassismus, Patriarchat, Individualismus und ungebremsstem Konsum basiert, auf der Vermarktung und Privatisierung aller Dinge sowie auf einem unverantwortlichen Hochmut bezüglich der „Dominanz“ der Natur, welcher vergessen lässt, dass wir nur ein kleiner Teil derselben sind.

Wir klagen Heuchelei und Widersprüchlichkeit der globalen und nationalen Waldpolitik an, die zunehmend neben Erklärungen, Plänen und kleinen „nachhaltigen“ Projekten von Raubbau, Entwaldung, Ausbeutung durch die Bergbau- und Erdölindustrie, Mega-Wasserkraftwerke, extensiver Viehzucht, Soja, Agrarindustrie, Agrotreibstoffen, großen Einfallstraßen, Genmanipulation, Pestiziden, der Überlagerung geschützter Gebiete innerhalb indigener Territorien, Biopiraterie und dem Raub von traditionellem Wissen gezeichnet sind. Es ist eine Verbesserung der forstwirtschaftlichen Praktiken notwendig sowie eine tiefgreifende Veränderung der Makropolitik der neoliberalen Globalisierung.

Wir schlagen folgende Zielsetzungen, Schwerpunkte, Alternativen und Aktionen vor:

1. Territorien erfüllt mit Leben für die weltweite Abkühlung

Die Wälder und die Territorien der Völker Amazoniens sind Schutzräume des Lebens und stellen effektive Barrieren für den Raubbau dar. Eine Veränderung in der Gesetzgebung und innerhalb der öffentlichen Politik sind unerlässlich, um die Demarkierung der indigenen Territorien amazonischer Völker und ihrer kollektiven Berechtigung als Völker zu gewährleisten, wie auch um unsere von der Vermarktung der Natur abweichenden Strategie des „vollen Lebens“ (*vida plena*) zu stärken, anstatt dieselbe anzugreifen oder zu übergehen. Dies ist eine wirkungsvolle Strategie zur Reduzierung der globalen Erwärmung und zur Wiederherstellung eines harmonischen Gleichgewichts mit Mutter Erde, welches wir über Jahrtausende aufrechterhielten. „Damit sich das Klima nicht verändert, muss man das System ändern“. Es ist das System, das sich auf die Klage von Mutter Natur einstellen muss, und wir, die Kinder der Erde. Der finanzielle Aufwand zur Begleichung jener historischen Schuld, welche ihren Ursprung im Ethnozid der Kolonisierung findet, ist sehr viel geringer als jener, der für ineffiziente Diskussionen und Experimente aufgebracht wird. Einen Teil dieser Schuld bildet der territoriale Anspruch seitens der freien und autonomen Völker (sog. Völker in freiwilliger Isolation), welche man in Frieden leben lassen und nicht bedrohen soll.

2. Stärkung des „indigenen REDD+“ und Reduzierung der Umweltverschmutzung durch die ökologischen Schuldner

Wir fordern gegenüber den Entscheidungsträgern im „REDD+“-Prozess: der FCPF (WB-IDB), FIP, UN-REDD, COP17-UNFCCC, Rio+20 u.a.) die sofortige Gewährleistung bestimmter Bedingungen für die Völker, und zwar noch vor dem Voranschreiten der REDD+ Prozesse, unter Berücksichtigung folgender Punkte:

Respektierung und Stärkung des vorgeschlagenen indigenen REDD+ und/oder Anpassung des REDD+ an die Weltanschauungen und kollektiven Völkerrechte, einbezogen in den „Richtlinien der COICA zum Klimawandel und REDD+“ sowie weiterer Anträge nationaler Organisationen mit folgenden Kriterien:

Ohne Land und kollektive Rechte ist REDD+ undurchführbar

- Keinerlei kommunale Verträge bis zur Umsetzung internationaler Regelungen; auch nicht langfristig, die den Verzicht auf territoriale Führung oder dem geistigen Eigentum vorsehen, die mehr Sanktionen als Vorteile bringen oder in fremden Sprachen und unter ausländischen Gesetzen formuliert sind.
- Respektierung und Unterstützung der ganzheitlichen Erhaltung der Wälder, und zwar nicht nur in Gebieten der Abholzung, oder indem man die Wälder auf ihren Kohlenstoffgehalt reduziert.
- Respektierung unserer Vorschläge zu nationalen Regelungen bezüglich des REDD+ sowie der Befragung und der freien, vorherigen und informierten Zustimmung
- Respektierung der Berichte der COICA hinsichtlich der Prozesse von REDD+, gleichgestellt mit den staatlichen.
- Lösungsmechanismen für Konflikte mit Gewährleistung von Neutralität und Effektivität.
- Ablehnung des Marktes mit Kohlenstoffzertifikaten zur Verdeckung globaler Umweltverschmutzer.

Priorität haben Politik und Fonds für die territoriale Konsolidierung und Legalisierung der indigenen Völker, dies gilt als uneingeschränkte Bedingung vor der Fortführung des REDD+ Prozesses.

Veränderungen der nationalen Gesetzgebung zur Einbindung der kollektiven Rechte in den Gesetzen zu Umweltdienstleistung und Forstwirtschaft, der Verlagerung von Emissionen (carbon leakage) (Bergbau, Erdöl und -gas, Agrokraftstoffe etc.) sowie hinsichtlich Befragung und Zustimmung.

Regierungen und Banken sind dafür verantwortlich die Ausbreitung der Betrüger von REDD+ („CO2-Cowboys“, „REDD+ Blase“) zu bremsen, durch:

- Öffentliche internationale Registrierung und Beglaubigung der Akteure des REDD+
- Ablehnung der durch indigene Völker als betrügerisch angezeigten Unternehmen und Nichtregierungsorganisationen
- Warnung der indigenen Gemeinden vor dem Abschluss von REDD+ und Kompensationsverträgen, bevor internationale und nationale Regelungen präzisiert und implementiert sind.

Priorität hat die Reduktion der Treibhausgasemissionen, welche v.a. durch eine wohlhabende Minderheit in Nord und Süd verursacht wurden und werden.

3. Einheit zwischen traditionellem Wissen und dem Fortbestand der Artenvielfalt

Unser traditionelles Wissen ist zutiefst mit der „produktiven Erhaltung“ der Natur verbunden, und auf diesem Wege rufen wir angesichts der 11. Vertragsstaatenkonferenz der Artenvielfaltskonvention und dem Kongress der Internationalen Union für die Bewahrung der Natur und natürlicher Ressourcen (IUCN) zur Unterstützung folgender Vorschläge auf:

Priorität der Demarkierung, Legalisierung und Rechtssicherheit der indigenen Territorien als Garantie für die Erhaltung der Artenvielfalt, der genetischen Ressourcen sowie des traditionellen Wissens.

Konsolidierung des Rechts auf vorherige Befragung sowie auf freies, informiertes und vorheriges Einverständnis bezüglich des Zugangs zu den genetischen Ressourcen innerhalb indigener Territorien wie auch zu dem entsprechenden traditionellen Wissen.

Die genetischen Ressourcen der indigenen Territorien und das traditionelle Wissen bilden ein kollektives indigenes natürliches und geistiges Erbe, das seit Jahrtausenden erhalten und von Generation zu Generation weitergegeben wurde.

Bezüglich des Zugangs zu dem traditionellen Wissen und den genetischen Ressourcen muss eine gerechte und adäquate Teilhabe an den Gewinnen berücksichtigt werden, wie auch bei den aus den genetischen Ressourcen und dem traditionellen Wissen gewonnenen Produkten.

Das traditionelle Wissen ist kein öffentliches Eigentum, sondern es ist Teil des kulturellen Eigentums der indigenen Völker. Staaten und internationalen Organismen (wie z.B. das Biodiversitätsabkommen, CBD), wenden gesetzliche Regelungen sui generis für den rechtmäßigen Schutz dieses uralten Wissens an.

NEIN zur Kommerzialisierung des traditionellen Wissens und zum ungebührlichen und unbefugten Gebrauch von biotechnologischen Patenten.

4. Rio+20: Lösungen für das Leben und nicht für die Märkte

Die Konferenz der Vereinten Nationen im Juni 2012 in Rio de Janeiro stellt eine der letzten Möglichkeiten dar, um das Leben in all seinen Formen auf unserem Planeten zu retten. Wir, die Völker Amazoniens, rufen im Umfeld des offiziellen Gipfels zu kulturpolitischen Aktionen mit Regierungskernen und Bewegungen, Künstlern, Wissenschaftlern und Intellektuellen auf, um die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit und der globalen Politik zu gewinnen. Ebenfalls müssen innerhalb und außerhalb von Rio+20 Strategien der politischen Einmischung entwickelt werden, um einen pluralistischen und demokratischen Gipfel der Völker mit breiter öffentlicher Sichtbarkeit zu schaffen.

All dies dient der größtmöglichen politischen Unterstützung und soll vermeiden, dass die Vereinten Nationen dem unverantwortlichen Spiel der Machtinteressen unterliegen, sodass u.a. folgende Schwerpunkte, Ziele und Vorschläge weiter bearbeitet werden können:

Ablehnung der „Grünen Wirtschaft“ (Green Economy) als eine Kombination von Entwicklungs-Neoliberalismus und „grünen Projekten“; vielmehr soll es hierbei um einen tiefgreifenden Wandel gehen, der die Reduktion von Konsum, Verschwendung und Plünderung sowie der Veränderung der Produktionsweise, des Verbrauchs, der Verteilung und der Energien (fossile Energieträger, Agrokraftstoffe) umfasst, und Alternativen zur Herstellung eines Gleichgewichtes zwischen Gesellschaft, Kultur und Natur bietet.

