



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Theater und Entwicklungszusammenarbeit - Katalysator sozialen Wandels?

Eine Diskussion zu Brecht, Boal, Wa Thiong'o und
Schlingensief

Verfasserin

Anna Schoeppe

angestrebter akademischer Grad

Magistra (Mag.)

Wien, 16. 3. 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 057 390

Studienrichtung lt. Zulassungsbescheid:

Individuelles Diplomstudium Internationale Entwicklung

Betreuer:

Dr. Gerald Faschingeder

Für Apo.

Ich möchte mich sehr bei meiner Familie und den Freunden bedanken, die diese Arbeit ermöglichten und geduldig meine Fragen beantworteten, mit mir diskutierten und mich ermutigten.

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	10
1.1. Thema	10
1.2. Erkenntnisinteresse und Forschungsfrage	12
1.3. Vorhandene Literatur und Forschungsstand	13
1.4. Theorie und Klärung der wichtigsten Begriffe	14
1.4.1. Gramsci: Hegemonie und Kultur	14
1.4.2. Entwicklungsbegriff, EZA und der <i>Post-Development</i> Ansatz	15
1.4.3. Theater	17
1.4.4. Wann ist ein Theaterprojekt Teil der EZA?	17
2. Theater und politische Handlungsfähigkeit/ Emanzipatorisches Theater	19
2.1. Bertolt Brecht	21
2.1.1. Das epische Theater	22
2.1.2. Die Lehrstücke	23
2.1.3. Brecht zur Rolle der Intellektuellen	25
2.2. Augusto Boal	26
2.2.1. Theater der Unterdrückten	26
2.2.2. Boal zur Rolle der Intellektuellen	29
2.2.3. Paulo Freire	30
2.2.4. Freire zur Rolle der Intellektuellen	31
2.3. Ngugi wa Thiong'o	31
2.3.1. <i>Kamiriithu</i> Theatre-Experiment	32
2.3.2. Wa Thiong'o zur Rolle der Intellektuellen	35
2.4. Zusammenfassung	36
3. Theater und EZA - Begriffe und historische Entwicklung	39
3.2. Popular Theatre	41
3.2. Kleiner Exkurs zu anderen Theaterformen im Entwicklungsdiskurs	43
3.3.1. Interkulturelles Theatre	43
3.3.2. <i>Theatre for social Change</i>	44
3.3.3. <i>Drama Therapy</i>	44
3.4. Geschichte des <i>Theaters for Development</i> (TfD)	45
3.4.1. <i>Leadze Batanani</i> – Universitäres Theaterprojekt in Botswana	46
3.4.2. TaD seit den 1980er Jahren	48
3.5. Felder des Theaters in der EZA	49
3.5.1. Gewährleistung von Partizipation	50
3.5.2. <i>Empowerment</i> und <i>Consciensation</i>	51
3.5.3. Kommunikation im Gesundheitsbereich (HIV/ AIDS)	53
3.5.4. Friedens- und Konfliktarbeit	54
3.5.5. Stärkung der kulturellen Identität/ Förderung von kulturellen Institutionen	55

3.5.6. Förderung internationaler Vernetzungsplattformen	56
3.6. Zusammenfassung	57
4. Theater und Kultur in der Agenda der EZA	59
4.1. Theater, Kunst und Kultur innerhalb der EZA der Europäischen Union	60
4.1.1. EU-ACP (Africa, Caribbean, Pacific) <i>Support Programme to cultural industries in ACP</i>	61
4.1.2. EU- Programm „Investing in People“/ „In Menschen investieren“	62
4.2. Theater, Kunst und Kultur in der österreichischen EZA	62
4.2.1. Kultur und Entwicklung im Dreijahresprogramm der österreichischen Entwicklungspolitik 2009-2011	63
4.2.2. „Kulturen in Bewegung“	64
4.2.3. <i>Ndere</i> Theater-Projekt in Uganda	65
4.3. Theater, Kunst und Kultur in der deutschen EZA	65
4.3.1. Das auswärtige Amt und Kulturpolitik	66
4.3.2. Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit (GTZ)	67
4.3.3. Goethe-Institut	68
4.3.4. Manifest: Kultur und Kunst für nachhaltige Entwicklung	69
4.4. Zusammenfassung	69
5. Schlingensiefs Operndorfprojekt in Burkina Faso	74
5.1. Christoph Schlingensiefs Auffassung von Theater	75
5.1.1. The African Twintowers	78
5.2. Das Festspielhaus/ Operndorf in Burkina Faso	79
5.2.1. Der „erweiterte Opernbegriff“	80
5.2.2. Kritik an der EZA?	82
5.3. Die Rolle des Intellektuellen und Künstlers C. Schlingensief	85
5.4. Das Operndorfprojekt nach dem Tod von C. Schlingensief	87
5.5. Zusammenfassung	87
6. Conclusio	90
7. Literatur	97
8. Anhang	107
8.1. Zusammenfassung	107
8.2. Abstract	108
8.3. Lebenslauf	109

*„Der Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung ändern kann.“
(Francis Picabia)*

1. Einleitung

Während meines Studiums beschäftigte ich mich intensiv mit politischen und transformativen Bewegungen in Gesellschaften, die sich gegen politische und soziale Unterdrückung wehren und Wege suchen sich aus dieser Situation zu lösen.

Dabei stieß ich auf die Theatermethode des *Theaters der Unterdrückten* (*Theatro os Oprimido*) nach Augusto Boal, die mich sehr beeindruckte, da sie politische, kreative und soziale Aktion miteinander vereint. Hierarchien und die Grenzen zwischen Zuschauern (*Spetactors*) und Schauspielern (*Actors*) werden aufgehoben und erlauben eine Fusion theatralischen Ausdrucks und politischer Handlungsmöglichkeit. Augusto Boals Methoden wurden weltweit von Theatergruppen aufgegriffen, verwendet und weiterentwickelt.

Eine konkrete Verbindung von Theater und Entwicklungszusammenarbeit (EZA) zog ich jedoch nie. Erst Ende 2009 begann ich, angeregt durch das in den Medien präsente Operndorfprojekt von Christoph Schlingensief, mich intensiv mit der Beziehung der beiden Bereiche Theater und EZA zu beschäftigen.

1.1. Thema

„Jedem Menschen seine Oper.“ So beginnt der Förderungsantrag Christoph Schlingensiefs für das Operndorf Projekt in Burkina Faso. (vgl. Schlingensief, 2008:34) Die ursprüngliche Idee Christoph Schlingensiefs war es, ein Festspielhaus in Afrika zu errichten. Zusammen mit dem Architekten Francis Kéré wandelte sich die Idee zur Planung eines ganzen Operndorfes in Burkina Faso, um das Medium Oper für jeden zugänglich zu machen. (Siehe Kapitel 5)

Finanziert wird das Projekt durch das Deutsche Auswärtige Amt, die Kulturstiftung des Bundes, das Goethe-Institut, sowie durch freiwillige private Spenden. Ist es deshalb ein Theaterprojekt im Rahmen der EZA?

Schlingensief bezeichnete sein Projekt als „eine andere Möglichkeit“ von „Entwicklungshilfe“. (Schlingensief, 2010c) Es handle sich um keinen „linearen Transfer von der ersten in die dritte Welt“, sondern um einen „organischen Kreislauf“: „Es ist an der Zeit, jetzt in Afrika zu investieren, in dem man es vor Ort ausbeutet und seinen Reichtum benutzt.“ (ebd.)

Mit dieser Formulierung verwies Schlingensiefel provokant auf die Ausbeutung Afrikas durch Europa. Dieses Abhängigkeitsverhältnis sah Christoph Schlingensiefel in einer „linearen“ EZA fortgesetzt: EZA sei kein „organischer Kreislauf“ oder gar eine faire Partnerschaft. (ebd.) Mit seinem Projekt sollte diese Abhängigkeit verdeutlicht und kritisiert werden.

Gleichzeitig sind Akteure der EZA als PartnerInnen in das Projekt integriert. Ist es möglich, konstruktive Kritik an der EZA zu üben und gleichzeitig von ihr finanziert zu werden?

Ich begann mich mit der Beziehung von Theater und EZA auseinander zu setzen. Es zeigte sich, dass Theater im Bereich der EZA seit den 1970er Jahren einen Platz einnimmt und meist als *Theatre for Development* (TfD) oder *Theatre and Development* (TaD)¹ bezeichnet wird. Die konkrete Verbindung von Theater und EZA wird in der Bezeichnung selbst transportiert.

„At its simplest Theatre For Development (TFD) is what it says: theatre used in the service of development aims; a tool available to development agencies which pursue the goals of self-development and an improved quality of life of all people whose material conditions leave them vulnerable to hostile, predatory forces, both natural and human. In other words, it is an instrument in the struggle to help such people become the subjects, and cease to be the objects, of their own histories.“ (Prentki, 1998:419)

Die Idealvorstellung von Theater innerhalb der EZA legt die Betonung auf der Förderung von Partizipation² und *Empowerment*³ und bezieht sich oft auf die Ideen Boals und Freires („objects-subjects“). Eine direkte Wirkung von Theaterhandlung auf das soziale Leben der Beteiligten wird dabei vorausgesetzt.

Theater im Rahmen der EZA kommt zudem meist im Bildungsbereich vor. Frances Harding sieht dabei die Gefahr, dass sich das Theater in der EZA in seinem Aufgabenbereich selbst zu sehr einschränkt. Harding fordert das *Theatre for Development* daher auf, seine Identität in einem weiteren Sinne zu entdecken „(...) since much of its [of the Theatre for Development] strenghts and attractivness is the very fact that it is creative, ‚theatrical‘, ‚dramatic‘ and ‚spectacular‘.“ (Harding, 1998:5)

¹ Zur ausführlichen Diskussion der beiden Begriffe TaD und TfD siehe Kapitel 3.

² „Partizipation als allgemeine Zielvorstellung von Entwicklungsarbeit bezieht sich auf organisierte Bemühungen, die Kontrolle von bislang benachteiligten und ausgegrenzten sozialen Gruppen über ihre eigenen Lebensbedingungen und Zukunftschance zu erhöhen.“ (Freyhold, 2002:271)

³ „Empowerment ist die Ermächtigung von Menschen, ihre Rechte wahrzunehmen [und] sich gegen repressive Strukturen zu wehren (...).“ (Nuscheler, 2004:623)

Theater und EZA sind demnach zwei Bereiche, die schon lange miteinander kooperieren. Doch wie weit geht diese Partnerschaft? Beschränkt sich Theaterarbeit in der EZA auf den Bildungsbereich? Wie kreativ und kritisch kann Theater im Rahmen der EZA sein?

1.2. Erkenntnisinteresse und Forschungsfragen

Ausgehend von der Diskussion in den deutschsprachigen Medien über das Operndorfprojekt von Christoph Schlingensief in Burkina Faso und inspiriert von unterschiedlichen Theaterprojekten, denen ich im Laufe meines Studiums begegnete, werde ich mit dieser Arbeit einen einführenden Überblick über die Beziehung von Theater und Entwicklungszusammenarbeit geben, um das Operndorfprojekt Christoph Schlingensiefs in einen Diskussionskontext setzen zu können und um somit die Möglichkeiten einer Zusammenarbeit der Bereiche Theater und EZA zu beleuchten.

Die grundlegende Forschungsfrage dieser Arbeit lautet: „Kann Theater im Rahmen der EZA ein Katalysator für emanzipatorisches Handeln sein?“

Die Fragestellung ist bewusst weit gewählt, um verschiedene Perspektiven und Themenbereiche miteinander in Verbindung setzen zu können. Im Sinne Freires sehe ich Forschung „als Prozeß des Suchens, des Erkennens und also der Schöpfung“. (Freire, 1971:120f) Dies erfordert, „dass die Forscher die gegenseitige Durchdringung der Probleme in der Verknüpfung sinnvoller Themen entdecken.“ (ebd.)

Um sich der zentralen Forschungsfrage zu nähern, sind folgende Unterfragen zu klären, die in den vier folgenden Kapiteln behandelt werden:

- Welche Theorien oder Theatermethoden sehen Theater als Instrument zur Bewusstseinsbildung und sozialen Wandel?
- Ist Theater in der EZA nur eine Randerscheinung? Welche Formen von Theater kommen in der EZA vor?
- Wie sieht die Agenda der Geberländer in Bezug auf die Unterstützung von Theaterprojekten in der EZA aus?
- Stellt Christoph Schlingensief mit seinem Theaterprojekt die EZA in Frage? Welche Rolle spielt der Künstler und Intellektuelle Christoph Schlingensief bei dem Operndorfprojekt?

Nach einer Diskussion über verschiedene emanzipatorische Formen der Theaterarbeit und einer Einführung über die historischen Veränderungen der Beziehung der Bereiche Theater und EZA, werden anhand des vorher besprochenen Beispiels des Operndorfprojektes von Christoph Schlingensiefels die Möglichkeiten und Grenzen des Zusammenwirkens von Theater und EZA zusammengefasst.

1.3. Vorhandene Literatur und Forschungsstand

Im Bereich Theater und Entwicklungszusammenarbeit oder *Theater in/ for development* stößt man nur auf einige wenige Namen. Die meisten wissenschaftlichen Bücher und Aufsätze gibt es zu dem regionalen Schwerpunkt Afrika. (vgl. Koch, 2006:19)⁴ Neben Untersuchungen zu einzelnen Theatergruppen und Projekten findet sich einige Literatur zur historischen Entwicklung des afrikanischen Theaters. David Kerr, Ross Kidd, Paul Etherton, Joachim Fiebach, Mda Zdakes sind hierbei wichtige Autoren. Im deutschsprachigen Raum gibt es viele Veröffentlichungen der Universität Bayreuth unter Professor Eckhard Breitingen.

AutorInnen, die zum Themenbereich Theater und EZA arbeiten sind u.a. David Kerr (mit dem Schwerpunkt Afrika), Eugen van Erven⁵, Sheila Preston und Tom Pretneki⁶, sowie Kees Epskamp⁷. Die beiden letzteren Autoren sind bzw. waren zudem Leiter eines Master Courses „Theater and Development“ am King Alfred’s University College in Winchester. (Pretneki in Epskamp, 2006:XVII)

Jan Cohen Cruz, Sheila Preston und Shulamith Lev-Aladgem sind bedeutende AutorInnen im Bereich *Theatre and social Change* und *Community Theatre*. Ebenso gibt es einige junge deutsche AutorInnen (Susann Arndt, Jule Koch u.a.), die sich mit dem Thema auseinandersetzen und aktiv im Theaterbereich tätig sind.

⁴ Das heißt nicht, dass die Verbindung von Theater und Entwicklungszusammenarbeit nur in diesem geographischen Bereich vorkommt, doch die englischsprachige Forschung ist in diesem geographischen Bereich sehr ausgeprägt.

⁵ Eugen van Erven schreibt nicht explizit über TfD, aber über Community Theatre, bzw. „Theatre for social change.“ (Erven van, 2001), (Siehe Kapitel 3)

⁶ Pretneki und Preston geben in ihrem Buch „The applied Theatre Reader“ eine vielseitige und übersichtliche Zusammenfassung zu Formen des emanzipatorischen und politischen Theaters. (Pretneki/ Preston, 2009)

⁷ Epskamp liefert in seinem Buch „Theater and Development. An Introduction“ eine ausführliche und zusammenfassende Übersicht über den Themenbereich Theater und EZA. (Epskamp, 2006)

1.4. Theorie und Klärung der wichtigsten Begriffe

Den theoretischen Hintergrund der Arbeit bilden die Ideen Antonio Gramscis und Ansätze aus der *Post-Development* Diskussion. Antonio Gramsci bietet dabei wichtige Ansätze für das Verständnis von Kultur und hegemonialen Machtverhältnissen im internationalen Kontext der Entwicklungszusammenarbeit. Auf Abhängigkeiten und Machtdivergenzen im internationalen Kontext bezieht sich auch der *Post-Development* Ansatz, der sich speziell mit dem Entwicklungsbegriff auseinander setzt. Die Verknüpfung beider Theorien integriert die zentralen Begriffe dieser Arbeit *Entwicklung und Theater* in das Spannungsfeld von Kultur und Politik.

1.4.1. Gramsci: Hegemonie und Kultur

Entscheidend bei Gramsci sind der von ihm geprägte Begriff der Hegemonie⁸ und seine damit verbundenen Ideen zu Kultur: „Hegemonie (...) ist politische, geistige, kulturelle und moralische Führung in der Gesellschaft (...) [und] beruht auf Zustimmung, Gleichberechtigung, Anerkennung, auf Konsens seitens derer, auf die sie sich erstreckt (...).“ (Neubert, 2001:67)

Kultur spielt also in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle in der Machterhaltung und ist Teil des politischen und gesellschaftlichen Lebens. Änderungen der kulturellen Hegemonie zeigten sich in der unterschiedlichen Rezeption von Kunst, welche einen Teilaspekt von Kultur darstellt. (vgl. Hirschfeld, 1990:13) So kann Kunst als engere Definition von Kultur gesehen werden und umfasst konkrete kulturelle und künstlerische Ausdrucksformen wie Tanz, Theater, Musik, Literatur und bildende Kunst.

Gramsci beschäftigte sich mit der Rezension von kulturellen und künstlerischen Events, besonders mit Theateraufführungen. Theater hatte für ihn das Potential, Kritik an gesellschaftlichen Verhältnissen zu üben. Einer seiner Lieblingsregisseure und Theatermacher war deshalb Luigi Pirandello: Sein Wirken sei „intellektueller und moralischer Natur, das heißt mehr kulturell als künstlerisch“. (Gramsci, 1992, Heft 6:730)

⁸ Macht konstituiert sich laut Gramsci durch das Zusammenwirken von Herrschaft und Hegemonie. „Hegemonie ist eine Voraussetzung sowie eine ständige Bedingung für Machtausübung im Allgemeinen, für Herrschaft im Besonderen. (...) Hegemonie ist politische Führung auf konsensualer Grundlage (...).“ (Neubert, 2001:67) Während Herrschaft sich durch „Gewaltanwendung“ und „Zwang“ gegen diejenigen definiert, die sich gegen die „Macht richten“, ist Hegemonie in die Zivilgesellschaft eingebettet. (ebd.:66f)

Er stelle sich damit gegen die „aristotelisch-katholische Objektivität der Wirklichkeit“, und somit gegen hegemoniale Traditionen und Verhältnisse. (ebd.)

Weiter sah Gramsci Bildung, die in jedem Individuum ein kritisches Bewusstsein entfalten lässt, als notwendige Voraussetzung für soziale Veränderungen. Kritik an hegemonialen Strukturen, kann nur dann getätigt werden, wenn allen BürgerInnen die Möglichkeit zu Selbstkritik und Selbstreflexion offen stehe. Nur wenn eine Gesellschaft die „Gesamtheit der Lebensverhältnisse“ und die „Widersprüchlichkeit ihrer Prozesse“ erkennen könne, sei es möglich dies offen in Frage zu stellen und zu verändern. (vgl. Bernhard, 1995:75f) Die von Brecht und Boal entwickelten Theatertheorien setzen an der Selbstreflexion der Menschen an. (Siehe Kapitel 2)

Ein weiter gefasster Kulturbegriff kommt aus der Anthropologie. Er fasst sämtliche gesellschaftliche Bereiche zusammen und versteht Kultur als einen übergreifenden Teil und Ausdruck von Politik, Religion und Kunst. (vgl. Faschingeder, 2001:19)

Kultur in diesem Zusammenhang verstehe ich wie Lutter und Reisenleitner nicht „(...) als Ausdruck einer festen, stabilen Identität einer ethnischen oder nationalen Gemeinschaft (...)“, denn Kultur „bezieht sich auf Prozesse, Kategorien und Wissensformationen, durch die Gemeinschaften als solche – spezifisch und in Differenz zu anderen – definiert werden.“ (Lutter/ Reisenleitner, 2002:111) Im Diskurs Kultur und EZA geht es um beide Definitionen und Perspektiven auf Kultur.

1.4.2. Entwicklung, Entwicklungszusammenarbeit und der *Post-Development* Ansatz

Die AutorInnen Sumner und Tribe sprechen von drei unterschiedlichen Konzepten des Entwicklungsbegriffs, die nebeneinander bestehen, aber gleichzeitig ineinander verwoben sind und sich gegenseitig bedingen. (vgl. Sumner/ Tribe, 2008:11)

Eine Idee von Entwicklung ist eher weit gefasst und kann als struktureller und sozialer Prozess des Wandels beschrieben werden, bei welchem sich über einen weiten Zeitraum hinweg wirtschaftliche und soziale Strukturen verändern.

Ein weiteres, „technokratisches“ Konzept von Entwicklung konzentriert sich auf einen kleineren Zeithorizont und definiert konkrete Ziele, wie beispielsweise die Millennium Development Goals.⁹ (vgl. Sumner/ Tribe, 2008:13)

⁹ Die Millennium Development Goals (MDGs) sind das Produkt mehrerer von den United Nations organisierten Versammlungen und Konferenzen. Sie wurden im Jahr 2000 von Mitgliedern der

Das dritte Konzept von Entwicklung ähnelt dem *Post-Development* Ansatz. VertreterInnen des *Post-Development* Ansatzes gehen von einer Konstruktion des Entwicklungsdiskurses seitens der westlichen Staaten aus.¹⁰ (ebd.:14)

Innerhalb dieser drei unterschiedlichen Zugänge zu Entwicklung positioniert sich auch die EZA. Dabei kommt die EZA vor allem mit der zweiten Vorstellung von Entwicklung in Berührung, da die verschiedenen Akteure der EZA die beschlossenen Ziele umsetzen müssen. Akteure der EZA sind staatliche Entwicklungsfirmen und Organisationen, multilaterale Staatengemeinschaften (United Nations, Europäische Union) und Organisationen und Institutionen aus dem Bereich der Zivilgesellschaft (NGOs, Kirchen).

Aus der *Post-Development* Diskussion übernehme ich die Fragen nach Abhängigkeiten und Machtstrukturen innerhalb der EZA. Gerade der Theaterbereich in der EZA steht für Partizipation, Bewusstseinsbildung und *Empowerment*¹¹. In diesem Zusammenhang gilt es die Programme und Agenden der GeberInnen zu hinterfragen, Akteure zu analysieren und kritisch zu betrachten welche Ziele mit der Förderung von Projekten und Programmen verfolgt werden und ob sich Partizipation und *Empowerment* als Projektziele umsetzen lassen.

Rahnema spricht von „(...) *development* as it imposed itself on its ‚target populations‘, was basically the wrong answer to their true needs and aspirations. It was an ideology that was born and refined in the North, mainly to meet the needs of the dominant powers in search of a more ‚appropriate‘ tool for their economic and geopolitical expansion.“ (Rahnema, 1997:379) Neue partizipatorische Ansätze in der EZA seien nur entstanden, um die Entwicklungszusammenarbeit wieder neu zu legitimieren. So konstatiert Rahnema: „(...) a different participatory version of development, based on the real support of the population, could restore its lost legitimacy.“ (ebd.:388) Dabei spricht er sich nicht grundsätzlich gegen EZA aus. Er fordert eine wirklich partizipative Zusammenarbeit, die offen Interessen aussprechen und einen Austausch auf Augenhöhe ermöglichen kann. (vgl.ebd.:381f)

United Nations in New York unterzeichnet. Die MDGs enthalten acht Hauptziele zur weltweiten Armutsminderung. (vgl. Sumner/Tribe, 2008:23f)

¹⁰ „‚Development‘ as a dominant ‚discourse‘ of Western modernity.“ (Sumner/ Tribe, 2008:14)

¹¹ „Empowerment ist die Ermächtigung von Menschen, ihre Rechte wahrzunehmen [und] sich gegen repressive Strukturen zu wehren (...)“ (Nuscheler, 2004:623)

1.4.3. Theater

Kultur und Entwicklung sind schwer fassbare Begriffe, die heterogene und oft auch divergierende Inhalte transportieren. „Development is a cultural practise and in this respect development as a category is no different from culture in that they are both elusive concepts.“ (Pieterse, 2008:71)

Ebenso wird Theater in dieser Arbeit als weiter Begriff gesehen, der nicht nur eine konkrete Theaterraufführung, sondern insgesamt Theaterarbeit erfasst. Proben, theaterpädagogische Übungen, Performances und schauspielerische Ausbildung sind genauso inbegriffen, wie Institutionen und Netzwerke, die sich mit dem Bereich Theater auseinander setzen.

Ich verstehe Theater als soziale Interaktion, die eine wichtige Rolle in unserer Gesellschaft einnimmt, denn Theater stellt aktuelle Situationen und Zustände dar und bietet Raum für neue Handlungsperspektiven. Die Definition von Theater des Leiters der Abteilung Theater und Tanz des Goethe-Instituts, Martin Berg veranschaulicht die Wirkungsmöglichkeiten des Theaters:

„Theater ist seit jeher keine individuelle, sondern eine kollektive Kunst, die sich erst im Zusammenkommen von Schauspielern und Zuschauern konstituiert. Sein Zweck war und ist stets eine gesellschaftliche Vergewisserung, teils bestätigend im Ritual, teils in kritischer Reflexion. Theater ist ein Spiegel des Umgangs einer Gesellschaft mit sich selbst und tief im kulturellen Bewusstsein einer Gesellschaft verankert. Es ist zugleich kollektives Gedächtnis, Hort des Unbewussten und Ort gesellschaftlicher Selbstverständigung und deshalb stark von der kulturellen Herkunft geprägt. Theater ist Seismograf und Verstärker gesellschaftlicher Entwicklungen.“ (Berg, 2010)

1.4.4. Wann ist ein Theaterprojekt Teil der EZA?

Die Finanzierung ist wahrscheinlich der einzige Indikator, der eine konkrete Einteilung möglich macht, ob ein *Community Theater* Projekt ein TaD Projekt ist oder nicht. Denn nicht alle *Community Theatre* und *Popular Theatre* Projekte bezeichnen sich selbst als TfD/ TaD Theaterprojekt, auch wenn sie von Akteuren der EZA unterstützt werden.

In dieser Arbeit zähle ich deshalb alle Theaterprojekte, die sich mit Mitteln der EZA (teil-)finanzieren, zum Feld „Theater und EZA“.

„Theater ist Seismograf und Verstärker gesellschaftlicher Entwicklungen“ und spielt eine zentrale Rolle innerhalb einer Gesellschaft. (ebd.) Theater kann Abhängigkeiten und Hierarchien aufzeigen, aber ebenso hegemoniale Machtverhältnisse reproduzieren. (Siehe Kapitel 2)

Geht man von Gramscis Hegemoniebegriff aus, gestaltet sich eine konstruktive Zusammenarbeit von Theaterarbeit und EZA schwierig, da die vorhandenen Hierarchien zwischen den Partnerländern, den Akteuren und Institutionen der Entwicklungszusammenarbeit nicht aufgebrochen, sondern beibehalten werden.

Die Frage ist, ob Theaterprojekte im Rahmen der EZA die geopolitischen und wirtschaftlichen Hierarchien nicht durchbrechen können, da sie selbst ein hegemoniales Konstrukt dieses Machtgefüges darstellen oder ob auch im Rahmen der EZA ein Theater entstehen kann, das als Katalysator emanzipatorischen Handelns fungiert.

Diese Arbeit soll eine Einführung in dieses weite Themenfeld bieten, um die Vielfältigkeit der Verbindung von Theater und EZA zu vermitteln und zu diskutieren. Die Verknüpfung verschiedener Perspektiven verdeutlicht die Komplexität der Beziehung von Theater und EZA und soll den/ die LeserIn zu einer kritischen Selbstreflexion zu diesem Themenbereich anregen.

Nach einem Überblick zu Theorien und Methoden eines emanzipatorischen Theaters werden Begriffe und Geschichte der Bereiche Theater und EZA behandelt. Es folgt eine Zusammenfassung der aktuellen Agenden der öffentlichen Institutionen der Geberländer Deutschlands, Österreichs und der EU, um anschließend am Beispiel des Operndorfprojektes von Christoph Schlingensief die Schnittstellen von Kunst, EZA und Politik zu verdeutlichen und zu diskutieren.

2. Theater und Transformation: Brecht, Boal und Ngugi Wa Thiong'o

Welche Theorien oder Theatermethoden sehen Theater als Instrument zur Bewusstseinswerdung und sozialen Wandel?

Um einen Einblick in die Theaterwelt in der Entwicklungszusammenarbeit liefern zu können, wird in diesem ersten Teil die Frage geklärt, wie Theater und Gesellschaft zusammenwirken, bzw. ob Theater ein geeignetes Medium ist, ungleiche Machtverhältnisse sichtbar zu machen und Ansätze zu gesellschaftlichen Veränderungen zu entwickeln. Zur Diskussion dieser Fragestellung habe ich drei Theateraktivisten und Theoretiker des 20./21. Jahrhunderts gewählt: Bertolt Brecht, Augusto Boal und Ngugi Wa Thiong'o.

Alle drei haben eigene innovative Methoden des Theaters entwickelt und die Theaterwelt des 20. Jahrhunderts entscheidend beeinflusst. Bertolt Brecht zählt hierbei zu den prägendsten Gestalten, die ein Theater abseits des „bourgeois Amüsiertheaters“ entwickelten. (Brecht, 1977, Band 15:143) Seine Ideen und Ansätze inspirierten zahlreiche TheatermacherInnen.

So finden sich seine Ansätze auch in Augusto Boals Methoden wieder, die sich weltweit verbreiteten und in vielen Theaterprojekten der EZA eine wichtige Rolle spielen.

Auch Ngugi Wa Thiong'o's Arbeit ist von Boals Methoden geprägt. Der Autor und Theateraktivist aus Kenia beeinflusste mit dem *Kamiriithu Theatre Experiment* zahlreiche Theaterprojekte in Afrika.

„Every Theatre is necessary political.“ (Augusto Boal zitiert in Babbage, 2007:39) Theater ist kein autonomer abgeschlossener Raum, sondern eingebettet in einen gesellschaftlichen Kontext: Theater kann Zustände verändern oder aufrecht erhalten. Jedes Theater muss für sich kritisch hinterfragen, wessen Interessen es nachkommt oder entgegensteht (ob es sich zum Beispiel gegen herrschende gesellschaftliche Verhältnisse richtet oder diese reproduzieren und verfestigen möchte). (vgl. Babbage, 2007:39) Zensur am Theater ist ebenso ein politischer Akt wie das Proben eines revolutionären Aufstandes. So wie sich Politik demokratisch oder diktatorisch gestalten kann, so kann sich auch das Theater in zwei unterschiedlichen Formen präsentieren: Boal spricht deshalb von zwei Theaterperspektiven.