Erneuerung des Kyoto-Protokolls mit festen und einklagbaren Übereinkünften hinsichtlich der Reduktion von CO₂-Emissionen und mit Partizipation der indigenen Völker. Schluss mit der Entmündigung der Welt durch Mächte, die bestimmen, wie viel, wie und wann Emissionen reduziert werden sollen.

Konsolidierung der Landrechtsfrage der indigenen Völker sowie ihrer Visionen der „Fülle des Lebens“ (vida plena) mit einem holistischen Naturverständnis zur „Abkühlung“ des Planeten mittels einer qualitativen Steigerung der globalen öffentlichen Fonds für die Implementierung oben genannter Demarkierung und Legalisierung.

Gründung eines von globalen Mächten unabhängigen Internationalen Umweltgerichtshofes der möglichst schnell die Arbeit aufnehmen soll und unter Partizipation von Indigenen, welche von Umweltdelikten am meisten betroffen sind.

Umgestaltung der aktuellen Umweltbehörden der Vereinten Nationen zur Vermeidung der Unterordnung unter umweltschädigende Strukturen, zur Überwindung der Bürokratie und für die Erweiterung der Partizipation und Verteidigung der indigenen Völker Amazoniens und der Welt.

Schlussendlich warf der Gipfel die Positionierung der Kommunikationsmedien als eine politische Wirkungslinie auf, anstatt einer lediglich instrumentellen.

Die Einwirkung auf die öffentliche Politik mit Zugriff auf die Kommunikationsmedien und unter Nutzung der Informations- und Kommunikationstechnologien sowie der Installation eines Netzwerks der COICA von Berichterstattem aus Amazonien.

Wir, die indigenen Völker, und die Natur sind eins. Deshalb sind wir verpflichtet, für die Erhaltung der Wälder und der Reduzierung der Abholzung zu sorgen und die Reichtümer des Waldes, das Wasser, die Artenvielfalt sowie das Klima zu schützen, damit das Leben fort dauert. Wir bitten einfach darum, dass man uns in Frieden unsere Mission erfüllen lässt.

SCHLUSS mit den „Belo-Monstern“ in Brasilien, Guyana, Peru (Marañón, Pakitzapango), Bolivien und der Welt!

NEIN zu einem Rio+20 unter der Flagge des Todes der Völker und des Lebens im Xingú-Gebiet!

NEIN zur Straße im indigenen Territorium von Isiboro-Sécure/Bolivien. Bruder Evo verteidigt die Völker und nicht die Geschäfte der Brasilianischen Entwicklungsbank!

SCHLUSS mit dem Erdöl desaster in Ecuador (Yasuní-ITT), Peru (Datem) und anderen Ländern!

NEIN zu den von IIRSA durchgesetzten Projekten wie der Transportachse Manta-Manaus, welche die Zerstörung des Napo-Flusses bedeuten würde!

Aktive Solidarität mit dem Kampf der indigenen Völker Amazoniens und der Welt!

Wir mahnen die Regierungen Guyanas, Surinams und Französisch-Guyanas zur Ratifizierung der ILO-Konvention Nr. 169 und der Erklärung der Vereinten Nationen über die Rechte der indigenen Völker!

Wir indigenen Völker Amazoniens, die den Spuren unserer Vorfahren folgen, bitten die Menschen der Welt, ihre Herzen und ihre Träume zu öffnen und sich uns anzuschließen in unserem Feldzug für das Leben, um unserer aller willen!

Dachverband der indigenen Organisationen des Amazonasbeckens – COICA

Koordination der indigenen Organisationen des brasilianischen Amazonasgebietes – COIAB

Peru

Asociación Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana, AIDESEP

- Coordinadora Regional de Organizaciones de Pueblos Indígenas-San Lorenzo, CORPI
- Asociación Regional de Pueblos Indígenas de la Selva Central, ARPI
- Organización Regional de Pueblos Indígenas del Oriente, ORPIO
- Organización Regional AIDESEP Ucayali, ORAU
- Federación Nativa de Madre de Dios, FENAMAD
- Coordinadora de Defensa y Desarrollo de los Pueblos Indígenas de San Martín, CODEPISAM
- Organización Regional de Pueblos Indígenas del Alto Marañón. ORPIAN

Ecuador

Confederación de Nacionalidades Indígenas de la Amazonía Ecuatoriana CONFENIAE.

- Federación Indígena de Nacionalidad Cofán del Ecuador FEINCE
- Organización Indígena de Nacionalidad Secoya del Ecuador OISE
- Federación Interprovincial de Comunas y Comunidades Kichwas de la Amazonía Ecuatoriana FICCKAE
- Federación Interprovincial de Centros Shuar FICSH
- Federación de Organizaciones de Nacionalidad Kichwa de Sucumbíos FONAKISE
- Nacionalidad Achuar del Ecuador NAE
- Nación Sápara del Ecuador NASE
- Federación Provincial de Nacionalidad Shuar de Zamora Chinchipe FEPNASH.ZCH

Bolivien

Confederación de Pueblos Indígenas de Bolivia CIDOB

- Asamblea de Pueblo Guaraní APG
- Organización de Capitanes de Wenhayek y Tapiete ORKAWETA
- Confederación Nacional de Mujeres Indígenas de Bolivia CNAMIB
- Central de Pueblos Étnicos Mojeños de Beni CPEMBE
- Central Indígena de Pueblos Originarios de la Amazonía de Pando CIPOAP
- Central Indígena de la Región Amazónica de Bolivia CIRABO
- Central de Pueblos Indígenas de La Paz CPILAP.

Brasilien

Coordinadora de Organizaciones Indígenas de la Amazonía Brasileira, COIAB

- FEPOIMI, Cuiabá, Pantanal
- COAPIMA, Coordinación de las Organizaciones y articulaciones de los Pueblos Indígenas de Maraón
- FOIRN-Federación de las Organizaciones Indígenas de Alto Río Negro
- ASSOCIAÇÃO HUTUKARA
- FOIRN – Federação das organizações indígenas do Rio Negro
- ICRASIM – Instituto e Centro de Referência e Apoio a Saúde de Manaus
- COPIAM – Conselho dos Professores Indígenas da Amazônia
- OGPTB -Organização Geral dos Professores Ticuna Bilingüe
- CGPH– Conselho Geral dos Povos Hexkariana
- AMARN -Associação das Mulheres Indígenas do Alto Rio Negro
- COIAM -Confederação das Organizações Indígenas e Povos do Amazonas
- AMISM -Associação das Mulheres Indígenas Sateré-Mawé.
- ASSOCIAÇÃO WAIKIRU
- ASSOCIAÇÃO DOS ÍNDIOS MUNDURUKU
- MEIAM – Movimento dos Estudantes Indígenas do Amazonas.
- ORGANIZAÇÃO WOTCHIMAUCÜ
- UPIM – União dos Povos Indígenas de Manaus
- Organização Metareilá do Povo Suruí
- Associação do Povo Cinta-Larga
- Fórum das Organizações do Povo Paiter Suruí
- CIR-Conselho Indígena de Roraima.
- APIRR– Associação dos Povos Indígenas de Roraima.
- OPIR– Organização dos Professores indígenas de Roraima
- OMIR– Organização das Mulheres Indígenas de Roraima
- CONJABA – Conselho das Organização e Indígenas do povo Javaé da Ilha do Bananal
- CIX – Coordenação Geral Indígena Xavante
- ATIX -Associação Terra Indígena Xingu
- OPRIMT -Organização dos Professores Indígenas de Mato grosso
- Instituto Raoni

- FEPOIMT – Federação dos Povos Indígenas de Mato Grosso
- OPIN – Organização dos Povos Indígenas do Acre Sul do Amazonas e Noroeste de Rondônia
- OPIAJBAM Organização dos povos Indígenas Apurinã e Jamamadi de Boca do Acre –AM
- COAPIMA– Coordenação das Organizações e Articulações dos Povos Indígenas do Maranhão
- APIO – Associação dos Povos Indígenas do Oiapoque
- UMIAB – União de Mulheres Indígenas da Amazônia Brasileira
- APN

Surinam

Organization of the Indigenous Peoples in Suriname OIS

- Talawa
- VIDS
- Umari
- Vrouwe Organisatie
- Alle 34 Inheemse Dorpen Van Suriname

Kolumbien

Organización de Pueblos Indígenas de la Amazonía Colombiana OPIAC

- Asociación de Autoridades Indígenas de Guaviaré CRIGUA II
- Organización Zonal Indígena de Putumayo OZIP
- Asociación de Consejo Regional Indígena de Guainía ASOCRIGUA
- Asociación de Cabildos Huitotos de Caquetá ASCAINCA

Guyana

Amerindian Peoples Association APA

Venezuela

Organización Regional de Pueblos Indígenas del Amazonas ORPIA

- Federación Indígena del Estado de Bolívar FIEB
- Unión de Comunidades Indígenas Warao UCIW-CONIVE Delta Amacuro
- Consejo Nacional Indio de Venezuela CONIVE

Französisch-Guyana

Fédération des Organisations Autochtones de Guyane FOCAG.