Die eine ist diejenige des Volkes: wenn Theater es versteht, Widersprüche sichtbar zu machen und Wege des Wandels und der Befreiung provozieren kann. „Diese Perspektive macht deutlich, dass Menschen, die durch Arbeit, Gewohnheiten, Traditionen versklavt wurden, ihre Situation ändern können. Alles befindet sich in Veränderung.“ (Boal, 1989:17)

Die andere Perspektive, die des „bourgeois Theaters“, wirkt auch direkt auf die Gesellschaft ein. Anders als die Perspektive des Volkes jedoch, fordert sie keinen Wandel, sondern erklärt den herrschenden Ist-Zustand zum Ideal der Gesellschaftsordnung. (vgl.ebd.:17)

Politisches Theater, das Veränderungen aufzeigen und provozieren will, muss Bewegung beinhalten. Faschingeder fordert in diesem Zusammenhang ein „relatives“ Theater, das „in soziale Verhältnisse hinein wirkt, (...) sich in Beziehung zum Publikum, zu politischen Auseinandersetzungen, zu Fragen des Lebens stell[t]“. (Faschingeder, 2004:80)

Dieses „relative“ Theater muss einen Gegenpol bilden zu Szondis Begriff des „absoluten“ Theaters¹², das sich durch eine Selektion der ZuschauerInnen und Themen, sowie seinem Ziel, einem „erhaben-künstlerischen“ Anspruch gerecht werden zu können, selbst in eine elitäre Position hebt und sich von „der Lebenswirklichkeit“ der ZuschauerInnen entfremdet. (ebd.:79)

Die europäische Theatergeschichte¹³ beginnt meist mit dem Theater der Antike. Das antike Theater galt als kultisch geprägtes Ritual, welches gleichzeitig Ausdruck und Repräsentation von Macht war. Das zeigt sich beispielsweise in den prachtvollen Bauwerken (Amphitheatern). Auch wenn in den frühen Zeiten des antiken Theaters noch eine gewisse Interaktion¹⁴ zwischen SchauspielerInnen und Publikum möglich war, trennten sich die Bereiche mit der Einführung des Vorhanges in zwei Pole: „Subjekt-Objekt, Bühne-Publikum, (...) Sender-Empfänger, aktiv-passiv.“ (Boal, 1989:9)

¹² Faschingeder bezieht sich hier auf Peter Szondi (Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas (1880-1950). Suhrkamp: Frankfurt am Main. 1963) Begriff des „Absoluten Dramas“. (vgl.Faschingeder, 2004:78f) Szondi beschreibt die Trennung von Bühne und Publikum im Theater. „Absolutes“ Theater entstehe um des Theaters Willen und klammert politische und gesellschaftliche Reflektion und Reaktion aus. Brechts Theater war nach Szondi einer der ersten Brüche mit „der Absolutheit des dramatischen Theaters“. (Faschingeder, 2004:79)

¹³ Die meisten theatergeschichtlichen Werke sind eurozentrisch und versuchen kaum, auch andere Theaterformen in die Theatergeschichte mit ein zu beziehen. Afrikanische Theaterformen beispielsweise werden vorwiegend in speziellen Büchern behandelt und nicht in der *allgemeinen* (bzw. eigentlich europäischen) Theatergeschichte mitgedacht.

¹⁴ So waren beispielsweise im griechischen Theater Zwischenrufe des Publikums bei Aufführungen unter freiem Himmel möglich. Dies kann als Form des Dialogs im Theater gesehen werden. (vgl. Faschingeder, 2004:79)

Brecht stellte sich radikal gegen diese elitäre Theatertradition. Für ihn war Theater Teil der Gesellschaft und sollte dies in seiner Darstellungsweise auch beinhalten und verdeutlichen. In einem Kapitel über „Die Straßenszene“ beschrieb Brecht, wie ein Passant für Umstehende einen gerade gesehenen Autounfall nachstellte. Anhand dieses Beispiels erklärte er die Idee des epischen Theaters: Ob der gestikulierende Passant das Verhalten der am Unfall Beteiligten mit den Umstehenden diskutieren oder ob er seine eigene Unschuld beweisen wolle, sei nebensächlich, denn „seine Demonstration verfolgt praktische Zwecke, greift gesellschaftlich ein.“ (Brecht, 1957:93)

Brecht war damit einer der ersten der erklärte, dass Theater wieder ein Ort des gesellschaftlichen Dialogs werden sollte.

Im folgenden Kapitel werden die Theorien und Ansätze Brechts, Boals und Ngugi Wa Thiong’os eingehend besprochen. Zudem werden die Stellungnahmen der AutorInnen zur Rolle der Intellektuellen untersucht.

2.1. Bertolt Brecht

„Die Absicht des Brecht-Theaters [ist es], Gesellschaft und Menschen so zu zeigen, dass sie als änderbar erkannt werden“ (Rülicke-Weiler, 1968:9)

Bertolt Brecht (1898-1956) gilt nicht nur als der bedeutendste Dramatiker des deutschsprachigen Raumes des 20. Jahrhunderts. Seine Theorien und Ansätze wurden weltweit aufgegriffen und weiter entwickelt. Er verband aktuelle politische Themen direkt mit seinem Theater und schuf eine neue Form des Theaters: Das epische Theater und die Lehrstücke.

„Das epische Theater ist der breiteste und weitestgehende Versuch zu modernem großem Theater, und es hat alle die riesigen Schwierigkeiten zu überwinden, die alle lebendigen Kräfte auf dem Gebiet der Politik, Philosophie, Wissenschaft und Kunst zu überwinden haben.“ (Brecht, 1977. Band 15:272)

Bertolt Brecht erlebte die Auflösung des Kaiserreiches, die Zeit der Weimarer Republik und beide Weltkriege. Sein gesellschaftspolitischer Horizont ist in eine Zeit einzuordnen, in der erstmals Zusammenhänge von Herrschaft, Wirtschaft und Kultur wissenschaftlich reflektiert und benannt wurden. Dies zeigt sich in seiner Rezeption der gesellschaftlichen Um- und Missstände. (vgl. Müller, 2009:16f)

Brecht ging 1924 nach Berlin und arbeitete an diversen Theaterstücken. Nach dem Brand des Reichstages 1933 verließ Bertolt Brecht Deutschland und ging ins Exil. Erst 1949 kehrte nach Ost-Berlin zurück. (vgl. ebd.:21f)

2.1.1. Das epische Theater

Brecht wollte ein Theater für alle schaffen, das in direkten Kontakt mit dem Publikum trat. Das Publikum sollte aus seiner Passivität des *Zusehenden* gerissen werden, die auf der Bühne erlebten sozialen Probleme direkt erfahren und auf sich selbst beziehen. Das Theatererlebnis sollte mit seinen dargestellten Prozessen und Widersprüchlichkeiten den ZuschauerInnen einen Denkanstoß geben und ihnen so eine Reflexion der eigenen gesellschaftlichen Lage ermöglichen - ohne ihnen dabei die Freiheit der eigenen Entscheidung zu nehmen. (vgl. Rülcke-Weiler, 1968:51)

Um diese Ziele und Ideen umzusetzen entwickelte Brecht eine neue Form des Theaters, das epische Theater.¹⁵ Er stellte dieses in seinen Schriften dem dramatischen Theater gegenüber, das nach Brecht im Laufe der Zeit zu einem Instrument der politischen und wirtschaftlichen Elite geworden war. Ein Theater, das gegebene Umstände und die Welt präsentierte, aber nicht in Frage stellte, bzw. keine Kritik an der Perspektive zuließ: „Das Theater, das wir in unserer Zeit politisch werden sahen, war vordem nicht unpolitisch gewesen. Es lehrte die Welt so anzuschauen, wie die herrschenden Klassen sie angeschaut haben wollten.“ (Brecht, 1977, Band 15:358)

Im epischen Theater sollte sich der/die ZuschauerIn nicht empathisch mit den auf der Bühne gezeigten Emotionen identifizieren, sondern das Bühnengeschehen kritisch miterleben und hinterfragen.

„Der Zuschauer des dramatischen Theaters sagt: Ja, das habe ich auch schon gefühlt. – So bin ich. – Das ist nur natürlich. – Das wird immer so sein. – Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt. – Das ist große Kunst: da ist alles selbstverständlich. – Ich weine mit den Weinenden, ich lache mit den Lachenden.

Der Zuschauer des epischen Theaters sagt: Das hätte ich nicht gedacht. – So darf man es nicht machen. – Das ist höchst auffällig, fast nicht zu glauben. –

¹⁵ Brecht selbst befand seine Ideen als neu. Das verteidigt er in der „Kleine[n] Liste der beliebtesten, landläufigsten und banalsten Irrtümer über das epische Theater“ (vgl. Brecht, 1977, Band 15:277) Andererseits befand er das epische Theater „In stilistischer Hinsicht (...) [als] nichts besonders Neues. Mit seinem Ausstellungscharakter und seiner Betonung des Artistischen ist es dem uralten asiatischen Theater verwandt. Lehrhafte Tendenzen zeigte sowohl das mittelalterliche Mysterienspiel als auch das klassische spanische Jesuitentheater.“ (ebd.:272)

Das muß aufhören. – Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es doch einen Ausweg für ihn gäbe. – Das ist große Kunst: da ist nichts selbstverständlich. – Ich lache über den Weinenden, ich weine über den Lachenden.“

(Hervorhebungen im Original: Brecht, 1977, Band 15:265)

Brecht wollte mit seinem Theater zu eigenständigem Denken auffordern. Sein wichtigstes Stilmittel war dabei die Verfremdung der Charaktere.¹⁶ So begleiteten häufig Erzähler den Ablauf eines Stückes und übernahmen die eigentlich subtile Erzählfunktion der dargestellten Geschichte in personifizierter Form. (vgl. Boner, 1995:129f)

Er ließ in seinen Lehrstücken nicht nur ArbeiterInnen die DarstellerInnen sein, sondern ließ die ArbeiterInnen auch im Publikum sitzen. Mit der Zeit entwickelten sich „(...) Ensembles aus arbeitslosen Berufsschauspielern und aus der Arbeiterbewegung kommende Laienschauspieler[n]. (...) Der Kampf der Arbeitertheater um die Emanzipation der Arbeiterklasse – sie zu organisieren, aufzuklären, zu aktivieren – stellte eine neue Qualität gegenüber den Berufstheatern dar.“ (Rülicke-Weiler, 1968:21f)

Die ZuschauerIn sollte sich nicht mehr nur in den Theatersessel fallen lassen, zusehen, das Theaterstück für sich konsumieren und wieder nach Hause gehen.

Episches Theater sollte es ermöglichen, auf der Bühne und im Theater „neue und zeitgenössische Gegenstände“ zu zeigen, wobei es vor allem um die Darstellung sozialer Verhältnisse ging. Die Soziologie und somit die Lehre von den Beziehungen der Menschen unter einander, „das Unschöne“, sollten die Ästhetik und „das Schöne“ im Theater ersetzen. (vgl. Müller, 2009:112)

Das Theater musste als Ort der Lehre begriffen werden, dessen Aufgabe die „(...) lehrhafte Vermittlung weltverändernden Wissens und gesellschaftlich richtigen Verhaltens“ sei. (Müller, 2009:92)

2.1.2. Die Lehrstücke

1930 benutzte Brecht erstmals den Begriff „Lehrstück“. In Folge wurde das „Lehrstück“ eine (umstrittene) Genrebezeichnung und zu einer der Hauptcharakteristika des

¹⁶ „Diese Figuren sind keine einfühlbaren Helden. Sie sind nicht als unveränderliche Urbilder des Menschen gesehen und gestaltet, sondern als historische, vergängliche, meist mehr ein Erstaunen als ein ‚So bin ich auch‘ herausfordernde Charaktere. Der Zuschauer befindet sich ihnen gegenüber verstandes- und gefühlsmäßig im Widerspruch, er identifiziert sich nicht mit ihnen, er ‚kritisiert‘ sie.“ (Brecht, 1977. Band 15:275)

brechtschen Theaters.¹⁷ Brecht selbst bezeichnete die Lehrstücke als Experiment, die die Grundlage für seine weitere Arbeit bildeten.

Eines der Hauptmerkmale der Lehrstücke war, das Stück ohne Publikum zu spielen. Das machte die Lehrstücke zu einem provokativen Gegenentwurf gegenüber dem kapitalistischen und produktorientierten Theater. (vgl. Knopf, 1980:440)

„Es handelt sich um theatralische Veranstaltungen, die weniger für die Zuschauer als für die Mitwirkenden stattfanden. Es handelt sich bei diesen Arbeiten um Kunst für den Produzenten, weniger um Kunst für den Konsumenten.“ (Brecht in Müller, 2009:92f)¹⁸

Der Prozess des Theaterspielens, die Rollenerfahrung der SchauspielerInnen stand im Mittelpunkt des Lehrtheaters, das die klassischen Rollen von ZuschauerIn und SchauspielerIn hinterfragte. Das Lehrstück sollte nicht *belehren*, sondern vielmehr alle Anwesenden, durch aktive Teilhabe am Prozess der Theaterproduktion und Präsentation *integrieren*.

Das epische Theater entspricht in seiner Theorie weitgehend den Lehrstücken. Ein Unterschied ist, dass das epische Theater die Institution der Theaterhäuser nicht so radikal ablehnt. So spielt das Publikum im epischen Theater eine entscheidende Rolle und ist nicht wie bei den Lehrstücken ausgeklammert.¹⁹

Brecht verwies auf die Gefahr der universalen Anwendung des epischen Theaters. Er betonte die zeitlich und örtlich bedingten „Tendenzen“, die das epische Theater umgaben und es vor allem im europäischen und westlich geprägten Raum etablierten. (vgl. Brecht, 1977. Band 15:272)

Trotz der neuen Ansprüche an das Theater, sollten die Vergnügungen im epischen Theater

¹⁷ LiteraturwissenschaftlerInnen sind sich nicht einig, ob es sich bei den Lehrstücken um ein explizites Theatergenre oder einfache Theaterversuche handelt. Während Reiner Steinweg eine *Lehrstückstheorie* Brechts rekonstruiert, die sich deutlich in einem Kontrast Lehrstück (ohne Publikum) vs. episches Schaustück (mit Publikum) manifestiert. Der „revolutionäre Ansatz“ in den Lehrstücken finde sich in den Schaustücken nicht wieder. Diese Ansichten widerlegte Krabiel 1993 und bestand auf dem rein experimentellen Charakter der Lehrstücke Bertolt Brechts, die kein eigenes Genre seien, keine Hierarchien gegenüber den Schaustücken aufwiesen und als einfache Versuche zu sehen seien. Er belegte dies damit, dass auch bei den Lehrstücken Publikum anwesend gewesen sei. (vgl. Müller, 2009: 93f/ Steinweg, 1972 und Krabiel, 1993)

¹⁸ Ähnlich lautete Brechts Aussage: „Ich, der Schreibende muß nichts fertig machen. Es genügt, dass ich mich unterrichte. Ich leite lediglich die Untersuchung, und meine Methode dabei ist es, die der Zuschauer untersuchen kann.“ (Brecht zitiert in Steinweg, 1972:176)

¹⁹ Wobei die Frage bleibt, ob das Publikum wirklich von den Lehrstücken ausgeschlossen wurde oder ob es sich allein um eine Formulierung handelte, die auf die neue Rolle der ZuschauerInnen hinweisen sollte: Aktiv das Theater mit zu erleben, statt es passiv zu konsumieren.

nicht verloren gehen. Amüsieren und Lernen stünden nicht - wie allgemein angenommen - zueinander im Widerspruch:

„Gäbe es nicht solch amüsantes Lernen, dann wäre das Theater seiner ganzen Struktur nach nicht imstande, zu lehren. Theater bleibt Theater, auch wenn es Lehrtheater ist, und soweit es gutes Theater ist, ist es amüsant.“ (ebd.:267)²⁰

2.1.3. Brecht zur Rolle der Intellektuellen

Brecht äußerte sich eher selten konkret über Intellektuelle. In der Zeit seiner ersten Marx Lektüre²¹ jedoch setzte er sich mit deren Rolle in einer (revolutionären) Gesellschaft auseinander. Auf seine Frage „Wozu braucht das Proletariat die Intellektuellen?“ schrieb er: „1. Um die bürgerliche Ideologie zu durchlöchern. (...) 2. Zum Studium der Kräfte, die ‚die Welt bewegen‘. (...) 3. Um die reine Theorie weiterzuentwickeln. (...)“ (Brecht, 1967, Band 8:610)

Brecht sprach vom „eingreifenden Denken“: „Die Dialektik als jene Einteilung, Anordnung, Betrachtungsweise der Welt, die durch Aufzeigung ihrer umwälzenden Widersprüche das Eingreifen ermöglicht.“ (Brecht, 1967, Band 8:727) Aufgabe der Intellektuellen sei es, diese Widersprüche sichtbar zu machen und zu eigenständigem Denken zu bewegen.

Diesen Ideen schloß sich auch Augusto Boal in seinen Äußerungen zur Rolle der Intellektuellen an. Er sah die Intellektuellen als VermittlerInnen, die den Unterdrückten den Raum ebnen, ihr Wissen zu nutzen und auszusprechen.

²⁰ Siehe dazu auch die Diplomarbeit zu Entwicklungstheater in Uganda von Linda Zednicek, 2004. Die Autorin schlussfolgert aus ihrer Studie, das sich der Lernprozess durch das Amüsieren der ZuschauerInnen nur steigern kann. Theater und Unterhaltung müssen sich nicht ausschließen. Ganz im Gegenteil: Sie beeinflussen sich positiv. (vgl. Zednicek, 2004)

²¹ zwischen 1926 und 1939 (vgl. Brecht, 1967, Band 8:601)

2.2. Augusto Boal

„Theater ist Aktion. Vielleicht ist Theater nicht selbst revolutionär, aber Theater probt die Revolution.“ (Boal, 1989:66)

Augusto Boal (1931-2009) hat viele Theaterprojekte der Entwicklungszusammenarbeit geprägt. Auch die Bezeichnung „Theater der Bewusstseinsbildung“ geht auf Boal zurück. (vgl. Butake, 2005:166f).²²

Augusto Boal erlebte die politischen Umstände um sich sehr intensiv. 1931 wurde er in Rio de Janeiro geboren und sah früh die schwierigen und ungerechten Lebensverhältnisse, die um ihn herum herrschten. Er studierte in den USA an der Columbia University Theaterwissenschaften und kehrte anschließend nach Brasilien zurück, wo er in den Slums von Sao Paulo arbeitete und eine neue Theatermethode entwickelte: Das Theater der Unterdrückten. 1971 wurde Boal verhaftet und gefoltert. Er musste Brasilien verlassen und ging ins Exil. (vgl. Staffler, 2009:21f/ 63f)

Boal bezog sich in seinen Schriften oftmals auf Bertolt Brechts Theorien und Schriften.²³ Er ging allerdings noch einen Schritt weiter und radikalisierte Brechts Ideen.

So konzentrierte sich Augusto Boal auf die Aufhebung der Grenzen zwischen SchauspielerIn und ZuschauerIn, womit sich Brecht nur im Ansatz beschäftigte (Lehrstücke). So verdoppelte Brecht zwar die Funktion der SchauspielerInnen (zu DarstellerInnen und ErzählerInnen), machte sie deshalb aber nicht „zu einem gleichwertigen Kolloquiums- oder Diskussionspartner für das Publikum“. (Boner, 1995:159)²⁴

2.2.1. Das Theater der Unterdrückten

Genau an diesem Punkt setzte Augusto Boal an und führte die Idee der Lehrstücke Brechts weiter. Das Theater Augusto Boals setzt sich zum Ziel, die ZuschauerInnen aus ihrer

²² Butake findet die Bezeichnung Entwicklungstheater unzutreffend. Er spricht daher von „Theater der Bewusstseinsbildung“. (vgl. Butake, 2005:166f)

²³ Siehe beispielsweise: „Brecht half uns, Ordnung in unsere Gedanken zu bringen. Besonders wichtig wurde er für uns dadurch, dass er die Gesellschaft als veränderungsfähig, als veränderbar bestimmt. Brecht half uns als Theoretiker, vom Zirkus lernten wir das Spielerische, und er verschaffte uns gleichzeitig den Zugang zum Zuschauer.“ (Boal, 1989:158)

²⁴ Boner sieht hier nicht nur in der Organisation des Dialoges auf der Bühne ein Hindernis für einen Dialog mit den ZuschauerInnen: Auch die Tatsache, dass im epischen Theater eine verfremdete Wirklichkeit dargestellt wird, mache die Idee des Dialogs im Theater unmöglich.

Passivität zu befreien, sie zu Handelnden zu machen, die Grenze zwischen Publikum und SchauspielerInnen zu durchbrechen und sich dabei mit aktuellen und zukünftigen Themen zu beschäftigen. (vgl. ebd.) Dabei gehe es um eine Identifikation der SchauspielerInnen und ZuschauerInnen mit den dargestellten Personen bzw. der Darstellung der eigenen Konfliktsituation. Anders als Brecht, ging Boal dabei nicht von einer Entfaltung der eigenen Handlungsmöglichkeiten durch *Abstraktion* aus, sondern durch *Identifikation*. Für Boal war „Das Theater der Unterdrückten (...) immer ein Dialog: Wir leben und lernen.“ (Boal, 1989:68)

Boal teilte die „Entwicklung von Zuschauer zum Handelnden“ in vier Phasen. Die erste Phase beinhaltet das Kennenlernen des eigenen Körpers: Zu erfahren, was für Bewegungen außerhalb der alltäglichen Bewegung möglich sind, heraus zu finden, wo die Grenzen der eigenen körperlichen Fähigkeiten liegen. Hier beginnt die zweite Phase: Den Körper ausdrucksfähig zu machen und neue, ungewohnte Kommunikationsformen zu probieren. In der dritten Phase wird „Theater als Sprache“ verwendet. In diese Phase fallen die bekannten Formen des Theaters der Unterdrückten, wie das Statuentheater und das Forum-Theater.

Das Forum-Theater bildet die zentrale Praktik des Theaters der Unterdrückten, denn hier findet eine aktive Interaktion von SchauspielerInnen und ZuschauerInnen statt. In einer Forum-Theater Aufführung, wird eine Szene gezeigt, die eine Situation oder Geschichte von Unterdrückung und Konflikt beschreibt. Das Problem der Geschichte wird nicht von den SchauspielerInnen gelöst. Das Publikum wird am Ende der Vorführung durch die/den JokerIn aufgefordert, Rollen zu ersetzen und selbst Lösungsvorschläge bzw. Änderungen der Handlung zu gestalten und den übrigen Anwesenden zu präsentieren. Die/Der JokerIn übernimmt dabei die Rolle der/des MittlerIn und organisiert und koordiniert den Wechsel der SchauspielerInnen und die Diskussionen, die rund um das Forum-Theaterstück stattfinden.

Die/Der ZuschauerIn wird vom *Spectator* zum *Spect-actor*. Wichtig ist dabei auch die Perspektive, die von dem/der ZuschauerIn eingenommen wird. Er/Sie kann entweder eine ihm/ihr fremde Position einnehmen und etwas Neues erleben. Genauso kann er/sie sich direkt mit der Protagonistin/en identifizieren und ein ihm/ihr bereits bekanntes Gefühl (oder eine Situation) zum Ausdruck bringen und neue Handlungsmöglichkeiten testen. (vgl. Babbage, 2004:45) Das Forumtheater ist die Methode des Theaters der

Unterdrückten, die eine Auflösung der Grenze von ZuschauerIn und SchauspielerIn am anschaulichsten verwirklicht.

KritikerInnen werfen der Methode des Forum-Theaters vor, leicht „(...) in Klischees verhaftet zu bleiben, einfache Erklärungsmodelle zu entwickeln und gesellschaftliche Wirklichkeit nur zu reproduzieren.“ (Bauer, 2010:44) Diese Diskussion wird in der vierten Phase „Theater als Diskurs“ beantwortet. Theater wird in die Öffentlichkeit getragen und politische Ideen in Aktionen umgesetzt werden. Darunter fallen Theatermethoden wie das Unsichtbare Theater. (vgl. Boal, 1989:46ff)

Beim Unsichtbaren Theater wird eine einstudierte und festgelegte Szene an öffentlichen Plätzen gespielt. Themen sind aktuelle Unterdrückungsmechanismen in der Gesellschaft, die sichtbar gemacht werden sollen. (vgl. ebd.:116) Die Reaktionen der Passanten und Anwesenden sind in die Aktion einzubauen, wobei der eigentliche Ablauf trotzdem beibehalten werden soll. Hauptcharakter des Unsichtbaren Theaters ist jedoch, dass keiner – außer den SchauspielerInnen – wahrnimmt, dass es sich um eine geprobte und geplante Intervention im öffentlichen Raum handelt. (vgl. Boal, 1998:124) Die Vermischung von Realität und Fiktion verschwimmt.

„Das Unsichtbare Theater spielt fiktive Szenen. Da sie aber nicht unter den Bedingungen des konventionellen Theaters stattfinden, sind sie nicht durch die Konvention geschützt. Die Fiktion wird hier, aus der Perspektive der (ahnungslosen) Zuschauer, zur Realität. *Unsichtbares Theater ist nicht realistisch, es ist real.*“ (Hervorhebungen im Original, Boal, 1989:80)

Und dieses Theater ist nicht nur real, es ist auch frei: „The theatrical energy is completely liberated, and the impact produced by this free theatre is much more powerful and longer lasting.“ (Boal, 1998:124)

In Lateinamerika, zu der Zeit, in der die ersten Ansätze des Theaters der Unterdrückten entstanden, arbeitete Boal ausschließlich mit kleinen, homogenen²⁵ Gruppen. Erst in Europa begannen die Forum-Theaterstücke auch öffentlich aufgeführt zu werden. Diese neue Situation erschwert den TeilnehmerInnen, eine gemeinsame Unterdrückung benennen und ausdrücken zu können. „(...) Der Versuch, in einem größeren Publikum zu einem allgemeinen Konsens über ein Thema zu gelangen, [läuft dabei] oft Gefahr, ins Allgemein-Unverbindliche oder Symbolhafte abzugleiten.“ (Thorau, 1982:96f)

²⁵ *Homogen* im Sinne von Gruppen mit gemeinsamen Interessen, beispielsweise ArbeiterInnen, die sich für mehr Arbeitsrechte einsetzen. (vgl. Thorau, 1982:95)

Auch entstanden die ersten Formen des Theaters der Unterdrückten „(...) aus der Notwendigkeit, auf eine ganz konkrete politische Situation eine Antwort zu finden.“ (vgl. Boal, 1989:97)

Dies sind keine unwichtigen Details bezüglich der Frage nach einer weltweiten Anwendungsmöglichkeit der Methoden des Theaters der Unterdrückten. Je nach Kontext und Umgebung müssen Theorie und Methoden veränderbar bleiben. Die offene Gestaltung und der Grundgedanke der Zusammenarbeit aller Mitwirkenden lassen ständig neue Formen und Weiterentwicklungen des Theaters der Unterdrückten zu.

Während seiner Aufenthalte in Europa beschäftigte sich Augusto Boal mit der Universalität seiner Theatermethoden. Es entstand sein Buch „Der Regenbogen der Wünsche“. Für Europa war eine andere Form von Theater notwendig, die sich sehr stark an *Drama Therapy*²⁶ anlehnt. Boal war bewusst, dass sich jede Theaterbewegung und Form nach ihrem speziellen Kontext richten muss. (vgl. Boal, 1989:67ff/97)

Arbeit mit Theater nach den Ideen Augusto Boals erfordert ebendiese Flexibilität, die sich ständig einer selbstkritischen Analyse unterziehen sollte.

2.2.2. Boal zur Rolle der Intellektuellen

„Ich hasse den Künstler als ‚höheres Wesen‘ und suche in jedem Menschen den Künstler zu finden.“ (Boal, 1989:8)

Boal reflektierte seine Position im Vorwort des Buches „Theater der Unterdrückten. Spieler für Schauspieler und Nicht-Schauspieler“. Dabei kritisierte er seine frühere Haltung, er wisse jetzt „(...) dass ich nicht besser weiß als andere, wie man die beste aller Revolutionen macht.“ (ebd.:7)

Er wusste, dass er niemandem überlegen war, aber er wollte sein Wissen über Techniken weitergeben, die das Subjekt-Objekt Verhältnis des Theaters aufbrachen. Anders als das didaktische Theater, das davon ausgeht, dass die/der TheatermacherIn oder die/der KünstlerIn mehr weiß, als die/der ZuschauerIn, sollen mit den Methoden des Theaters der Unterdrückten ZuschauerInnen und SchauspielerInnen gemeinsam „lernen, entdecken, erfinden.“ (ebd.:8)

²⁶ Siehe Kapitel 3.4.4.

2.2.3. Paulo Freire

Nicht nur der Name des Theaters der Unterdrückten - *Theatro os Oprimido* erinnert an die Arbeit Paulo Freires (1921-1997). Augusto Boals Arbeit ist sehr beeinflusst von den Bildungskonzepten Freires, der die Pädagogik der Unterdrückten - *Pedagogia do Oprimido* begründete.

Paulo Freire wuchs wie Boal in Brasilien auf.²⁷ 1964 musste er nach dem Militärputsch das Land verlassen und lebte 16 Jahre im Exil. Sein wohl wichtigstes Werk ist die „Pädagogik der Unterdrückten“.

Zentral ist für ihn hierbei die Befreiung der Unterdrückten aus der „Kultur des Schweigens“, die durch die Bewusstwerdung (*Conscientização*)²⁸ der Konstruktion ihrer Unterdrückung aufgebrochen wird. Unterdrückung und Herrschaft sind keine natürlichen Gegebenheiten, sondern politisch manipulierte Ängste vor Freiheit und Selbstbestimmung. (vgl. Freire, 1974:29)

Um diese Selbstbestimmung wieder zu ermöglichen muss schon in der Bildung Raum für Entfaltung und Entwicklung kritischen Denkens ermöglicht werden.

„(...) Deshalb bedeutet für uns die ‚Bildung als Praxis der Freiheit‘ weder Wissen noch Kultur zu übertragen oder zu übermitteln; sie bedeutet auch nicht, technische Kenntnisse zu ‚extendieren‘(...). Für uns ist ‚Bildung als Praxis der Freiheit‘ vor allem und in erster Linie eine wahrhafte Erkenntnissituation, in der der Erkenntnisakt nicht im erkennbaren Objekt sein Ende findet, da er sich anderen, ebenfalls erkennenden Subjekten mitteilt. Lehrende- Lernende und Lernende- Lehrende stehen sich im befreienden Bildungsprozeß beide als erkennende Subjekte den sie einander vermittelnden Objekten gegenüber.“ (Freire, 1974:85)

Pädagogik war für Paulo Freire immer politisch. Je unpolitischer sie sich gäbe, desto größer sei die Gefahr der Vermittlung unterschwelliger politischer Ideen. Der Pädagoge muss sich demnach bewusst entscheiden, welche „Politik [er] macht, die der Unterdrücker oder die der Unterdrückten.“ (Lange, 1971:20)

²⁷ Schon früh erlebte Paulo Freire extreme Armut und Hunger, die Folgen der Weltwirtschaftskrise 1929 prägten ihn entscheidend. Er wurde zunächst Rechtsanwalt, später Professor für Geschichte und Philosophie. (vgl. Lange in Freire, 1971:7)

²⁸ „Der Begriff conscientização bedeutet der Lernvorgang, der nötig ist, um soziale, politische und wirtschaftliche Widersprüche zu begreifen und um Maßnahmen gegen die unterdrückerischen Verhältnisse der Wirklichkeit zu ergreifen.“ (Freire, 1974:29)

2.2.4. Freire zur Rolle der Intellektuellen

Die Einstellung Freires gegenüber den Intellektuellen und deren Rolle innerhalb der Gesellschaft gleicht derjenigen Augusto Boals. Freire ging von einem horizontalen LehrerIn-SchülerIn Verhältnis aus, in welchem jeder von jedem lernt. Er sprach deshalb auch von der „Inter-conscientização“.