- Fédération Lokono FL
- Makana Pinius WAYAPI
- Consejo de Caciques CC.G
- Consejo Kauna MANA
- Consejo Kalina KOUROU
- Consejo Kalina AWALA
- Consejo Kulakasi CK

- Consejo Palikve MATAP

Übersetzung: Klima-Bündnis e.V.

Entnommen von:

www.indigene.de/fileadmin/indigene/dokumente/Mandat_Manauas_2011.pdf

(Zugriff 05.01.2013)

Appendix 4 – Universal Declaration of the Rights of Mother Earth

April 22, 2010

World People's Conference on Climate Change and the Rights of Mother Earth
Cochabamba, Bolivia

Preamble

We, the peoples and nations of Earth:

considering that we are all part of Mother Earth, an indivisible, living community of interrelated and interdependent beings with a common destiny;

gratefully acknowledging that Mother Earth is the source of life, nourishment and learning and provides everything we need to live well;

recognizing that the capitalist system and all forms of depredation, exploitation, abuse and contamination have caused great destruction, degradation and disruption of Mother Earth, putting life as we know it today at risk through phenomena such as climate change;

convinced that in an interdependent living community it is not possible to recognize the rights of only human beings without causing an imbalance within Mother Earth;

affirming that to guarantee human rights it is necessary to recognize and defend the rights of Mother Earth and all beings in her and that there are existing cultures, practices and laws that do so;

conscious of the urgency of taking decisive, collective action to transform structures and systems that cause climate change and other threats to Mother Earth;

proclaim this Universal Declaration of the Rights of Mother Earth, and call on the General Assembly of the United Nation to adopt it, as a common standard of achievement for all peoples and all nations of the world, and to the end that every individual and institution takes responsibility for promoting through teaching, education, and consciousness raising, respect for the rights recognized in this Declaration and ensure through prompt and progressive measures and mechanisms, national and international, their universal and effective recognition and observance among all peoples and States in the world.

Article 1. Mother Earth

- (1) Mother Earth is a living being.
- (2) Mother Earth is a unique, indivisible, self-regulating community of interrelated beings that sustains, contains and reproduces all beings.
- (3) Each being is defined by its relationships as an integral part of Mother Earth.
- (4) The inherent rights of Mother Earth are inalienable in that they arise from the same source as existence.
- (5) Mother Earth and all beings are entitled to all the inherent rights recognized in this Declaration without distinction of any kind, such as may be made between organic and inorganic beings, species, origin, use to human beings, or any other status.
- (6) Just as human beings have human rights, all other beings also have rights which are specific to their species or kind and appropriate for their role and function within the communities within which they exist.
- (7) The rights of each being are limited by the rights of other beings and any conflict between their rights must be resolved in a way that maintains the integrity, balance and health of Mother Earth.

Article 2. Inherent Rights of Mother Earth

- (1) Mother Earth and all beings of which she is composed have the following inherent rights:
 - (a) the right to life and to exist;
 - (b) the right to be respected;
 - (c) the right to continue their vital cycles and processes free from human disruptions;
 - (d) the right to maintain its identity and integrity as a distinct, self-regulating and interrelated being;
 - (e) the right to water as a source of life;
 - (f) the right to clean air;
 - (g) the right to integral health;
 - (h) the right to be free from contamination, pollution and toxic or radioactive waste;
 - (i) the right to not have its genetic structure modified or disrupted in a manner that threatens its integrity or vital and healthy functioning;

- (j) the right to full and prompt restoration the violation of the rights recognized in this Declaration caused by human activities;
- (2) Each being has the right to a place and to play its role in Mother Earth for her harmonious functioning.
- (3) Every being has the right to wellbeing and to live free from torture or cruel treatment by human beings.

Article 3. Obligations of human beings to Mother Earth

- (1) Every human being is responsible for respecting and living in harmony with Mother Earth.
- (2) Human beings, all States, and all public and private institutions must:
 - (a) act in accordance with the rights and obligations recognized in this Declaration;
 - (b) recognize and promote the full implementation and enforcement of the rights and obligations recognized in this Declaration;
 - (c) promote and participate in learning, analysis, interpretation and communication about how to live in harmony with Mother Earth in accordance with this Declaration;
 - (d) ensure that the pursuit of human wellbeing contributes to the wellbeing of Mother Earth, now and in the future;
 - (e) establish and apply effective norms and laws for the defence, protection and conservation of the rights of Mother Earth;
 - (f) respect, protect, conserve and where necessary, restore the integrity, of the vital ecological cycles, processes and balances of Mother Earth;
 - (g) guarantee that the damages caused by human violations of the inherent rights recognized in this Declaration are rectified and that those responsible are held accountable for restoring the integrity and health of Mother Earth;
 - (h) empower human beings and institutions to defend the rights of Mother Earth and of all beings;
 - (i) establish precautionary and restrictive measures to prevent human activities from causing species extinction, the destruction of ecosystems or the disruption of ecological cycles;
 - (j) guarantee peace and eliminate nuclear, chemical and biological weapons;
 - (k) promote and support practices of respect for Mother Earth and all beings, in accordance with their own cultures, traditions and customs;

- (l) promote economic systems that are in harmony with Mother Earth and in accordance with the rights recognized in this Declaration.

Article 4. Definitions

- (1) The term “being” includes ecosystems, natural communities, species and all other natural entities which exist as part of Mother Earth.
- (2) Nothing in this Declaration restricts the recognition of other inherent rights of all beings or specified beings.

Entnommen von:

<http://therightsofnature.org/wp-content/uploads/pdfs/FINAL-UNIVERSAL-DECLARATION-OF-THE-RIGHTS-OF-MOTHER-EARTH-APRIL-22-2010.pdf>

(Zugriff 5.1.2013)

BIBLIOGRAFIE

MAIN

ADLER, Heidrun, *Politisches Theater in Lateinamerika: von der Mythologie über die Mission zur kollektiven Identität*, Berlin, Reimer, 1982

ADLER, Heidrun (Hrg.), *Theater in Lateinamerika, Ein Handbuch*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 1991

AMÉRY, Jean, *Jenseits von Schuld und Sühne: Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, dtv/Klett-Cotta, München, 1988 (1977)

ARISTIZÁBAL, Hector/LEFER, Diane, *The Blessing is Next to the Wound: A Story of Art, Activism, and Transformation*, Lantern Books, Brooklyn NY, 2010

AUNG SAN, Suu Kyi, in: *Learning To Be: A Holistic and Integrated Approach to Values Education for Human Development*, UNESCO-APNIEVE Sourcebook 2 for Teachers, Students and Tertiary Level Instructors, UNESCO Bangkok, 2002, S. 0

AUSLANDER, Philip, *Liveness: Performance in a mediatized culture*, Routledge, London, 1999

AXTER, Melanie, *Das Theater der Unterdrückten Augusto Boal und seine Präsentation in der Gegenwart*, Ibidem, Stuttgart, 2001

BABBAGE, Frances, *Contemporary Theatre Review* „Working Without Boal: Digressions and Developments in the Theatre of the Oppressed“, Vol. 3, Part I, Harwood Academic Publishers, 1995

BABBAGE, Frances, *Augusto Boal*, Routledge, New York, 2004

BARAÚNA TEIXEIRA, Tânia/MOTOS TERUEL, Tomás, *De Freire a Boal*, Ñaque Editora, Ciudad Real, 2009

BARBA, Eugenio/SVARESE, Nicola, *A dictionary of the Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, Routledge, London und New York, 1999 (1991)

BATAILLE, Leon (Hrg.), *A Turning Point for Literacy*, Pergamon International Library, Oxford, Great Britain, 1976

BENGEL, Jürgen, et. al. *Was erhält Menschen gesund? Antonovskys Modell der Salutogenese – Diskussionsstand und Stellenwert: Forschung und Praxis der Gesundheitsförderung*, Band 6, Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung, Köln, 2001

BERINGER, Elizabeth (Hrg.), *Embodied Wisdom: The Collected Papers of Moshé Feldenkrais*, North Atlantic Books, Berkeley, 2010

BERNECKER/KALLER-DIETRICH/POTTHAST/TOBLER (Hrg.), *Lateinamerika 1870–2000: Geschichte und Gesellschaft*, Promedia, Wien, 2007

BIÃO, Armindo/GREINER, Christine (Hrg.), *Etnocenologia: textos selecionados*, Annablume, São Paulo, 1998

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho, *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos*, P & A Gráfica e Editora, Salvador, Bahia, 2009

BISOVSKY, Gerhard, „Wie effektiv ist die Erwachsenenbildung? Was bewirkt sie und welche Entwicklungspotentiale gibt es?“, in: EGGER, Rudolf/GRUBER, Elke (Hrg.), *Anspruch, Einspruch, Widerspruch. Durch lebenslanges Lernen auf dem Weg in eine offene Gesellschaft. Festschrift für Werner Lenz*, Lit Verlag, Wien-Berlin, 2012

BISSET, Judith, „Victims and Violators: The Structure of Violence in *Torquemada*“, in: *Latin American Theatre Review*, Spring 1982, S. 27–34

BOAL, Augusto, *O Cavalo e o Santo (19..)*, in: *Teatro Brasileiro, Sé. XX*, coleção Frederic M. Litto, 1992