„Als Agent der Veränderung ist es seine [des (landwirtschaftlichen) Lehrers] Aufgabe, *zusammen* mit den Landarbeitern (als ebensolchen Agenten) sich in den Veränderungsprozeß zu integrieren und gleichzeitig bei ihnen als auch bei sich selbst Bewusstsein zu wecken. Die ‚conscientização‘ (...) ist Inter-conscientização.“ (Freire, 1974:64)

Wichtig ist, dass sich der Lehrende mit den Lernenden identifiziert und sich beide als Subjekte begreifen. Der Lehrende muss sich seiner Rolle bewusst sein und darf Entscheidungen treffen, diese jedoch nie jemandem aufzwingen.

„Der Lehrende hat als Mensch im Prozeß der conscientização das Recht, Entscheidungen zu treffen. Er hat aber kein Recht, diese anderen aufzuzwingen. Wenn er dies versucht, schreibt er seine Entscheidungen anderen vor; vorschreiben heißt manipulieren, manipulieren bedeutet verdinglichen, und damit wird eine Beziehung der Domestizierung unterstellt, die sich sogar unter harmlos scheinenden Hüllen verbergen kann.“ (Freire, 1974:85)

2.3. Ngugi Wa Thiong’o

Ein dritter Theoretiker, Literat und Theatermacher, der sich intensiv mit den Zusammenhängen von Theater und gesellschaftlicher Transformation auseinandersetzte, ist Ngugi Wa Thiong’o. Er gilt als eine der zentralen Stimmen im Diskurs postkolonialer Theorie und zählt neben Wole Soyinka und Chinua Achebe zu den bekanntesten afrikanischen Literaten aus der Zeit der Unabhängigkeit und den darauf folgenden Jahren.

²⁹ (vgl. Lovesey, 2000:1)

Ngugi Wa Thiong’o, der heute vor allem für seine politischen, literarischen, gesellschaftlichen und kulturellen Schriften und Theorien berühmt ist, wurde für seine Arbeit und Rolle als Intellektueller nicht selten kritisiert. Dennoch oder gerade deshalb

²⁹ Er beschäftigte sich intensiv mit der Arbeit Franz Fanons. (vgl. Lovesey, 2000:18) Im Zuge dessen setzte er sich auch intensiv mit Bertolt Brecht auseinander. (Batino, 1999:104f)

hat er viele Theaterprojekte in Afrika beeinflusst und inspiriert. Seine Theaterstücke setzten sich für ein freies und unabhängiges Afrika ein.

1938 kam Ngugi Wa Thiong'o in Kamiriithu, Kenia, zur Welt. 1961 schrieb er sein erstes Theaterstück „The Black Hermit“, das anlässlich der Unabhängigkeits-feierlichkeiten Ugandas 1962 uraufgeführt wurde. (vgl. Lovesey, 2000:12f/ 86f)

1977 schrieb er zusammen mit Ngugi Mirii sein bekanntestes Theaterstück *Ngaahika Ndeenda (I Will Marry When I Want)*.

Im Dezember 1977 wurde Ngugi Wa Thiong'o wegen seinen literarischen Tätigkeiten verhaftet. Er musste für ein Jahr ins Gefängnis und wurde seiner Professur an der Universität Nairobi enthoben. Nach seiner Freilassung verließ er Kenia und lebt seitdem im Exil. (vgl. Cook, 1997:6ff)

Er trug mit seinen Theaterstücken und Büchern entscheidend zur Diskussion um Sprache und Identität bei. Er bemühte sich besonders um die Veröffentlichung von Literatur in lokalen afrikanischen Sprachen³⁰.

Schon früh begann der Autor Dramen zu verfassen, um so seine Literatur auch dem analphabetisierten Teil der Bevölkerung zugänglich zu machen. Gleichzeitig wollte er einen Dialog schaffen, an welchem möglichst viele Menschen beteiligt sein konnten und entwickelte in einigen seiner Stücke eine kollektive Autorenschaft.³¹ Wie genau diese sich gestalten und welchem Ablauf sie folgen sollte, hatte Thiong'o aber nie festgelegt. Einzig seine Vorworte und die Beobachtungen Ndirigigis zum *Kamiriithu Theatre- Experiment* lassen auf einen kollektiven Schreibprozess schließen.³² (vgl. Ndirigiri, 2007:173)

Auch in die Produktion der Theaterstücke wurde die lokale Bevölkerung integriert. Seine ersten Erfahrungen mit *Community Theatre* machte Ngugi Wa Thiong'o, als er mit dem *Kamiriithu Community Educational and Cultural Center* zusammenarbeitete.

2.3.1. *Kamiriithu Popular Theatre-Experiment*

1977 schreibt er *Decolonising the Mind*. Es ist sein erstes Theaterstück auf Gikuyu, alle vorhergehenden waren in englischer Sprache verfasst. Diese Stücke waren sehr an das

³⁰ Im Besonderen setzte sich der Autor für die Veröffentlichung seiner Werke in der Sprache seines Geburtsortes (Gikuyu) ein. (vgl. Lovesey, 2000:2)

³¹ „He has put his commitment into practise by publishing novels in Gikuyu, (...) by exploring the possibility of collective authorship in some of his plays (...)“ (Lovesey, 2000:2)

³² In den einleitenden Zeilen zu *The Black Hermit* bedankt sich der Autor bei den zahlreichen Mitwirkenden, die das Stück entstehen haben lassen, u.a. seiner Sekretärin, die entscheidend an Ausfeilung des finalen Werkes beigetragen hat. (vgl. Ngugi Wa Thiong'o, 1988:viii)

epische Theater Brechts angelehnt und arbeiteten eng mit der lokalen Bevölkerung zusammen.

Erst die in Gikuyu verfassten Stücke wurden *von* und *für* BäuerInnen, ArbeiterInnen und StudentInnen gespielt. Die von der Partizipation aller Beteiligten abhängenden Performances wurden zu sogenannten „collaborate plays“. (vgl. Lovesey, 2000:80) Diese Zeit war für Thiong’o selbst besonders prägend. „(...) ,the most exciting in my life and the true beginning of my education’ (...)“. (Ngugi Wa Thiongo zitiert bei Lovensey, ebd., vgl. zudem Wa Thiong’o, 1985:20 ff)

David Kerr preist das *Kamiriithu* Theaterprojekt „(...) as the experiment in didactic popular theatre which educators and theatre artists alike agree has come nearest to the ideal.“ (Ndigirigi, 2007:135) Die didaktische Leistung, die ein kritisches Bewusstsein der ZuschauerInnen fördere, und die zusätzliche „ästhetische Effektivität“ machten das *Kamiriithu Popular Theatre* zum Vorbild für das gesamte afrikanische *Popular Theatre*. (vgl. ebd.)

Schon seit 1955 gab es in Dorfkern Kamiriithus eine „social hall“, eine Art kulturelles Zentrum, das 1975 in die Jahre gekommen war und auf Initiative der DorfbewohnerInnen wieder erneuert werden sollte. Kamau Kirubi wurde zum Vorsitzenden dieser Initiative und schrieb Briefe an bekannte und einflussreiche Leute Kenias, um das Vorhaben finanzieren zu können. Auf diesem Weg stießen auch Ngugi Wa Thiong’o und Ngugi Wa Mirii zu dem Projekt. In vielen Sitzungen wurde ein neues Hauptziel des Projektes beschlossen: Die Erwachsenenbildung sollte zum zentralen Thema werden.³³

Die folgenden Alphabetisierungsprojekte waren stark geprägt von den Ideen Freire und Boals. Auch das von Ngugi Wa Thiong’o neu verfasste Stück sollte die Anliegen der Bevölkerung weiter integrieren und auf Zusammenarbeit basieren. „The committee recommended that only themes that occupied the people a lot – landlessness, poverty, lack of firewood and water, social inequalities (...) should be included.“ (ebd.:168)

So begannen die offenen Lesungen des Stückes am Wochenende. Das sollte möglichst vielen die Möglichkeit geben, bei der Weiterentwicklung der Ideen und der Wahl der SchauspielerInnen anwesend zu sein. Die Proben gestalteten sich als offene partizipative Räume, ähnlich dem Forumtheater-Modell Augusto Boals. Auch wenn hier der

³³ So wurde das „*Kamiriithu Youth Centre*“ zum „*Kamiriithu Community Education and Cultural Centre*“ umbenannt. (vgl. Ndigirigi, 2007:167f)

Schwerpunkt weniger auf einer aktiven Lösungsfindung ruhte, als auf einem interaktiven Austausch zur Dramatisierung und Veränderungen der Darstellungsweise.

Die Performances wurden zu einem großen Erfolg. Allein durch Mundpropaganda verbreitete sich die Nachricht von dem Stück so schnell, dass jede der 14 Aufführungen sehr gut besucht wurde. Das *Kamiriithu Theatre*-Experiment wurde zu einem „national event“, über das die Zeitungen berichteten. (vgl.ebd.169ff)

Doch nicht alle waren von dem Theaterstück begeistert, vor allem diejenigen, die in dem Stück kritisiert wurden: Die mächtige Elite des Landes. „But if the audience felt that identity with the actors, there was a reverse reaction from among the types being satirized in the play; notably the churches, the rich and the powerful.“ (ebd.:174)

Am 16. November 1977 wurde das Stück offiziell verboten. Es sei „communist“ und „anti-development“ Propaganda. Das Theaterstück erschien so real, dass sie die wahren revolutionären Charaktere, die hinter den Ideen des Theaterstücks standen, ausfindig machen wollten. Im Gegensatz dazu identifizierte sich das Publikum teilweise sehr stark mit den Charakteren des Theaterstücks. „The identification of the majority of the audience with the themes of the play was itself so deep (...), that the people started referring to themselves by the names of their favourite characters, while those who exploited others were given appropriate names from the play.“ (ebd.:174)

Ngugi Wa Thiong’o wurde am 31. Dezember festgenommen und inhaftiert. (vgl. ebd.:175ff)

Daraufhin bildete sich eine Protest-Theatergruppe, die gemeinsam mit Wanjiku Mukabi Kabira von der Universität Nairobi ein neues Theaterstück entwickelte. Das Stück wurde nun nicht mehr im *Kamiriithu* Zentrum, sondern in Räumen der Universität Nairobi geprobt. Die Räume der Universität wurden umbenannt in „Education Theatre II/ Ed. II“. (vgl. Ndigirigi, 1997:178)

1982 wurden Proben im National Theatre geplant. Doch diese sollten nicht stattfinden. Der *Kamiriithu Theatre Group* wurde der Zutritt zum *National Theatre* und die Benutzung der *Eucation Theatre II* Räumlichkeiten untersagt. Die Gruppe war weder illegal, noch gab es unerfüllte finanzielle Auflagen. Es handelte sich um politische Zensur. (vgl. ebd.:178ff)

Das *Community Theatre* in *Kamiriithu* wurde von Soldaten zerstört. Die Regierung errichtete an selber Stelle ein Ausbildungszentrum, das sich entwicklungspolitischen Zielen widmen sollte, ohne politische Unruhen zu stiften. (vgl.ebd.)

Die Geschichte der *Kamiriithu Theatre Group* wird fast immer mit Ngugi Wa Thiong’os Namen assoziiert. Ndirigi kritisiert diese Rezeption. Für ihn ist das *Kamiriithu Theatre-Experiment* eine Zusammenarbeit vieler Beteiligter, die gemeinsam in partizipativer Arbeit dieses Projekt entstehen ließen. Es ist in vielerlei Hinsicht ein Vorbild für nachfolgende *Popular Theatre* Projekte, weil es den Schwerpunkt seiner Arbeit auf den Prozess der Entstehung eines Theaterstückes legte. Andererseits sei aber die Rolle Wa Thiong’os als Künstler, ideologischer Richtungsweiser und Knotenpunkt des Projektes unterschätzt worden. (vgl. ebd.:187/ 193ff)

2.3.2. Wa Thiong’o zur Rolle der Intellektuellen

In Thiong’os frühen Werken spielt die intellektuelle Elite eine zentrale Rolle, denn von ihr hängt die Ausformung eines neuen Nationalstaates entscheidend ab. Er geht in all seinen Texten davon aus, dass Literatur und Theater die Geschichte beschreiben und beeinflussen. „History is subversive“ ist ein vielzitatierter Ausspruch Ngugi Wa Thiong’os. (vgl. Ogude, 1999:153)

Ngugi Wa Thiong’o schreibt dabei der intellektuellen Elite eine Mediatoren-Funktion zu, die zwischen (Neo-)Kolonialen Strukturen und dem Wunsch nach Freiheit, Unabhängigkeit und neuer sozialer Ordnung vermitteln sollen. (vgl. Ogude, 1999:126)

Mit den Jahren jedoch verändert sich dieser Zugang. In *Weep Not, Child* reflektiert der Autor diese Position und stellt diese in Frage. Ohne eine direkte Identifikation seitens der Elite mit den Kämpfen und Belangen der Bevölkerung kann ihnen nicht die Verantwortung für die Bildung eines Nationalstaates übertragen werden.³⁴

In seinen Äußerungen zur Rolle der Intellektuellen werden auch Gemeinsamkeiten mit Gramscis Ideen der Intellektuellen deutlich. So geht Ngugi Wa Thiong’o von zwei Typen von Intellektuellen aus: Diejenigen, die (bewusst oder unbewusst) mit den Positionen und Bedürfnissen der „dominating class“ übereinstimmen und diejenigen, die sich der Bedürfnisse und Positionen der „dominated class“ annehmen. (vgl. Wa Thiong’o, 1985:19)

³⁴ „Ngugi was gradually becoming critical of the kind of nationalism that was framed in unitary idioms of nationhood and common destiny, but one which deleted any violent struggle from its vocabulary. He was beginning to realise that unless they abandoned the pursuit of status the way Njoroge [main character of the play] does, they ran the risk of being irrelevant. He was also beginning to realise that the elite could not be trusted with the destiny of the nation (...).“ (Ogude, 1999:130)

Dies kommt Gramscis Auffassung von *organischen* und *traditionellen* Intellektuellen sehr nahe. (vgl. Gramsci, 1992: 516f)

Die soziale Herkunft der Intellektuellen ist für Ngugi Wa Thiongo dabei nicht entscheidend für ihre politische Haltung. Ob sie sich für die Unterdrückten oder die Unterdrücker innerhalb einer Gesellschaft einsetzten, sei die persönliche Entscheidung eines jeden Intellektuellen. (vgl. Wa Thiong'o, 1985:19) Für ihn persönlich sei es jedoch das wichtigste, direkt mit den Menschen zu kommunizieren. (vgl. ebd.:24)

„So I think that step of accurately reflecting the needs of the struggling masses is very, very important and can guide the intellectual in his choice of actions.“ (Wa Thiong'o, 1985:20)

Für Thiong'o nehmen die Intellektuellen eine „MittlerInnen“ Rolle ein, die auch er für sich in Anspruch nimmt. Er kann mit seiner Funktion eines Intellektuellen Raum für Partizipation schaffen und die Voraussetzungen für einen hierarchiefreien Dialog gewährleisten und muss sich in seiner Rolle als Intellektueller mit den Bedürfnissen der Bevölkerung auseinander setzen.

2.4. Zusammenfassung

Alle drei Theatermacher entwickelten ein Theater, das nicht mehr bloßes belustigendes Schauspiel sein sollte, sondern Mittel und Instrument zur Verwirklichung sozialen Wandels und Bekämpfung gesellschaftlicher Unterdrückungen. Sie waren alle aktiv in soziale Umbrüche involviert, mussten für ihre Theaterarbeit harte Repressionen erdulden, lebten (oder leben) im Exil und litten unter der Einschränkung ihrer politischen und künstlerischen Tätigkeit.

Entscheidend für den Erfolg ihrer Arbeit und Projekte ist, dass sie nicht in *fremden* Bereichen wirkten und handelten. Sie versuchten, die Lebenssituation ihrer direkten Umgebung zu verändern.

Brecht entdeckte mit dem epischen Theater die politische und soziale Kraft des Theaters. Die Lehrstücke und das epische Theater waren ein neuer Weg, das revolutionäre Potential des Theaters erlebbar zu machen und sich gegen die hegemoniale Struktur des Theaters zu stellen. Die Kommunikation zwischen Publikum und Bühne bildeten den Kernbereich seiner Arbeit.

Diese Ansätze griff Boal auf und entwickelte das *Theater der Unterdrückten*. Die Trennung zwischen ZuschauerInnen und SchauspielerInnen sollte vollkommen aufgehoben werden.

Während Brecht innerhalb des Systems der europäischen Kunst- und Theaterwelt eine neue Form des Theaters entwickelte, arbeitete Boal vorwiegend mit kleinen Gruppen und außerhalb des klassischen Theaterbetriebs.

Dies tat auch Ngugi Wa Thiong'o, der sich bei dem *Kamiriithu Theatre* vorwiegend an Boal orientierte und eines der wichtigsten *Community Theatre* Projekte in Afrika entwickelte. Schulze-Engler sieht mit dem *Kamiriithu Theatre* Wa Thiong'o's Wunsch erfüllt, das „Idealbild des organischen Intellektuellen“ zu vertreten und sich aus der Entfremdung des bürgerlichen Intellektuellen zu lösen. (Schulze-Engler, 1992:27)³⁵

Alle drei Theatermacher sehen sich als „Mittler“, die einen Raum der Kommunikation schaffen und somit eigenständiges und kritisches Denken und Handeln der Benachteiligten und Stimmlosen auslösen wollen. Diese Haltung spiegelt sich auch bei Äußerungen zur Rolle der Intellektuellen innerhalb einer Gesellschaft wieder.

Brecht schrieb den Intellektuellen eine „Vordenkerfunktion“ zu. Ihre Aufgabe sei es, Theorien zu entwickeln, um die größeren Zusammenhänge zu verstehen und in Folge ihre Position innerhalb der Gesellschaft zu entmythologisieren. (vgl. Kapitel 2.1.3)

Diesen Ansatz vertritt auch Ngugi Wa Thiong'o, der ähnlich wie Antonio Gramsci, von der „sozialen Funktion“ der Intellektuellen spricht. (Hirschfeld, 1990:17) Die Funktion der Intellektuellen läge darin, den Unterdrückten innerhalb einer Gesellschaft zu helfen sich ihrer Position bewusst zu werden und an Ansätzen zu arbeiten, diese Situation zu ändern. (vgl. ebd.)

Bei Boal und Freire liegt die Betonung auf der Hilfe zur Emanzipation und der reinen Vermittlung und Weitergabe von Instrumenten der Kommunikation, die jeder einzelne selbst verwenden muss. Sie betonen zudem die Wichtigkeit der Reflexion des eigenen Handelns und die Notwendigkeit einer Selbstkritik. Beide warnen davor, die eigenen Ideen

³⁵ „The intellectuals (...) are not just anybody with an education. They are those, specifically those, who inherit the ideology of national liberation in its concept of broad popular development: of development, that is, not for a few of the citizens but for all of the citizens, embodying the dynamic humanism that has done so much to fuel and impel these struggles for de-colonisation that we have known. And yet these intellectuals, or most of them, are also the small minority who now is most comfortably (or less comfortably) as the immediate beneficiaries of national liberation. (...) They have battled against colonial discrimination, but are now the possessors of postcolonial privilege.“ (Basil Davidson zitiert in Schulze-Engler, 1992:30)

anderen aufzuzwingen oder sich selbst höher als andere zu positionieren. (vgl. Boal, 1989:8/ Freire, 1974:85)

Trotz einiger Divergenzen, gehen die besprochenen Theateraktivisten davon aus, „jeder Mensch besitze Wissen“. (vgl. Bourdieu, 1991:21) Die Aufgabe der Intellektuellen und KünstlerInnen ist es, dieses „Wissen auf die Welt zu bringen“ und zwischen verschiedenen Interessensgruppen zu vermitteln. (vgl. ebd.)

Diese Ansicht verbindet Brecht, Boal, Freire und Ngugi Wa Thiong'o auch mit der Antwort Antonio Gramscis, der sich in einem seiner Gefängnishefte die Frage nach Definition und Aufgaben der Intellektuellen stellt: „Welches sind die ‚äußersten‘ Grenzen der Bedeutung von ‚Intellektuellen‘? Lässt sich ein einheitliches Kriterium finden, um gleichermaßen alle verschiedenen und disparaten intellektuellen Tätigkeiten zu kennzeichnen und diese gleichzeitig und in grundsätzlicher Weise von den Tätigkeiten der anderen gesellschaftlichen Gruppierungen zu unterscheiden?“ (Gramsci, 1992, Heft 12:1499)

Die Antwort auf diese Frage liefert Gramsci selbst: „Alle Menschen sind Intellektuelle, (...) aber nicht alle Menschen haben in der Gesellschaft die Funktion von Intellektuellen“. (Gramsci, 1992, Heft 12:1500)

3. Theater und EZA – Begriffe und historische Entwicklung

Ist Theater in der EZA nur eine Randerscheinung? Welche Formen von Theater kommen in der EZA vor?

Im wissenschaftlichen Diskurs über Theater und EZA ist um die 1970er Jahre mit der Bezeichnung *Theatre for Development* (TfD) ein Begriff entstanden, der sich auch über den englischen Sprachraum hinaus durchsetzen konnte.³⁶ (vgl. Epskamp, 2006:14, Krop, 2009:101) Neben TfD gibt es aber noch eine Reihe weitere Bezeichnungen für teilweise sehr ähnliche Theaterformen, wobei sich zudem Definitionen für dieselbe Bezeichnung stark unterscheiden können. (vgl. Krop, 2009:25/ Koch, 2008:12)

So werden neben TfD die Bezeichnungen *Popular Theatre* (Krop, 2009), *Community Theatre* (Erven, 2001) oder *Theatre in Co-Communities* (Lev-Aladgem 2010) verwendet. Manche AutorInnen setzen dabei TfD mit *Community Theatre* oder *Popular Theatre* gleich, andere sprechen sich explizit für eine Unterscheidung der Bezeichnungen aus.

Eine gemeinsame theoretische Grundidee verbindet TfD/ TaD, *Community Theatre*, *Popular Theatre* und *Theatre for social Change*: Es ist von einem Theater die Rede, das sich bewusst von einem elitären Theater abgrenzt, vorwiegend aus nicht professionellen SchauspielerInnen besteht und sich meist auf die Ideen Boals und Freires bezieht. Es wird zudem meist auf eine literarische Textgrundlage verzichtet und Themen und Texte von den Beteiligten selbst verfasst.

Im folgenden Kapitel werden die unterschiedlichen Bezeichnungen *Community Theatre*, *Popular Theatre*, *Theatre for social Change*, *Interkulturelles Theater* und *Drama Therapy* besprochen, um ihre Überschneidungen und Unterschiede mit der Bezeichnung TfD/ TaD zu verdeutlichen.

Es folgt eine Zusammenfassung der historischen Entwicklung von TfD/ TaD und eine Eingrenzung der Felder innerhalb der EZA, in welchen TfD/ TaD angewendet wird.

³⁶ Ebenfalls gängig, aber in der Literatur von zu vernachlässigender Bedeutung, sind die Bezeichnungen *Development Theatre* (Entwicklungstheater), *People's Theatre*, *(Community) Theatre for Development*, *(Community) Theatre for Rural Development*, oder *(Community) Theatre für Integrated Rural Development*. (vgl. Edet, 2006: 130; Minichberger, 1998:36)

Der Begriff *Theatre for Development* ist Ende der neunziger Jahre von einigen AutorenInnen und AkteurInnen in diesem Bereich durch *Theatre and Development* ersetzt worden. (vgl. Cohen-Cruz, 1999:113)

3.1. *Community Theatre*

Eugene van Erven siedelt in seiner Definition die Wurzeln des *Community Theatres* in den „(...) counter-cultural, radical, anti- and postcolonial, educational and liberational (...)“ Theaterbewegungen der 1960er - 1970er Jahre an. (vgl. Erven, 2001:1)

Community Theatre existiert in verschiedensten Formen und Arten. Es grenzt sich dabei ab von „(...) high art, mass culture, mainstream as well as avant garde theatre“. (ebd.:2) Das Theater findet innerhalb einer *Community*³⁷ statt und basiert vorwiegend auf Improvisationen oder persönlichen Geschichten der TeilnehmerInnen.

In seinem Buch untersucht Erven weltweit *Community Theatre* Projekte. Trotz der teilweise sehr unterschiedlichen Techniken und Konzepte sieht der Autor starke Gemeinsamkeiten: Methodische Herangehensweise, Organisationsstruktur und eine kritische Selbstreflexion der eigenen Arbeitsweise, fänden sich in allen von ihm untersuchten *Community Theatre* Projekten. Auch verbinde die meisten eine Auseinandersetzung mit ethischen Fragen und Fragen zu Ästhetik und künstlerischem Status des *Community Theatre*. (vgl. ebd.:244) Obwohl Erven eine Verbindung von *Community Theatre* und TfD sieht, sind dies für ihn keine identen Bezeichnungen. (vgl. ebd.) TfD ist eine spezielle Bezeichnung für Theateraktivitäten, die mit der EZA verbunden sind.

Marion Krop setzt diese Begriffe zu vorschnell zusammen, wenn sie die Begriffe *Community Theatre* und TfD als Synonyme verwendet. (vgl. Krop, 2009:34) TfD setzt mit seinem Namen voraus, dass es sich um ein Theaterprojekt handelt, das sich für Entwicklung einsetzt, bzw. in Kooperation mit EZA stattfindet.

Für Koch ist *Theatre for Development* nur eine Bezeichnung von vielen (neben *Popular Theatre*, *Participatory Theatre*, *Community Theatre*), die zwar eine ähnliche Idee von Theaterarbeit zusammenfassen, sich aber durch verschiedene Zugangsweisen und Methoden unterscheiden. (vgl. Koch, 2008:12) Auch hier wird ein entscheidender Punkt nicht berücksichtigt: Die Bezeichnung *Theatre for Development* stellt ausdrücklich klar, dass es sich um Theaterarbeit innerhalb einer Gemeinde handelt, die sich im *Rahmen der Entwicklungszusammenarbeit* abspielt.

³⁷ Ich verwende auch hier den Begriff aus dem Englischen. Eine Übersetzung von *Community* in Gemeinde, Gemeinschaft oder Bevölkerungsgruppe verfälscht aus meiner Sicht die Reichweite des Begriffes.

Der Begriff *Community Theatre* hingegen schließt ein Theater nicht aus, das sich nicht im Rahmen entwicklungspolitischer Maßnahmen bewegt und setzt den Fokus allein auf die TeilnehmerInnen und deren Theaterarbeit. Der Begriff *Entwicklung/ Development* kann mit dem Begriff *Community Theatre* hinterfragt werden und folglich (zumindest theoretisch) Ideen und Hierarchien innerhalb der EZA in Frage stellen.

In diesem Fall ist *Popular Theatre* der Überbegriff für *Community Theatre* und TfD. Auch wenn TfD Methoden des *Community Theatres* nutzen kann, bleiben die beiden als gesonderte Formen nebeneinander bestehen. (vgl. Koch, 2008:119)

3.2. *Popular Theatre*

Popular Theatre ist als ein Überbegriff des *Community Theatre* zu verstehen. Etherton definiert *Popular Theatre* in der Abgrenzung zu *Art Theatre*. Für ihn liegt bei *Art Theatre* der Schwerpunkt auf dem Produkt, das in einem kreativen Entstehungsprozess seinen künstlerischen Ansprüchen gerecht werden soll.

Im Gegenzug dazu ist der „Konsum des Theaterstücks“ seitens des Publikums Hauptkriterium des *Popular Theatre*. (Etherton, 1982:194) Unter *Popular Theatre* fällt für Etherton sowohl das *Avant-Garde Theatre*, das sich mit politischen Ideen und Konzepten dem klassischen „establishment theatre“ entgegensetzt, als auch ein kommerzielles Theater, welches den „lowest tastes of the mass of the people“ angepasst ist. (ebd.) Unter *Popular Theatre* zählt er zudem ein Theater, das zu kollektiven sozialen Veränderungen aufruft.

Ndigirigi unterscheidet zwischen *Popular Theatre* und *People's Theatre*. Während letzteres ein spontanes Theater innerhalb einer *Community* ist, das die vorherrschenden gesellschaftlichen Werte nicht in Frage stellt, fordere das *Popular Theatre* soziale Veränderungen. Ndigirigi setzt deshalb *Popular Theatre* mit „social protest theatre“ gleich.

„'People's theatre' is a spontaneous creation of the community and embodies the dominant class and gender values which are inherent in the community's expressive forms. It does not engender a questioning attitude in its participants and its audiences. By contrast, 'popular theatre' has come to be associated with the process of awakening the critic consciousness of the participants. (...) popular theatre embraces only those forms that call for changes in the society.“
(Ndigirigi, 2007:132f)

Fiebach sieht das *Popular Theatre* als eine Abart des „Theatre-in-education“ und setzt so in seiner Definition einen neuen Fokus. (vgl. Fiebach, 1986:228) Diese Idee greift auch

Mda Zakes auf, der das *Popular Theatre* in der ‚non-formal education‘ in drei unterschiedliche Methoden einteilt: „Agitpop“, „Participatory“ und „Consciensation“ Theatre. (vgl. Zakes, 1993:50) Alle drei Definitionen sind direkt mit dem Entwicklungsbegriff verbunden und entsprechen eher einer Definition von TfD/ TaD als der des *Popular Theatre*.

1. *Agitpop Theatre* wird von einer professionellen Gruppe für die Zielgruppe gespielt. Die Ideen und Themen kommen von außen. Informelle Diskussionen nach dem Stück können zu individuellen Aktionen führen und der künstlerisch-ästhetische Anspruch des Theaters steht im Vordergrund. Es wird von einem starren Entwicklungsbegriff ausgegangen, der von der Bevölkerung durch informelle Bildungsmaßnahmen umgesetzt werden soll.

2. *Participatory Theatre* wird von der und für die Bevölkerung vor Publikum aufgeführt. Die Themen kommen von der betroffenen Bevölkerung und werden selbst erarbeitet. Entwicklung wird als geplante Veränderung gesehen, die durch Wissenstransfer und Nachbearbeitung der entwickelten Stücke erreicht werden soll.

3. *Conscientisation Theatre* wird von und für die Bevölkerung produziert, allerdings OHNE ZuschauerInnen. Es entsteht innerhalb der benachteiligten Bevölkerungsgruppe und sieht Entwicklung nur in einer totalen Änderung der strukturellen Gegebenheiten. Vom „dramatic actor“ zum „social actor“. ³⁸ (ebd.)

Ross Kidd verwendet ähnliche Definitionen, wenn er fünf Kategorien des *Popular Theatres* benennt. Er unterscheidet aber die unterschiedlichen politischen Perspektiven, die *Popular Theatre* einnehmen kann.