BOAL, Augusto, *Torquemada*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft – Abteilung Bühnenvertrieb, unverkäufliches Manuskript, ohne Jahreszahlangebe, Berlin

BOAL, Augusto, *Theatre of the Oppressed*, Pluto Classics, London, 1998 (1979/1974)

BOAL, Augusto, *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular: Una revolución copernicana al revés*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1975

BOAL, Augusto, „Una experiencia de teatro popular en el Perú“ in: *Teatro y Realidad, Cambio*, März 1976, S. 37–53

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

BOAL, Augusto, *Milagre no Brasil*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1979

BOAL, Augusto, *Stop: c'est magique!*, Editora Civilização, Rio de Janeiro, 1980

BOAL, Augusto, *Mit der Faust ins offene Messer*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1990 (1981)

BOAL, Augusto, *Nuestra América: Satiren*, buntBuch, Hamburg, 1986

BOAL, Augusto, *Games for Actors and Non-Actors*, Routledge, London und New York, 1998 (1992)

BOAL, Augusto, *Rainbow of Desire*, Routledge, London, 1998 (1995)

BOAL, Augusto, *Legislative Theatre*, Routledge, London und New York, 2005 (1998)

BOAL, Augusto, *Hamlet and the Baker's Son: My Life in Theatre and Politics*, London, Routledge, 2001

BOAL, Augusto, *O Teatro como Arte Marcial*, Garamond, Rio de Janeiro, 2003

BOAL, Augusto, *The Aesthetics of the Oppressed*, London und New York, Routledge, 2006

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

BOAL, Augusto, *Teatro del Oprimido*, Alba, Barcelona, 2009

BOAL, Julian, *As Imagens de um Teatro Popular*, Editora Hucitec, São Paulo, 2000

BOHM, David, *On Creativity*, Routledge, New York, 2006

BRIGADA NACIONAL DE TEATRO PATATIVA DO ASSARÉ (Hrg.), *Teatro e transformação social*, Vol. 2, Teatro Épico, Centro de Formação e Pesquisa Contestado, São Paulo, 2006

BUENAVENTURA, Enrique, „De Stanislavski a Brecht“, in: MITO, No. 21, 1958, S. 177–182

BUENAVENTURA, Enrique/POTTLITZER, Joanne, „Theatre & Culture“, in: The Drama Review, TDR, Vol. 14, No.2, Latin American Theatre, Winter 1970, S. 151–156

BUENAVENTURA, Enrique, „Brecht y el nuevo teatro colombiano“, in: *primer acto*, no. 235, Primer Acto, Madrid, 1990, S. 23–27

BUENAVENTURA, Enrique/VIDAL, Jaqueline, *Esquema General del Método de Trabajo Colectivo del Teatro Experimental de Cali y otros ensayos*, Colección Yanama, Maracaibo, 2005

CAMARGO COSTA, Iná, *A hora do teatro épico no Brasil*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1996

CARBONARI, Marília, „Enrique Buenaventura“, in: Conjunto, Casa de las Américas, No. 147, La Habana, 2008, S. 94–99

CHAMBERS, Robert, *Ideas for development: Reflecting forwards*, Institute of Development Studies, Sussex, 2004

CHOMSKY, Noam, *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, Pantheon, New York, 2002

CRYSTAL, David, *The Cambridge Encyclopedia of Language*, Second Edition, Cambridge University Press, Cambridge, 2000

DACONTE, Eduardo Márceles, „El método de creación colectiva en el teatro colombiano“ in: *Latin American Theatre Review*, Fall 1977, S. 91–97

DA COSTA, Dia, *Development Dramas: Reimagining Rural Political Action in Eastern India*, Routledge India, New Delhi, 2010

DASSIN, Joan (Hrg.), *Torture in Brazil: A shocking report on the pervasive Use of Torture by Brazilian Military Governments, 1964–1879 (Secretly Prepared by the Archdiocese of São Paulo)*, Ilas Special Publication, University of Texas Press, New York, Toronto, 1998 (1986)

DE MELLO, Olga, „Memória à deriva“, in: *Revista de Teatro*, No. 525, 2011, S.48–51

DE TORO, Fernando, „Brecht in Lateinamerika“, in: ADLER, Heidrun (Hrg.), *Theater in Lateinamerika: Ein Handbuch*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 1991, S.89–104

DIAMOND, David, *Theatre for Living: The Art and Science of community-based Dialogue*, Trafford Publishing, Oxford, 2007

DIETRICH, Wolfgang, „Von der Intervention zur Integration, Lateinamerika im Schatten der nordamerikanischen Hegemonialmacht und die politisch-militärische Rolle der USA im 20. Jahrhundert“, in: BERNECKER/KALLER-DIETRICH/POTTHAST/TOBLER (Hrg.), *Lateinamerika 1870–2000: Geschichte und Gesellschaft*, Promedia, Wien, 2007

DIETRICH, Wolfgang, *Variationen über die vielen Frieden: Deutungen*, Band 1, Schriften des Unesco Chair for Peace Studies der Universität Innsbruck, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2008

DIETRICH, Wolfgang, *Variationen über die vielen Frieden: Elicitive Konflikttransformation und die transrationale Wende der Friedenspolitik*, Band 2, Schriften des Unesco Chair for Peace Studies der Universität Innsbruck, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2011

DOLAN, Jill, *Geographies of Learning: Theory and Practice, Activism and Performance*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2001

DORFMAN, Ariel, *Der einsame Reiter und Barbar, König der Elefanten: Von harmlosen Helden in unseren Köpfen*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1988

DRISKELL, Charles, „An Interview with Augusto Boal“, in: *Latin American Theatre Review*, University of Kansas, Fall 1975, S. 71–78

DUDERSTADT, Matthias (Hsg.), „Ästhetik und Wahrnehmung“, S. 2, in: *Kunst in der Grundschule*, Frankfurt am Main, 1996

DUFFY, Peter/VETTRAINO, Elinor (Hrg.), *Youth and Theatre of the Oppressed*, Palgrave Macmillan, New York, 2010

DURAN, Eduardo/DURAN, Bonnie, *Native American Postcolonial Psychology*, State University of New York Press, Albany, 1995

EGGER, Rudolf/GRUBER, Elke (Hrg.), *Anspruch, Einspruch, Widerspruch. Durch lebenslanges Lernen auf dem Weg in eine offene Gesellschaft. Festschrift für Werner Lenz*, Lit Verlag, Wien-Berlin, 2012

EHLERS, Niels, *Der Widerspruch zwischen Mensch und Bürger bei Rousseau*, Cuvillier Verlag, Göttingen, 2004

ESPENER, Maida Watson, „Enrique Buenaventura’s Theory of the Committed Theatre“, in: *Latin American Theatre Review*, Spring 1976, S. 43–47

FANON, Frantz, *The Wretched of the Earth*, Grove Press, New York, 2004 (1963)

FALS BORDA, Orlando „Über das Problem, wie man die Realität erforscht, um sie zu verändern.“ in: MOSER, Heinz/ORNAUER, Helmut (Hrg.), *Internationale Aspekte der Aktionsforschung*, Kösel Verlag, München, 1978, S. 78–112

FALS BORDA, Orlando, *Mompox y Loba: Historia doble de la Costa 1*, Universidad Nacional de Colombia, El Ancora Editores Bogotá, 2002 (1979)

FALS BORDA, Orlando, *La doble Historia de la costa: El Presidente Nieto II*, Universidad Nacional de Colombia, El Ancora Editores Bogotá, 2002 (1981)

FALS BORDA, „Participatory (Action) Research in Social Theory: Origins and Challenges“, in: REASON, Peter/BRADBURY, Hilary, *Handbook of Action Research: Participative Inquiry and Practice*, SAGE Publications, London, 2001, S. 27–37

FELDENKRAIS, Moshé, *Das starke Selbst: Anleitung zur Spontaneität*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1992 (1957)

FELDENKRAIS, Moshé, *Bewußtheit durch Bewegung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004 (1967)

FELDENKRAIS, Moshé, *Awareness Through Movement: Health Exercises for Personal Growth*, Harper & Row, New York/London, 1972

FELDENKRAIS, Moshé, *Die Entdeckung des Selbstverständlichen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987 (1981)

FELDENKRAIS, Moshé, *Die Feldenkraismethode in Aktion*, Junfermann Verlag, Paderborn, 2006 (1984)

FÉRAL, Josette (Hrg.), *Ariane Mnouchkine & Das Théâtre du Soleil*, Alexander Verlag, Berlin, 2003

FISCHER, Anton, *Studien zum Denken von Claude Lévi-Strauss: Claude Lévi-Strauss – Mythen*, Band 3, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig, 2004

FISCHER-LICHTE, Erika, *Semiotik des Theaters: Eine Einführung*, Band 1, Günther Narr Verlag, Tübingen, 1988

FLOOD, Robert Louis, „The Relationship of ‚Systems Thinking‘ to Action Research“ in: REASON, Peter/BRADBURY, Hilary, *Handbook of Action Research: Participative Inquiry and Practice*, SAGE Publications, London, 2001, S. 133–144

FREIRE, Paulo, *Cultural Action for Freedom*, Harvard Educational Review and Center for the Study of Development and Social Change, Monograph Series No.1, Cambridge, Massachusetts, 1970