Popular Theatre als Instrument für

1. Den nationalen Befreiungskampf (Propaganda)
 2. (Erwachsenen)- Bildung, vor allem im ländlichen Bereich
 3. Partizipative Entwicklung (Community based Theatre)
 4. Theater zur Bewusstseinsbildung (nach Freire und Boal)
 5. Theater als bewusstes Instrument gegen Unterdrückung und zur politischen Aktion
- (vgl. Kidd, 1984:266ff)

Bei dieser Definition werden die Wirkungsbereiche des *Popular Theatres* sehr deutlich. Wenn AutorInnen *Popular Theatre* mit *Theatre for Development* gleichsetzen, werden

³⁸ Diese Definition erinnert an die Lehrstücke Bertolt Brechts. (vgl. Kapitel 2.1.)

ebendiese Bereiche nicht erfasst und zudem eine kritische Hinterfragung des Entwicklungsbegriffs verabsäumt. (wie bereits in Kapitel 3.2. besprochen)

3.3. Kleiner Exkurs zu anderen Theaterformen im Entwicklungsdiskurs

Es gibt eine Vielzahl von Bezeichnungen für Theater, das den Anspruch stellen, soziale Veränderungen herbeiführen zu können. Einige Termini sind konkret und beziehen sich auf eine ganz spezielle Form von Theaterarbeit, andere versuchen durch einen möglichst großen Rahmen viele verschiedene Techniken, Methoden und Projekte mit einander zu verbinden. Im folgenden Kapitel wird kurz auf vier weitere ausgewählte Theaterkategorien eingegangen. So soll zum einen die Vielfalt an Klassifizierungen innerhalb der Theaterarbeit und andererseits die Überschneidungen und Beziehungen zu den vorher besprochenen Bezeichnungen *TfD*, *Popular Theatre* und *Community Theatre* deutlich werden.

3.3.1. Interkulturelles Theater

Interkulturelles Theater fasst *Avant-Garde Theater* aber auch Formen des *Popular Theatre* zusammen, die sich mit verschiedenen Kulturen bzw. kulturellen Unterschieden befassen. Es geht um das Aufeinandertreffen verschiedener, sich gegenseitig möglichst kontrastierender kultureller Vorstellungen. So werden oft traditionelle Theaterformen mit modernen Techniken vermischt. (vgl. Regus, 2008:43)

Junge interkulturelle Theaterstücke beschäftigen sich meist mit Themenbereichen, die deutlich machen, dass es sich bei interkulturellem Theater um politisches Theater handelt. „Exotismus, Eurozentrismus, Kolonialismus, Rassismus, ökonomischen Abhängigkeiten“ sind häufige Schlagworte dieses Bereiches. (Regus, 2008:11)

Erven befindet *Interkulturelles Theater* als eine intellektuelle Subform des *Community Theatre*, das dem postkolonialen Drama nahe stehe. Die theoretischen Grundlagen seien so philosophisch und anthropologisch geprägt, dass der Zugang abstrakt werde und *Community Theatre* AktivistInnen den Inhalt nicht mehr greifen könnten. Der Anspruch des *Community Theatre*, für alle Beteiligten in gleichem Maße zugänglich zu sein, sei dann nicht mehr gegeben. (vgl. Erven, 2001:247f und Regus, 2009)

3.3.2. *Theatre for social Change*

Theatre for social Change wird meist in Bezug auf Theaterpraktiken nach den Ideen von Boal und Freire verwendet. Diese Bezeichnung impliziert eine dynamische Wirkung der Theaterarbeit auf die Gesellschaft, bzw. Veränderungen für die Beteiligten. *Social Change* kann sich demnach auf die AktivistInnen ebenso beziehen wie auf die ZuschauerInnen und schließt somit *Popular Theatre*, *Community Theatre*, TfD und andere Formen politischen Theaters, bzw. *Avant-Garde Theater* ein.

„Boal and others (...) saw that theatre can provide a method of implementing Freire's ideas on raising the critical awareness of the disadvantaged people in society so that they will be able to identify their problems as consequences of a particular social order.“ (Zakes, 1993:10)

Theatre for social Change steht für eine Theaterform, die den Gegensatz zu propagandistischem Theater bildet, welches bestehende Herrschaftsformen reproduziert. Durch Theater sollen Freiräume entstehen, die Veränderungen möglich machen und zulassen. (vgl. Schininà, 2004) Der Begriff *Theatre for social Change* kann sehr weit gefasst werden. Die meisten Definitionen zu *social Change* gehen von Theaterproduktionen und Projekten aus, die spezielle Konflikte und Probleme innerhalb einer Community bearbeiten. (vgl. Kushner u.a., 2001)

Schininà sieht die Aufgabe von *Social Theatre* darin, an den Grenzbereichen einer Gesellschaft zu wirken und zu arbeiten. (vgl. Schininà, 2004:17) Die Etablierung einer Kommunikation steht bei ihm im Vordergrund. „I work with theatre, or perhaps it is better to say that I work with the logic of communication and relationships-building inspired by the games of theatre and performance.“ (ebd.:26) Diese Bezeichnung ist wegen ihres weiten Definitionsrahmens, in der von mir gesichteten Literatur zum Thema Theater und Entwicklungszusammenarbeit nur selten erwähnt worden.

3.3.3. *Drama Therapy*

Drama Therapy ist eine Methode, die vorwiegend in der Psychotherapie benutzt wird. Jacob L. Moreno wird als einer der Pioniere der *Drama Therapy* gesehen. (vgl. Schininà, 2004: 20) Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelte er das „Psychodrama“. (Moreno, 1974:418)

Die PatientInnen stehen im Mittelpunkt der Arbeit. Im „Rollenspiel“ sollen die Patientinnen die „Rollen“, die sie im Zusammenleben mit anderen leben, wieder erleben, umgestalten und auch unbekannte „Rollen“ annehmen. Dadurch kann sich die Struktur einer Gruppe bzw. „die Stellung eines Individuums“ verändern. (Moreno, 1974:306/418f) Courtney nennt *Drama Therapy* in größeren Gruppen *Sociodrama*. Dieses ähnelt einer Gruppentherapie. (vgl. Courtney, 1981:7f) Durch die Erfahrung neuer Perspektiven im Schauspiel kann anders mit dem Erlebten umgegangen werden. Augusto Boal hat in seinen späteren Jahren eine *Drama Therapy* Methode entwickelt, die in dem Buch ‚Rainbow of desire‘ zusammengefasst ist. Durch das Spielen eines Charakters in einem freien imaginären (Theater-)Raum, können Gefühle leichter ausgedrückt und neue Ideen und Wünsche ausgesprochen werden. „In living the scene, she is trying to concretise a desire; in living the scene she is reifying it.“ (Boal, 1995:24) Das gesamte Konzept Boals ähnelt dem der *Drama Therapy*. Durch neue Perspektiven (auch durch den Wechsel von der ZuschauerIn zur SchauspielerIn) entstehen neue Selbstwahrnehmungen.

Drama Therapy ist jedoch von *Community Theatre* zu trennen, da sich *Drama Therapy* mit der psychischen Verfassung der einzelnen TeilnehmerInnen beschäftigt und seinen Fokus auf individuelle Probleme und psychische Schwierigkeiten setzt. *Drama Therapy* begreift Theater immer als Instrument einer psychologischen Therapie. (vgl. Courtney, 1981:8) Es gibt also die klare Unterscheidung der TherapeutInnen gegenüber ihren PatientInnen, wenn auch der Lerneffekt beider Seiten betont wird. *Community Theatre* hat hingegen (idealerweise) das Ziel, Hierarchien unter den TeilnehmerInnen aufzubrechen. Die Rolle des TheaterexpertenIn soll die eines/r VermittlersIn sein.

Drama Therapy und TfD sind zwei Bereiche, die oft aufeinander treffen. In EZA-Projekten, die Theater zu Konfliktbearbeitung einsetzen, spielt *Drama Therapy* eine bedeutende Rolle. (vgl. Schattner/ Courtney, 1981 und Pelzeder, 2000)

3.4. Geschichte des Theaters in der EZA (TfD)

Seit Anfängen der EZA spielt auch Theater innerhalb der EZA eine Rolle.³⁹ „Cultural practices, and the performing arts in particular, have been experimented with as support

³⁹ Sieht man von den partizipativ geprägten, traditionellen *Community Theatre* und dem kolonialen Propagandatheater ab den 1920er Jahren ab, die schon vor der EZA existierten. (vgl. Kerr, 1995:149/ Kidd, 1984:169ff und Kapitel 3.1)

devices for development ever since, development cooperation' became operational in the 1960s and 1970s.“ (Epskamp, 2006:89)

Einige afrikanische Länder nutzten nach ihrer Unabhängigkeit „the pedagogical value of adapting indigenous theatrical techniques (...)“ (Desai, 1990:71)

Kerr sieht zwei unterschiedliche Theaterbereiche, die den Begriff *Theatre for Development*, aus zwei völlig komplementären Perspektiven beeinflussten.⁴⁰ Sowohl das durch die Kolonialzeit geprägte Propagandatheater⁴¹, als auch eine radikalere Form des *Community Theatre* prägten die heutigen Formen des TfD. (vgl. Kerr, 1995:149)

Mit Veränderungen des Entwicklungsdiskurses hat sich auch die Theaterarbeit innerhalb der EZA verändert.

„Certainly TfD has been an instrument of social change within the framework of development approaches. Moreover, TfD itself is a cultural expression, a means of communication and a way of reinforcing and perpetuating culture. As such, it has influenced development and cultural policies, and policy developments have recognised the role of arts in society and its use for development“ (Epskamp, 2006:22ff)

Als der Entwicklungsdiskurs sich nicht mehr allein um den ökonomischen Aspekt rankte, sondern auch sozio-kulturelle Aspekte in den Diskussionsraum gelangten, veränderte sich auch der Bezug zu Kunst und Kultur. So rückte Theater in den 1970er Jahren verstärkt in den Fokus der EZA. (vgl. Frank, 1995: 9)

Laedze Batanani in Botswana gilt dabei als eines der ersten TfD Projekte. (vgl. Etherton, 1982:341ff/ Desai, 1990: 71 ff/ Koch, 2008:17ff/ Krop, 2009:101ff/ Zakes, 1993:13ff)

3.4.1. *Leadze Batanani* – Universitäres Theaterprojekt in Botswana

„The sun is already up.
Its time to come and work together.
Build your villages together;
Leave staying on the lands and build homes;
Attend meetings and hear what's happening in your country.
Men should work and give money to their wives.

⁴⁰ „Manche meinen, dass das TfD ein total künstliches, exotisches Implantat sei, wohingegen andere seine Verankerung in lokalen Kulturen betonen.“ (Kerr, 2005:188)

⁴¹ Mit der Erlangung der Unabhängigkeit wurde die Form des kolonialen Propagandatheaters in Afrika von einigen Staaten beibehalten, um entwicklungspolitische Grundsätze zu verbreiten. „Several African governments, such as Nigeria, Ghana and Sierra Leone, carried on with the colonial tradition of didactic theatre (...), as part of the developmental media ‚packages‘ on topics such as health, agriculture and birth control (...)“ (Kerr, 1995:149) Vor allem im Bereich der Erwachsenenbildung und zur Förderung von entwicklungspolitischen Zielen im ländlichen Bereich wurden verschiedene traditionelle Theaterpraktiken eingesetzt. (vgl. ebd.)

Leave fighting in the *Gumba-Gumba*,
Teach your children to respect adults –
Awake and come together to built Botswana.“ (Etherton, 1982:343)⁴²

In den Jahren 1974-76 fand dieses Projekt unter der Leitung von Ross Kidd, Martin Byram und anderen TheaterpraktikerInnen statt. Es handelte sich um eine Zusammenarbeit von StudentInnen, landwirtschaftlichen BeraterInnen und DorfbewohnerInnen. (vgl. Minichberger, 1998:63/ Koch, 2006:15)

Mit der Integration populärer Theaterformen wie Drama, Puppentheater, Singen und Tanzen sollte Theater die ländliche Bevölkerung dazu motivieren, an den Entwicklungsprojekten der Regierung aktiv zu partizipieren. „This project used popular theatre as a medium of encouraging participation, raising community issues, fostering discussion, and promoting collective action.“ (Zakes, 1993:13)

Landwirtschaftliche BeraterInnen der Regierung sollten mit Hilfe des Theaters neue Kommunikationswege finden, um gemeinsam mit der Bevölkerung Entwicklungsprogramme zu gestalten. In einem ersten Schritt wurden Daten über vorhandene Probleme in den Dörfern gesammelt, welche die Grundlage für die später entwickelten Theaterstücke bilden sollten. In Workshops über verschiedene theatralische Techniken (Singen, Tanzen, Puppenspiel etc.) sollten weiter Performances entwickelt werden, welche aktuelle Problemstellungen behandelten. Diese Performances wurden dann den restlichen DorfbewohnerInnen vorgetragen und anschließend diskutiert. (vgl. Kerr, 1999:80) Die ursprüngliche Idee war, durch das Angebot des Erlernens theatralischer Praktiken den DorfbewohnerInnen ein neues Medium der Kommunikation zu vermitteln. Die finalen Performances aber wurden zu klaren Aufrufen wie „(...) 'Built pit latrines', 'Support our headman', 'Co-operate!' (...)“. (Etherton, 1982:345) Es schien sich mehr um einen aufgezwungenen „*development moralism*“ zu handeln, als um eine wirklich individuelle Auseinandersetzung mit den Problemen der einzelnen Dörfer. (vgl. ebd.:344 ff)

Die InitiatorInnen und VeranstalterInnen kritisierten im Nachhinein ihre Arbeit und sahen den größten Fehler des Projekts darin, dass vorwiegend die politische Elite der teilnehmenden Dörfer in die Projekte involviert war. Das lag unter anderem daran, dass die Mehrheit der OrganisatorInnen und TeilnehmerInnen die regionale Sprache nicht

⁴² Das Lied der ersten Entwicklungskampagne in Botswana. Der Titel des Liedes gab dem gesamten Projekt seinen Namen. (Etherton, 1982:343)

beherrschte. Somit war eine aktive Teilnahme aller DorfbewohnerInnen an den Diskussionen im Anschluss an die Aufführungen nur selten möglich. Ein weiterer Kritikpunkt war, dass dem *Laedze Batanani* Projekt keine Projekte folgten, die sich dann wirklich mit den angesprochenen Problemen der Dörfer beschäftigten. (vgl. Kerr, 1999:80) Das machte *Laedze Batanani* zu keinem partizipativen Theaterprojekt nach dem Vorbild Freires' Befreiungstheaters. (vgl. Desai, 1990:74)

3.4.2. Tfd/ TaD seit den 1980er Jahren

Die meisten Theaterprojekte, die daraufhin in den folgenden Jahren (in Afrika) entstanden, basierten auf Zusammenarbeit mit Universitäten. Von Botswana wanderte dieses Modell weiter nach Sambia, Malawi Nigeria und Tansania. (vgl. Fiebach, 1986:288) David Kerr (Malawi, später auch Zaire, Nigeria), Michael Etherton (Sambia) und Ross Kidd (alle *Expatriates*) waren treibende Kräfte in der Verbreitung der ersten Tfd Projekte in Afrika. Sie begannen Kooperationen mit heimischen Theatermachern (u.a. mit Steve Abah, Mapopa Mtonga und Ngugi Wa Mirii), bauten ein afrikanisches Netzwerk des Tfd auf und organisierten internationale und nationale Treffen, um Theater als Instrument für die EZA zu etablieren. (vgl. Epskamp, 2006:14f)

Die 1970er (und 1980er) Jahre waren geprägt von Theaterprojekten innerhalb der EZA, die vor allem in der Erwachsenenbildung tätig waren und tendenziell „von ,oben' nach ,unten“ lehrten. (Fiebach, 1986:425 und Kidd, 1984:170f).