FREIRE, Paulo, *Pädagogik der Unterdrückten: Bildung als Praxis der Freiheit*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1973 (1971)

FREIRE, Paulo, *Erziehung als Praxis der Freiheit: Beispiele zur Pädagogik der Unterdrückten*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1977 (1974)

FREIRE, Paulo, „Are Adult Literacy Programmes Neutral?“, S. 195–200 in: BATAILLE, Leon (Hrg.), *A Turning Point for Literacy*, Pergamon International Library, Oxford, Great Britain, 1976

FREIRE, Paulo, *Pedagogy of Hope*, First South Asian Edition, Continuum, London, 2005 (1992)

FRICKE, Harald et al., *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Band 1, de Gruyter, Berlin, 1997

FRITZ, Birgit, *InExActArt: Ein Handbuch zur Praxis des Theaters der Unterdrückten*, Ibidem, Stuttgart, 2011

GALEANO, Eduardo, *Die offenen Adern Lateinamerikas: Die Geschichte eines Kontinents*, Peter Hammer Verlag, Wuppertal, 2012 (1973)

GALEANO, Eduardo, *Días y Noches de Amor y de Guerra*, Ediciones Era, Barcelona, 1984 (1978)

GALEANO, Eduardo, *Von der Notwendigkeit, Augen am Hinterkopf zu haben*, Peter Hammer Verlag, Wuppertal, 1992

GALEANO, Eduardo, *Das Buch der Umarmungen*, Unionsverlag, Zürich, 1998

GALTUNG, Johan, „Después del Proyecto Camelot“, in: *Revista Mexicana de Sociología*, Vol.30, Unam, México D.F., 1968, S. 115–141

GALTUNG, Johan, „Literacy, Education and Schooling – For What?“ in: BATAILLE, Leon (Hrg.), *A Turning Point for Literacy*, Pergamon International Library, Oxford, Great Britain, 1976

GALTUNG, Johan, *Self-reliance: Beiträge zu einer alternativen Entwicklungsstrategie*, Minerva Publikation, München, 1983

GANGULY, Sanjoy, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, Wien, Mandelbaum Verlag, 2011

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

GAVENTA, John/CORNWALL, Andrea, „Power and Knowledge“, in: REASON, Peter/BRADBURY, Hilary, *Handbook of Action Research: Participative Inquiry and Practice*, SAGE Publications, London, 2001, S. 70–80

GELDMACHER, Thomas, et. al. (Hrg.), »Da machen wir nicht mehr mit ...«: *Österreichische Soldaten und Zivilisten vor Gerichten der Wehrmacht*, Mandelbaum Verlag, Wien, 2010

GERASSI, John (Hrg.), *Venceremos, The Speeches and Writings of Ernesto Che Guevara*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1968

GINSBURG, Carl, *Die Wurzeln der Funktionalen Integration*, Feldenkrais-Gilde Deutschland, München 2004

GINSBURG, Carl, *The Intelligence of Moving Bodies: A Somatic View of Life and its Consequences*, AWAREing Press, Santa Fe, 2010

GLEISS, Gernot (Hrg.), *In der Mitte ein Feuer*, Verlag G2, Klagenfurt, 2012

GÓMEZ PROAÑO, Lola/GEIROLA, Gustavo (Hrg.), *Antología de teatro latinoamericano (1950-2007), Tomo I*, Editorial INTeatro, Buenos Aires, 2010

GREENWOOD, Davydd/LEVIN, Morton, *Introduction to Action Research: Social research for social change*, SAGE Publications, London, 1998

GUDJONS, Herbert, *Pädagogisches Grundwissen: Überblick - Kompendium - Studienbuch*, Klinkhardt, 2008

GUINSBURG, J, et. al., *Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos*, Perspectiva, Edições Sesc, São Paulo, 2006

HADERLAP, Maja, *Engel des Vergessens*, Wallstein, Göttingen, 2011

HASLINGER, Josef, *Politik der Gefühle: Ein Essay über Österreich*, Luchterhand Literaturverlag, Darmstadt, 1988 (1987)

HESSEL, Stéphane, *An die Empörten dieser Erde!: Vom Protest zum Handeln*, Aufbau-Verlag, Hamburg, 2012

HOROWITZ, Louis, (Hrg.) *The Rise and Fall of Project Camelot*, The M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, 1967

HÖRTNER, Werner, *Kolumbien verstehen: Geschichte und Gegenwart eines zerrissenen Landes*, Rotpunktverlag, Zürich, 2006

HÜTTLER, Michael/SCHWINGHAMMER, Susanne/WAGNER, Monika (Hrg.), *Aufbruch zu neuen Welten: Theatralität an der Jahrtausendwende*, Band 1, Schriften der Gesellschaft für TheaterEthnologie, IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation, Frankfurt, 2000

HÜTTLER, Michael, *Unternehmenstheater – Vom Theater der Unterdrückten zum Theater der Unternehmer?: Eine theaterwissenschaftliche Betrachtung*, Ibidem, Stuttgart, 2005

KOHLBERG, Lawrence, *Die Psychologie der Moralentwicklung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995

KUCHAR, Helena, *Jelka: aus dem Leben einer Kärntner Partisanin*, A.P.I., Basel, 1984, (Bearbeitung: BUSCH, Thomas/WINDHAB, Brigitte)

KUFTINEC, Sonja/ALON, Chen, „Prose and cons: theatrical encounters with students and prisoners in Ma'asiyahu, Israel“, Vol. 12, Issue 3, 2007, S. 275-291

KUFTINEC ARSHAM, Sonja, *Theatre, Facilitation and Nation Formation in the Balkans and Middle East*, Palgrave Macmillan, London, 2009

KUSCH, Rodolfo, *Indigenous and Popular Thinking in América*, Duke University Press, Durham, 2010 (1970)

LANDRY, Donna/MacLEAN, Gerald (Hrg.), *The Spivak Reader*, Routledge, London und New York, 1996

LARKIN NASCIMENTO, Elisa, *The Sorcery of Color: Identity, Race, and Gender in Brazil*, Temple University Press, Philadelphia, 2007

LASKER-WALLFISCH, Anita, *Ihr sollt die Wahrheit erben: Die Cellistin von Auschwitz, Erinnerungen*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2007

LEDERACH, John Paul, *The Moral Imagination: The Art and Soul of Building Peace*, Oxford, Oxford University Press, 2005

LERNER, Gerda, *Zukunft braucht Vergangenheit: Warum Geschichte uns angeht*, Ulrike Helmer Verlag, Königsstein, 2002 (1997)

LIZARZABURU, Alfonso: „ALFIN: An Experiment in Adult Literacy Training in a Society in Transition“, in BATAILLE, Leon (Hrg.), *A Turning Point for Literacy*, Oxford (Great Britain), Pergamon International Library, 1976, S. 137–164

LUGONES, María/PRICE, Joshua, „Translators' Introduction“, in: Kusch, Rodolfo, *Indigenous and Popular Thinking in América*, Duke University Press, Durham, 2010 (1970), S. lv–lxxii

LYKES, Brinton, „Creative Arts and Photography in Participatory Research in Guatemala“, in: REASON, Peter/BRADBURY, Hilary, *Handbook of Action Research: Participative Inquiry and Practice*, SAGE Publications, London, 2001, S. 363–371

MANOSCHEK, Walter, „Österreichische Opfer der NS-Militärjustiz: Auf dem langen Weg zur Rehabilitierung“ in: GELDMACHER, Thomas, et. al. (Hrg.), »Da machen wir nicht mehr mit ...«: *Österreichische Soldaten und Zivilisten vor Gerichten der Wehrmacht*, Mandelbaum Verlag, Wien, 2010, S. 31–49

MARQUÉZ, Rosa Luisa, „Augusto Boal: al rescate del lenguaje y la comunicación“, in: *Revista/Review interamericana*, Vol 12, Núm 2, Verano, 1982, S. 221–227

MATURANA, Humberto/VARELA, Francisco, *Der Baum der Erkenntnis: Die biologischen Wurzeln des Erkennens*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2011 (1984)

MATURANA, Humberto/PÖRKSEN, Bernhard, *Vom Sein zum Tun: Ursprünge der Biologie des Erkennens*, 2008

McLAREN, Peter, „The Liminal Servant and the Ritual Roots of Critical Pedagogy“ in: *Language Arts*, Volume 65, Number 2, University of California, Feb. 1988

MIGNOLO, Walter, „Immigrant Consciousness“ in: Kusch, Rodolfo, *Indigenous and Popular Thinking in América*, Duke University Press, Durham, 2010 (1970), S. xiii–liv

MONLEÓN, José, *AMERICA LATINA: Teatro y Revolución*, Caracas, Ateneo de Caracas, 1978

MOREIRA, Romildo, „Hermilo Borba Filho: Teatro moderno en el Nordeste del Brasil“, in: Conjunto, Casa de las Américas, No. 147, La Habana, 2008, S. 90–94

MOSER, Heinz, „Einige Aspekte der Aktionsforschung im internationalen Vergleich“, in: MOSER, Heinz/ORNAUER, Helmut (Hrg.), *Internationale Aspekte der Aktionsforschung*, Kösel Verlag, München, 1978, S. 173–189

MOSER, Heinz/ORNAUER, Helmut (Hrg.), *Internationale Aspekte der Aktionsforschung*, Kösel Verlag, München, 1978

OCAMPO LÓPEZ, Javier, „El maestro Orlando Fals Borda, sus ideas educativas y sociales, para el cambio en la sociedad colombiana“, in: *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, Vol. 12, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Bogotá, 2009, S. 13–41

ODIERNA, Simone/LETSCH, Fritz (Hrg.), *Theater macht Politik: Forumtheater nach Augusto Boal*, Ag Spak, Gauting, 2006

OLESZKIEWICZ, Małgorzata, *Teatro Popular Peruano: Del precolombino al siglo XX*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa, 1995

ÖSTERLIND, Eva, „Acting out of habits – can Theatre of the Oppressed promote change? Boal's theatre methods in relation to Bourdieu's concept of habitus“ in: *Research in Drama in Education*, Routledge, Vol. 13, No.1, 2008, S. 71–82

PAPKE, Christian, *Teatrada: Brasiliens Wege theatraler Kunst, eine Theatergeschichte von 1500 bis zur Gegenwart*, Dissertation, Universität Wien, 2000

PRADIER, Jean- Marie, „Etnocenologia“, in: BILÃO, Armindo/GREINER, Christine (Hrg.), *Etnocenologia: textos selecionados*, Annablume, São Paulo, 1998, S. 23–29

PRADIER, Jean-Marie, „Ethnoszenologie. Das Fleisch ist Geist“, in: HÜTTLER, Michael/SCHWINGHAMMER, Susanne/WAGNER, Monika (Hrg.), *Aufbruch zu neuen Welten: Theatralität an der Jahrtausendwende*, Band 1, Schriften der Gesellschaft für TheaterEthnologie, IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation, Frankfurt, 2000

PRENTKI, Tim/PRESTON, Sheila (Hrg.), *The Applied Theatre Reader*, Routledge, London und New York, 2009

RAHNEMA, Majid, „Literacy: for Reading the Word or the World“, S.165–180, in: BATAILLE, Leon (Hrg.), *A Turning Point for Literacy*, Pergamon International Library, Oxford, Great Britain, 1976

RAHNEMA, Majid, „Participation“, in: PRENTKI, Tim/PRESTON, Sheila (Hrg.), *The Applied Theatre Reader*, Routledge, London und New York, 2009, S. 141–147

RATEY, John, *A User's Guide to the Brain: Perception, Attention and the Four Theatres of the Brain*, Pantheon Books, New York, 2001

REASON, Peter/BRADBURY, Hilary, *Handbook of Action Research: Participative Inquiry and Practice*, SAGE Publications, London, 2001

RENDÓN, Laura, *Sensing/Thinking Pedagogy: Educating for Wholeness, Social Justice and Liberation*, Stylus Publishing, Virginia, 2009

RIBEIRO, Darcy, *Der zivilisatorische Prozess*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1971

RIBEIRO, Darcy, *Wildes Utopia: Sehnsucht nach der verlorenen Unschuld, eine Fabel*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986

ROWAN, John, „The Humanistic Approach to Action Research“, in: REASON, Peter/BRADBURY, Hilary, *Handbook of Action Research: Participative Inquiry and Practice*, SAGE Publications, London, 2001, S. 114–122

RÖTTGER, Kati, „Creación Colectiva. Mode oder Methode im Prozeß der nationalen Theaterentwicklung in Lateinamerika?“, in ADLER, Heidrun (Hrg.), *Theater in Lateinamerika: Ein Handbuch*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 1991, S. 105–125

RUPING, Bernd (Hrg.), *Gebraucht das Theater: Die Vorschläge von Augusto Boal – Erfahrungen, Varianten, Kritik*, Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung, Lingen - Remscheid, 1991

SAÑA, Heleno, *Würde und Widerstand: Menschlichkeit in einer unmenschlichen Welt*, PapyRossa Verlag, Köln, 2007

SCHECHNER, Richard, *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, New York, 2002

SCHUTZMAN, Mady/COHEN-CRUZ, Jan (Hrg.), *Playing Boal: Theatre, therapy, activism*, Routledge, London und New York, 1994

SCHUTZMAN, Mady/COHEN-CRUZ, Jan (Hrg.), *A Boal Companion: Dialogues on theatre and cultural politics*, Routledge, New York und London, 2006

SERVAES, Jan et. al. (Hrg.), *Participatory Communication for Social Change*, Sage, London, 1996

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Can the Subaltern Speak?, Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Turia und Kant Verlag, Wien, 2008

STAFFLER, Armin, *Augusto Boal: Eine Einführung*, Oldib, Essen, 2009

STAUFFER, Martin, *Pädagogik zwischen Idealisierung und Ignoranz: Eine Kritik der Theorie, Praxis und Rezeption Paulo Freires*, Peter Lang Verlag, Bern 2007

TANAKA, Michiko, „Seki Sano and Popular Political and Social Theatre in Latin America“, in: *Latin American Theatre Review*, Spring 1994, S. 53–69

TAYLER, Diane, „Denise Stoklos: The Politics of Decipherability“, in: *The Drama Review* 44, 2000, S. 7–29

TEATRO EXPERIMENTAL DE CALI (Autor_innenkollektiv), „Esquema de método de trabajo colectivo del TEC“ in: *El Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva*, Editores Casa de las Américas, La Habana, 1978, S. 313–370

THORAU, Henry/SPINU, Marina (Hrg.), *Augusto Boal: Theater der Unterdrückten/Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, Frankfurt am Main, Edition Suhrkamp, 1989 (1979)

THORAU, Henry, *Augusto Boals Theater der Unterdrückten in Theorie und Praxis*, Dissertation, Rheinfelden, 1982

TILLICH, Paul, *The Courage to Be*, Yale University Press, New Haven, 1952

TODOROV, Tzvetan, *Die Eroberung Amerikas: Das Problem des Anderen*, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982

TOFFLER, Alvin, *Future Shock*, Random House, New York, 1970

TSCHINAG, Galsan, *Der singende Fels*, Unionsverlag, Zürich, 2010

TSCHINAG, Galsan, in: GLEISS, Gernot (Hrg.), *In der Mitte ein Feuer*, Verlag G2, Klagenfurt, 2012

TURNER, Victor, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, PAJ Publications, New York, 1982

UNESCO (Hrg.), *Learning To Be: A Holistic and Integrated Approach to Values Education for Human Development*, UNESCO-APNIEVE Sourcebook 2 for Teachers, Students and Tertiary Level Instructors, UNESCO Bankok, 2002

VILLEGAS, Juan, *Historia Multicultural del Teatro y las teatralidades en América Latina*, Galerna, Buenos Aires, 2005

WELSCH, Wolfgang, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, Reclam jun, 3. Auflage, 1993

WIEGAND, Helmut, *Die Entwicklung des Theaters der Unterdrückten seit Beginn der achtziger Jahre*, Ibidem, Stuttgart, 1999

WIEGAND, Helmut (Hrg.), *Theater im Dialog: heiter, aufmüpfig und demokratisch: Deutsche und europäische Anwendungen des Theaters der Unterdrückten*, Ibidem, Stuttgart, 2004

WINDTNER, Barbara, *Batatinha – que circuito é esse?*, Universität Wien, 2006

WOLF, Gertrud, *Zur Konstruktion des Erwachsenen: Grundlagen einer erwachsenenpädagogischen Lerntheorie*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2011

WRENTSCHUR, Michael, *Theaterpädagogische Wege in den öffentlichen Raum: Zwischen struktureller Gewalt und lebendiger Beteiligung*, Ibidem, Stuttgart, 2004

ZIEGLER, Jean, *Der Aufstand des Gewissens: Die nicht-gehaltende Festspielrede 2011*, Ecowin Verlag, Salzburg, 2011

ZUMHOF, Tim, *Pädagogik und Poetik der Befreiung: Der Zusammenhang von Paulo Freires Befreiungspädagogik und Augusto Boals ›Theater der Unterdrückten‹*, Waxmann, Münster, 2012

Online – Dokumente

ANDRADE, Clara de, „Torquemada de Augusto Boal: Uma Catarse do Trauma“, in: CENA 2, No. 11, 2012 Rio Grande do Sul, S. 20, online:
<http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/24098/22414> (Zugriff 27.12.2012)

CAPELLA, Daniel, „Alfonso Lizarzaburu. Consultor de la Unesco, fue un impulsor de la reforma educativa de Perú en los setenta“, in: El Pais, 13.9.1985, online:
www.elpais.com/articulo/ultima/PERU/UNESCO/Alfonso/Lizarzaburu/elpepiult/19850913elpepiult_5/Tes (Zugriff 15.9.2012)

CATAÑO, Gonzalo, „Orlando Fals Borda, Sociólogo del Compromiso“, Espacio Abierto, Vol. 17, Núm. 4, octubre-diciembre, 2008, S. 90, online:
<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/122/12217401.pdf> (Zugriff 5.7.2012)

DANNER, Mark, „The Truth of El Mozote“, 1993, online:
www.markdanner.com/articles/print/127 (Zugriff 17.12.2012)

DUDERSTADT, Matthias (Hrg.), „Ästhetik und Wahrnehmung“, in: Kunst in der Grundschule, Frankfurt am Main, 1996, online:
www.aesthetische-bildung.uni-bremen.de/Downloads.htm (Zugriff 16.9.2012)

ESSEN, Siegfried, „Präsenz im Spiel: Von der unerklärlichen Kraft der Repräsentation in Aufstellungsarbeit, Theater und Kinderspiel“, online:
www.siegfriedessen.com/vortraege.php?DOC_INST=5 (Zugriff 1.1.2013)

FALS BORDA, Orlando, „Research for Social Justice: Some North-South Convergences“, Plenary Address, 1995, online: <http://comm-org.wisc.edu/si/falsborda.htm>
 (Zugriff 26.12.2012)

FRASCA, Gonzalo, „Videogames Of The Oppressed: Videogames As A Means For Critical Thinking And Debate“, 2001, Georgia Institute of Technology, online: www.ludology.org
 (Zugriff 12.8.2012)

FRASCA, Gonzalo, „Videogames of the Oppressed“, 2004, online:
<http://www.electronicbookreview.com/thread/firstperson/Boalian> (Zugriff 2.1.2013)

HÜTHER Gerald, „Die Stärkung von Metakompetenzen als Voraussagung für die Entfaltung besonderer Begabungen“, Karg-Forum, Nürnberg, 2007, online:
www.karg-stiftung.de/content.php?nav_id=202 (Zugriff 16.9.2012)

KÖNIG, Brigitte, „Descolonización de la Historia? El caso de la novela histórica en la región norteandina“, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Escuela de Historia, Revista Historia y Sociedad, Edición No. 11, 2005, S. 33–58, online:
http://humanas.medellin.unal.edu.co/sites/default/files/hys/pdf/hys_11/hys_11_02_Koning_Brigitte_-_DescolonizacionHistoria.pdf (Zugriff 20.01.2013)

LENZ, Werner, „Perspektiven des Lebenslangen Lernens.“, Wien, 2007, S. 3, online: http://erwachsenenbildung.at/magazin/archiv_artikel.php?mid=407&aid=289 (Zugriff 25.9.2012)

LÉVI-STRAUSS, Claude, „The Structural Study of Myth“, in: *The Journal of American Folklore*, Vol. 68, No. 270, Myth: A Symposium, American Folklore Society, 1955, S. 428–444, online: www.jstor.org/stable/536768 (Zugriff 18.12.2012)

MESCHKAT, Klaus, „Realität erforschen, um sie zu verändern: Abschied von Orlando Fals Borda (1925–2008)“, 2008, aus *Linke Regierungen/ila* 318, online: www.ila-web.de/nachrufe/orlandofalsborda.htm (Zugriff 13.7.2012)

MONTILLA, Claudia, „Del Teatro Experimental al Nuevo Teatro, 1959-1975“ in: *Revista de Estudios Sociales*, No. 17, 2004, S. 86–97, online: <http://res.uniandes.edu.co/view.php/347/view.php> (Zugriff 26.12.2012)

NEUGEBAUER, Wolfgang, „Zur Problematik der NS-Vergangenheit Österreichs: Referat anlässlich der Enquete ‚Rassismus und Vergangenheitsbewältigung in Südafrika und Österreich - ein Vergleich?‘ im österreichischen Parlament, Wien, 31. Mai 2000“, online: www.doew.at/frames.php?thema/vergangen/problnsverg.html (Zugriff 17.9.2012)

PRETTY, Jules, „Participatory Learning for Sustainable Agriculture“, in: *World Development*, Vol. 23, Nr. 8, 1995, S. 1247–1263, online: www.summer.ucsb.edu/rmp/2010SamplePapers/Economics.pdf (Zugriff 30.12.2012)

PRIETO, Antonio, „En torno a los estudios del performance, la teatralidad, y más“ (Notas para una conferencia) Para el curso „Globalización, Migración, Espacios Públicos y Performance“ CRIM, 13 de septiembre de 2002, online: <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Antoniop.html> (Zugriff 13.10.2012)

RODRÍGUEZ ABAD, Franklin, „Thesen für eine Poetik des Lateinamerikanischen Theaters“, Berlin, 1989, S. 4, online: www.freiestheater.de/lateinam.html (Zugriff 26.12.2012)

Online – WorldWideWeb

www.brasilnews.de/brasilien-wahrheitskommission-soll-frieden-schaffen-25739 (Zugriff 27.12.2012)

<http://denisestoklos.uol.com.br> (Zugriff 17.1.2013)

www.guardian.co.uk/environment/2011/apr/10/bolivia-enshrines-natural-worlds-rights (Zugriff 16.9.2012)

www.hart-brasilientexte.de (Zugriff 27.12.2012)

<http://idlenomore1.blogspot.co.at/> (Zugriff 27.12.2012)

www.indigene.de/fileadmin/indigene/dokumente/Mandat_Manaus_2011.pdf
(Zugriff 1.1.2013)

www.lateinamerikanachrichten.de/index.php?/artikel/4136.html (Zugriff 27.12.2012)

<http://marinprogressive.wordpress.com/2011/01/14/torture-training-in-brazil/>
(Zugriff: 11.8.2012)

www.oei.es/bibliotecadigital.php (Zugriff 27.12.2012)

www.raulzelik.net/kolumbien-artikel-essays-wissenschaftliches/204-oekonomie-vertreibung-interview-belen-torres-anuc (Zugriff 27.12.2012)

www.roundworldproductions.com (Zugriff 27.12.2012)

www.siegfriedessen.com (Zugriff 1.1.2013)

www.taz.de/Brasilien-will-Verbrechen-aufarbeiten/!82291/ (Zugriff 5.1.2013)

www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=39 (Zugriff 9.12.2012)

www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=45 (Zugriff 9.12.2012)

<http://therightsofnature.org/wp-content/uploads/pdfs/FINAL-UNIVERSAL-DECLARATION-OF-THE-RIGHTS-OF-MOTHER-EARTH-APRIL-22-2010.pdf>

www.um.edu.mt/create/courses/masterdegreeprogramme (Zugriff 17.1.2013)

www.univie.ac.at/heinz-von-foerster-archive/ (Zugriff 1.1.2013)

Allgemeine Links

www.ctorio.org.br

www.erinnern.at

www.headlinetheatre.com

www.indigene.de

www.janasanskriti.org

www.ludology.org

www.ptoweb.org

www.sabisa.de

www.tdu-wien.at

Video

Interview mit FALS BORDA Orlando ‚Sentipensante‘:
www.youtube.com/watch?v=LbJWqetRuMo (Zugriff 26.12.2012)

FELDENKRAIS, Moshé, *Feldenkrais Training Program: Amherst 1980*, 30. Juli, DVD 10

FELDENKRAIS, Moshé, *Feldenkrais Training Program: Amherst 1980*, 7. August, DVD 25

MADEN, Martin *The Crater Mountain Story*, Research and Conservation Foundation of Papua New Guinea, 2006

WAGENHOFER, Erwin, *Let's make money*, Euro Video, 2008

Persönliche Gespräche

Carlos Satizábal, Wien, 2008

Ney Piacentini, São Paulo, Juli 2009

Antunes Filho, São Paulo, Juli 2009

Matthijssen, Ronald, Rio de Janeiro, Juli 2009

Bárbara Santos, Kroatien, Juni 2010

Helmut Ornauer, Wien, Dezember 2010

Hans Fraeulin, Graz, Dezember 2011

Abel Solares, Graz, Dezember 2011

Cecilia Boal, Rio de Janeiro, April 2012

Henry Thorau, Wien, Juli 2012, uva.

CV Birgit Fritz

Universitätslektorin für transkulturelle, autopoietische Theaterarbeit

Romanistin/Anglistin, geprüfte AHS-Lehrerin, Theater- und Feldenkraispädagogin

Lehrgangsleitung des Grundlehrgangs – *Theater nach Augusto Boal*, VHS Meidling

Freischaffende Theaterarbeiterin, Autorin, Übersetzerin

Geboren 1966 in Kärnten/Koroška

Ausbildung

1986 Matura Handelsakademie, Klagenfurt

1993 Sponsion Anglistik und Romanistik, Lehramt für die Fächer Spanisch und Englisch, Universität Graz

2000–2002 Theaterpädagogikausbildung, AGB Wien

2006–2010 Ausbildung zur diplomierten Feldenkraispädagogin (Körperarbeit nach Moshé Feldenkrais), Graz I

Berufsleben

1993–2000 Lehrerin für die Fächer Darstellendes Spiel, Spanisch und Englisch an der Graz International Bilingual School (GIBS)

Seit 2000 freiberuflich tätig.

2001–2007 Unterrichtstätigkeit (Spanisch, Englisch) und Lernforschung an der VHS Meidling

Lehrtätigkeit an Universitäten und in Lehrgängen

2003/04– 2011/12	Institut für Internationale Entwicklung und Institut für Afrikawissenschaften, Lehrveranstaltung für Transkulturelle Theaterarbeit
seit 2008	Master of Arts Program in Peace, Development, Security and International Conflict Transformation der Universität Innsbruck
2009	Pädagogische Hochschule Niederösterreich: Lehrer_innenfortbildung für Darstellendes Spiel, Methodentraining TdU
seit 2007	Interdisziplinärer Universitätslehrgang für Höhere Lateinamerika-Studien der Universität Wien, Leitung Integrativseminar

2007–2011	Amnesty Academy: Forumtheater und Menschenrechte
2010 –2012	CSR Lehrgang der Plenum Akademie: Integrativseminar
seit 2003	Grundlehrgang Theater nach Augusto Boal (7 Module)

Theater der Unterdrückten – Funktionen

2001–2003	Mitgründung und Leitung Spielerei, Forumtheatergruppe von Amnesty International
seit 2005	Vermittlung und Kooperationstätigkeit zw. Jana Sanskriti/Indien und österreichischem TdU-Netzwerk
2001–2009	Vorstandsmitglied ARGE – Forumtheater Österreich
2003–2011	Mitgründung und Leitung TdU-Wien, ZVR-Zahl 815882859
2003–2011	Obfrau TdU-Wien
	Leitung der Boal Labors im WUK
2006	Teilnahme an der internationalen Joker_innenkonferenz in Barcelona, Projekt Präsentation <i>The Twin Vision Performance Project</i>
2009	Teilnahme an der internationalen Joker_innenkonferenz Rio de Janeiro, Panel: Women
2011–2012	Vereinsübergabe TdU-Wien an Mag.a Miriam Sinzinger und Team. Gründung des Vereins InExActArt, gemeinsam mit dem Theateranthropologen Abel Solares (Guatemala). www.inexactart.com ZVR-Zahl: 45359 9801

Exemplarische Projekte und internationale Trainings

2002–2004	Theaterpädagogische Begleitung der interkulturellen Jugendtheatergruppe Inter>face des Integrationsfonds der Stadt Wien
2003–2005	Stadtteilarbeit mit Forumtheatermethoden in Wiener Gemeindebauten in Zusammenarbeit mit den Gebietsbetreuungen
2004–2006	Twin Vision Theatre Project (transkulturelle Theaterarbeit mit europäischen und afrikanischen Teilnehmer_innen)
2005	TdU-Workshop mit Jugendlichen in der Navajo Nation/USA
2006	TdU-Methodenmultiplikation mit Jugendlichen in Bishkek und Osh/Kirgistan
2006	Teilnahme am Muktadhara Festival, Kolkata/Badu, Indien
2007	Organisation und Durchführung der internationalen Konferenz „Development and Democratization in Central Asia – through partnership and art of youth“ sowie Methodenmultiplikation in Kirgistan
2008	TdU-Workshop und Präsentation in Gernika/Baskenland beim Encuentro de Arte y Paz von Gernika Gogoratuz Koordination des Besuchs von Augusto Boal im Justizministerium (auf Einladung von Justizministerin Dr. Maria Berger
2009	Workshop und Präsentation im Rahmen der Konferenz ‚Arte y Paz‘ in Merida/Venezuela
2008/2009	TdU-Workshop im Kuze Potsdam/Berlin
2010	ARTiculating Values, intern. Training mit Jugendlichen aus Österreich, Dänemark, Ungarn, Israel, Jordanien, dem Libanon, den Niederlanden und der Türkei in Zusammenarbeit mit dem Interkulturellen Zentrum, Wien
2010	Teilnahme am Muktadhara Festival, 25 Jahre <i>Jana Sanskriti</i> , Kolkata/Badu, Indien
2010	PH Oberösterreich: Projekt Sozialkapitalmessung, Erarbeitung von Unterrichtsmaterial
2010–2011	Abhaltung eines Internationalen Trainings in Ljubljana mit Multiplikator_innen im Rahmen des Projekts ‚Global Sofa‘ von Ekvilip

Publikationen

InExActArt – Ein Handbuch zur Praxis des Theaters der Unterdrückten, Stuttgart, Ibidem, 2011

InExActArt – The Autopoietic Theatre of Augusto Boal – A handbook of Theatre of the Oppressed Practice, Stuttgart, Ibidem, 2012 (translated by Lana Sendzimir and Ralph Yarrow)

Herausgeberin und Übersetzerin

Sanjoy Ganguly, Forumtheater und Demokratie in Indien, Mandelbaum, 2011

In Sammelbänden

„Stadtteilarbeit: Eine Geschichte über beharrliches Scheitern und konsequentes Lernen“, in: ODIERNA, Simone/LETSCHE, Fritz (Hrg.), *Theater macht Politik: Forumtheater nach Augusto Boal*, Ein Werkstattbuch, AgSpak, Gauting, 2006

„Stärkung der Lernautonomie in der Berufsreifeprüfung“, in: BISOVSKY, Gerhard, et. al. (Hrg.), *Vernetztes Lernen in einer digitalisierten Welt: Internetunterstützte Bildungsprozesse an der Volkshochschule*, Edition Volkshochschule, Wien, 2006

„Jana Sanskriti – The People's Culture“, in: *Selbstbefreiung oder Inklusion? Zur Aktualität emanzipatorischer (Volks)Bildungskonzepte*, Schulheft 134, Studien Verlag, Innsbruck-Wien-Bozen, 2009

„The healing embrace of Jana Sanskriti in Europe/Austria“, in: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, CAMP, Kolkata, 2010

In Zeitschriften

„Candomblé. Die afro-brasilianische Religion sieht zwischen Politik und Spiritualität keinen Widerspruch“, in: *Südwind*, Juli 2010

„Eine kollektive Sprache entwickeln“, in: *Frauensolidarität*, Nr. 105, S. 2008

„Wir sind Madalena! Interview mit Bárbara Santos“, in: *an.schläge*, September 2010

„Widerstand ist Dynamik – die Bewegung(en) des Theaters der Unterdrückten“, in: *Der Apfel*, Zeitschrift des Österreichischen Frauenforums Feministische Theologie, Nr. 100, S. 25–27, 2011

„Am Anfang war die Tat: Abriss des Grundlehrgangs ‚Theater nach Augusto Boal‘, der in diesem Herbst erfolgreich in seine zehnte Saison an der VHS Meidling startet.“, in: Die Österreichische Volkshochschule, Magazin für Erwachsenenbildung, Nr. 245, Jahrgang 2012

Rezension

„Pädagogik und Poetik der Befreiung: Der Zusammenhang von Paulo Freires Befreiungspädagogik und Augusto Boals ‚Theater der Unterdrückten‘ von Tim Zumhof“, in: Die Österreichische Volkshochschule, Magazin für Erwachsenenbildung, Nr. 245, 2012

Dank an

meine Eltern, Ingrid und Walter, Großeltern und Familien, die mich geprägt haben und mir die wichtigsten Fragen mit auf den Weg gaben

besonders danke ich meinem Bruder Michael und Karin, die für mich das Prinzip Hoffnung repräsentieren

Lana Sendzimir und Miriam Sinzinger, die mich im wahrsten Sinn des Wortes ‚frei spielten‘

Karl Koschek, der mir hilft mich selbst zu erkennen und der mir beim Durchhalten und bei allen Pannen kreativ und kompetent zur Seite stand

Kajetan Schamesberger, der ‚es‘ mir vergönnt, mich bestärkt und auf den Weg ‚geschickt‘ hat!

Barbara Stüwe-Essl!

meine Mentor_innen über die Jahre:

Marietta Schneider, Gerhard Bisvosky, Carlos Satizábal

Abel Solares, aus dem beharrlich altes Wissen spricht

meine Unterstützer_innen:

Andrea Niess, ohne deren Mut-gebung, diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre

Ronald Matthijssen, Renate Schneider und Christoph Seidl, die mir mehr als ‚nur‘ die Reisen nach Brasilien ermöglicht haben

Henry Thorau!

Zdravko Haderlap, der mir Türen öffnete und Raum und Vertrauen gab

Julia Scharinger, die mir wertvolles Feedback gab und mit ihrem Mut Zeichen setzt

Agnes C. Vana, die mich immer wieder die Bedeutung unserer Arbeit sehen lässt

Gerlinde ‚Linde‘, die mich einmal im Leben in ‚die richtige Richtung‘ schickte

Franz Nest, der mich im Prozess begleitete

meine Betreuer_innen, die mir Geduld und Vertrauen schenkten:

Brigitte Marschall, Ralph Yarrow

meine langjährigen Freund_innen

Ilona Wally, Thomas Gradwohl, Karin Vincke, Waltraud Krausler, Marion Gringinger,
Evi Rieger, Rosemarie Lammer, Elisabeth Seifert

Cholpon, meine Schwester, und Roman Lahodinsky

Vera und Georg und die DanceAbility-Familie

Florian Jung und Stephan Antzcack, die an mich glaubten

Iliana Machan, Alix Dudel, Eva Moschitz, Irene Katzensteiner, Eva Wallensteiner,
Özge Tomruk

Susanne Ferril und Andrea Kandler

Francesca White, Lucy Ginsburg Schütte, Angelica ‚Anke‘ Feldmann, Paul Newton

die TdU-Familie auf der ganzen Welt: Indien, Senegal, Ost-Timor, Afghanistan, Pakistan,
Palästina, Israel, USA, Brasilien, Argentinien, Schweden, Kroatien, Spanien, Italien, UK,
Wales, Schottland, Kolumbien, Australien, Nepal.....

Jordi Ferre, der mich in seine Welt einlud und die Bewohner_innen von Tenonde Porã,
bei denen ich ‚sein‘ durfte

Christina Sylvia, die mich in Brasilien vom Krankenbett aus tanzen lehrte

die vielen Menschen, die mit mir gearbeitet haben und es immer wieder tun

dem Mandelbaum Verlag (Michael, Martin und Paula, die mir gezeigt haben, wie man
Bücher macht, was eine neue Leidenschaft in mir weckte)

Christoph!

meine guaracyanische Familie, die mich trägt

Saravá!