Auch wenn die in dieser Zeit entstanden Stücke nicht mit den „Dramatisierungen für die Modernisierung“ der Kolonialzeit gleich zu setzen sind, die von „(...) Lehrern, Entwicklungshelfern und Künstlern im Kolonialdienst seit den dreißiger Jahren (...)“ praktiziert worden waren, ist jedoch zu bemerken, dass einige Inhalte und Konzepte sehr wohl übernommen wurden. (vgl. ebd.) Die Methode, Theater in der Erwachsenenbildung und zur Förderung der ländlichen Entwicklung einzusetzen, wurde von vielen afrikanischen Staaten sehr begrüßt, da dies ein kostengünstiges und effektives Mittel war, um die nationale Identität zu stärken.

Während der 1970er Jahre entstanden die ersten theoretischen Publikationen zu Tfd⁴³, in den 1980er Jahren folgten Bücher zu diesem Thema. Durch den theoretischen Diskurs und

⁴³ Ross Kidd (Botswana) und Raul Leis (Panama) waren zwei der ersten Autoren zum Thema *theatre and development*, parallel dazu entstanden die ersten Werke Augusto Boals. (vgl. Epskamp, 2006:19)

die aktive Bewerbung des Tfd in Konferenzen und internationalen Vernetzungen änderten sich auch die Konzepte der Theaterprojekte. (vgl. Epskamp, 2006:21)

Bereits in den 1960er Jahren kam es zu ersten internationalen Konferenzen, beispielsweise wurde 1967 die „International Conference on Theatre Education and Development“ in Washington D.C. von der American Educational Theatre Association (AETA) organisiert. (vgl. Travis, 1968)

In den 1980er Jahren wurden weitere internationale Konferenzen zu *Culture and Development* einberufen. 1980 kam es zu einem der ersten internationalen Treffen in Berlin „The Use of Indigenous Social Structures and Traditional Media in Non-Formal Education and Development“, organisiert von der DSE (Deutsche Stiftung für Entwicklung). Themen waren unter anderem die Rolle der Darstellenden Kunst in Massenkampagnen und nicht formelle Lernstrategien in ländlichen Regionen.

Es folgten Internationale Kongresse zu *Popular Theatre* (1982 Nigeria/ Kaduna; 1983 Bangladesh/ Dhaka und Koitta; 1991 Namibia/ Windhoek und Rehoboth; 1998 Kenia/ Kisumu), die meist von nationalen und internationalen Organisationen wie der *Philippine Educational Theatre Association* (PETA), dem *Movimento de Expresión Campesino Artística* (MECATE) aus Nicaragua, der *Zimbabwe Association for Community Theatres* (ZACT), dem *International Theatre Institute* (ITI), dem *International Council of Adult Education* (IATA) und anderen organisiert wurden.

Zusätzlich entstand (während des Seminars „Popular Theatre Dialogue“ in Bangladesh) ein informelles internationales Netzwerk: The „International Popular Theatre Alliance“ (IPTA), das von der *Philippine Educational Theatre Association* (PETA) koordiniert wurde. (vgl. ebd.:15ff)

Tfd/ Tad bewegt sich vorwiegend im Rahmen partizipatorischer Entwicklungsstrategien (*Empowerment* und Partizipation) und dient vornehmlich als *Research and Communication Tool*, um mit Hilfe der Bevölkerung lokale Probleme zu identifizieren und Lösungen zu erarbeiten. In den letzten Jahren zeigt sich eine Zunahme der Förderung von Theaterinstitutionen. (vgl. ebd.:22)

3.5. Felder des Theaters in der EZA

Die vorhergehenden Kapitel haben einen Überblick über die verschiedenen Bezeichnungen und Entwicklungen der Theaterarbeit in der EZA geliefert. In diesem Kapitel werden die

Felder, die das Theater innerhalb der EZA einnimmt, genauer besprochen und zusammengefasst.

Theater als Instrument zuR

A. Gewährleistung von Partizipation

B. *Empowerment* und *Consciensation*

C. Kommunikation im Gesundheitsbereich (HIV/ AIDS)

D. Friedens- und Konfliktarbeit

E. Stärkung der kulturellen Identität

Die Einteilung der verschiedenen Felder erfolgte in Anlehnung an Mda Zakes Definitionen der verschiedenen Bereiche von TfD als Kommunikationsinstrument. (vgl. Zakes, 1993:178f)

3.5.1. Gewährleistung von Partizipation

Den größten Bereich macht Theater im Rahmen der EZA im Bereich der Gewährleistung von Partizipation aus. Gerade hier wird oftmals starke Kritik deutlich, dabei verspricht das Schlagwort Partizipation eigentlich, die TeilnehmerInnen durch gemeinsame Erarbeitung und Diskussion der Themen bei TfD in EZA-Projekte voll zu integrieren.

Doch wird den GeberInnen der EZA vorgeworfen, Partizipation nur aus Gründen der Legitimation der Existenz der EZA in den Diskurs eingebracht zu haben. (vgl. Rahnema, 1997:388) Simmons geht sogar von einer grundsätzlichen Verstärkung ungleicher Machtverhältnisse zwischen Zentrum und Peripherie aus, wenn von Partizipation die Rede ist.

„No amount of talk about ‚consultation‘, ‚partnerships‘ and ‚empowerment‘ can alter the fact that the principal effect of Third World development, as it is generally practised, is to impose an economic and political system beneficial to a relatively small elite. (...) the language of participation only serves to disguise the imbalance of power inherent in conditional transfers of money, technology or education.“ (Simmons, 1997:244)

Theater wird als eines der passendsten Instrumente gesehen, um Partizipation zu gewährleisten. Es bietet durch seine interaktive und bildliche Darstellungsweise ein optimales Kommunikationsinstrument. Theaterstücke passieren zudem ‚live‘ und geben Raum zur spontanen Interaktion und Intervention. (vgl. u.a. Epskamp, 2006:49) So können

nach den Methoden des *Forumtheaters* Augusto Boals verschiedene Probleme definiert und Lösungsansätze erarbeitet werden.

Doch partizipative Theatermethoden zu verwenden bedeutet nicht zugleich die TeilnehmerInnen wirklich voll aus ihrer „Objekt-Rolle“ zu lösen. (vgl. Fiebach, 1986:296) Laut Fiebach gelingt es zwar zumeist, dass die Mitwirkenden bei Theaterprojekten der EZA, in einem bestimmten Rahmen ihrer Subjekt-Rolle bewusst werden und durch das Theater in Entscheidungen eingebunden werden. Einer tiefere „Einsicht in Systemzusammenhänge“ zu erlangen, gelingt meist jedoch nicht. (ebd.) Dies sei auf Zeitmangel der arbeitenden TeilnehmerInnen und den „intellektuellen PartnerInnen“ zurückzuführen. (ebd.) Außerdem könne die räumlich und thematisch begrenzte Theaterarbeit nur einen kleinen Lebensbereich berühren und keine makropolitischen Zusammenhänge erfassen. (vgl. ebd.)

Für ein erfolgreiches Ergebnis solcher Theaterprojekte fehle es an einer Zusammenarbeit mit politischen Gruppen: „(...) Drama für die Entwicklung im befreienden Sinne von Freire, Boal und Etherton dürfte in den Übergangsgesellschaften Afrikas wohl nur durch maßgebliche Teilnahme politisierter progressiver Gruppen, daher nicht zuletzt der Intelligenz⁴⁴ erfolgreich sein.“ (ebd.:297)

3.5.2. *Empowerment* und *Consciensation*

Empowerment und *Consciensation* sind weitere Schlagwörter im Diskurs EZA und Theater und lehnen sich an die Methoden des Theaters von Augusto Boal und dem Begriff von Paulo Freire „*Conscientização*“ an. (Freire, 1974:29)

Nur durch das Bewusstwerden einer Unterdrückung wird es möglich, diese Unterdrückung anzugreifen und sich aus dem Zustand des unterdrückten Objektes zu einem selbstbestimmten Subjekt zu befreien. Damit Theater ein Instrument der *Consciensation* werden kann, ist eine Zusammenarbeit mit KatalysatorInnen, die dabei helfen, die

⁴⁴ Die Formulierung „Intelligenz“ irritiert auf den ersten Blick. Mit „Intelligenz“ meint der Autor das Pendant zur analphabetischen Landbevölkerung: Gebildete KünstlerInnen und TheatermacherInnen, die politisch motiviert arbeiten und ihre Position, sowie größere und globale Abhängigkeiten erkennen. Fiebach provoziert mit der Wahl seiner überspitzten Bezeichnung. Es geht ihm nicht um die philosophische Positionierung der Intellektuellen. Im Gegenteil, für Fiebach ist die Trennung der Theaterszene in politisches und weniger politisches Theater unangebracht. Er kritisiert eine kategorische Ablehnung des „Kunsttheaters“ „der Intelligenz“ wie es Akteure des Tfd oder *Popular Theatres* tun, indem sie eine strikte Trennung von *Popular Theatre* und *Avant Garde Theater* betonen. (vgl. Fiebach, 1982:299)

Probleme zu analysieren, entscheidend. (Zakes, 1993:184) Diese können von außen kommen, wenn sie bereit sind, sich wirklich intensiv mit der *Community*, in der sie arbeiten, auseinander zu setzen. (vgl. ebd.:20)

Damit ein Theaterprojekt nachhaltig weiterbestehen kann, muss die Funktion der KatalysatorInnen und TheateraktivistInnen nach einiger Zeit von der *Community* selbst übernommen wird. „Effective popular theatre can only be achieved when the community itself assumes the function of catalysts.“ (ebd.:22)

Das bedeutet, dass eine wirklich zentrale Wirkung von Theater in einer *Community* erst entsteht, wenn es sich um ein vollkommen selbstbestimmtes Theaterprojekt handelt, das sich nicht mehr an Zielvorgaben einer Geberorganisation halten muss.

Aus diesem Grund lehnen einige TheatermacherInnen offizielle GeldgeberInnen ab, da diese ihre Unterstützung meist an besondere Ziele knüpfen und eine genaue Nutzung der Gelder vorschreiben.⁴⁵

„(...) ‚theatre for development‘ is a theatre practise that has been used for the dissemination of development ideas as seen from the perspective of the agency sponsoring the development (...) It tends to be ‚top-down‘, usually associating the causes of lack of development to communal inertia, without exploring the structural causes of this inertia.“ (Ndigirigi, 2007:143)

Entscheidend für den Erfolg eines Theaterprojektes ist meiner Meinung nach jedoch vor allem die Arbeit der TheateraktivistInnen, die das Projekt initiieren. Die Finanzierung eines Projektes kann den Ablauf nicht voll gestalten. Wenn sich die TheateraktivistInnen selbst als MittlerInnen verstehen und nach der Definition Boals und Freires ihr Wissen an Kommunikationsmethoden weiter geben, ohne es an Bedingungen und Ziele zu knüpfen, kann Theater ein Katalysator für gesellschaftliche Veränderungen sein.

⁴⁵ Wie beispielsweise die Theatergruppe Jana Sanskriti. Jana Sanskriti, inzwischen ein Theaternetzwerk, ist das weltweit größte Theaterprojekt, das mit den Methoden des Theaters der Unterdrückten nachhaltig arbeitet. Sanjoy Ganguly ist Initiator der indischen Theaterbewegung, die von Kalkutta (Bengalen) ausgehend immer weitere Verbreitung in Indien findet. Jana Sanskriti Arbeit hatte aktiven Einfluss auf die Gesetzgebung und verbesserte die Situation der Frauen in der ländlichen Umgebung Kalkuttas. (vgl. Delago, 2007)

Dieses Theaterprojekt ist besonders stolz auf seine unabhängige Position. Gelder werden durch private SpenderInnen organisiert. NGOs und internationale Geberorganisationen werden von Jana Sanskriti kritisiert, da sie Themen, Methoden und Ziele der Projekte vorgeben. Besonders kurzweilige Projekte könnten nur selten auf die Bedürfnisse der lokalen Bevölkerung eingehen. (vgl. ebd.:73)

3.5.3. Kommunikation im Gesundheitsbereich (HIV/ AIDS)

Der Gesundheitsbereich ist eine der Themenbereiche, in welchen Theater schon lange als Kommunikationsinstrument eingesetzt wird. (vgl. Fiebach, 1986:290)

Theatre and AIDS ist in der EZA ein häufig behandeltes Feld. Konkret handelt es sich dabei um eine Form des TfD, die sich mit einer bestimmten Thematik beschäftigt. Da Gesundheit bzw. HIV/ AIDS einen großen Themenbereich innerhalb der EZA ausmachen, werden mitunter AIDS-Theater Projekte mit TfD gleichgesetzt.

Zum Thema HIV/ AIDS in der EZA wurde ab Ende der 1980er Jahre vor allem im Bereich der Erwachsenenbildung gearbeitet. Theater wurde hierbei schon sehr früh als Kommunikationsinstrument eingesetzt. Doch meist waren in den ersten Projekten die Zielgruppen „lediglich „EmpfängerInnen“ von Informationen über HIV/ AIDS.

Heute findet hingegen Theaterarbeit zum Thema HIV/ AIDS vorwiegend innerhalb von *Community Theatre*-Projekten statt. Der Schwerpunkt liegt darauf, gemeinsam mit den Zielgruppen zum Thema HIV/ AIDS und dem Medium Theater zu arbeiten, um einen Dialog über die Probleme der Krankheit zu etablieren. (vgl. Nyoni, 2005: 216)

Trotzdem kommt es gerade im Gesundheitsbereich wird häufig zu Kritik an den Methoden des Theaters. In einem „Health Theatre Project“ in einem Hmong-Flüchtlingslager im Norden Thailands fordert Dwight Conquergood beispielsweise eine Förderung der Kommunikation zwischen der betroffenen Bevölkerung und den „expatriate health professionals“. (Conquergood, 1998:228)

„Directing most of the performances to the Hmong resulted in a one-sided communication campaign and subtly reinforced the prevailing notion that the Hmong were primarily responsible for the bad conditions. The ideal is for the two cultures, refugees’ and relief workers’, to enter into a productive and mutually invigorating dialogue, with neither side dominating or winning out, but with replenishing one another. Intercultural performance can enable this kind of exchange.“ (ebd.)

Theater im Gesundheitsbereich wird immer noch häufig in sehr eingeschränkter Form verwendet und unterscheidet häufig zwischen wissenden TheateraktivistInnen und unwissenden TeilnehmerInnen. Als Instrument zur Etablierung eines Dialogs zwischen LehrerInnen und SchülerInnen, im Sinne Paulo Freires, wird Theater selten eingesetzt.

In den letzten Jahren hat sich auch im Bereich Theatre and HIV/ AIDS ein Trend zur Förderung des institutionellen Rahmens abgezeichnet: Ein Beispiel ist ein Studiengang in

Johannesburg/ Südafrika. Seit 2008 gibt es ein Studium, das sich speziell mit Theater als Medium im Kampf gegen HIV/ AIDS beschäftigt.⁴⁶

3.5.4. Friedens- und Konfliktarbeit

Ein weiteres Feld von Theater innerhalb der EZA ist die Friedens- und Konfliktarbeit. Theater ist hier ein geeignetes und oft eingesetztes Kommunikationsinstrument, vor allem in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen in ehemaligen Kriegsgebieten und Konfliktzonen. Vorurteile, Missverständnisse und Aggressionen können durch Theaterarbeit artikuliert, kommuniziert und in einen Dialog gesetzt werden. Theaterprojekte in diesem Bereich orientieren sich einerseits stark an Methoden der *Drama Therapy*, müssen andererseits aber auch eine politische Kommunikationsplattform bieten. (vgl. Epskamp, 2006:60f)

Ein Beispiel für Theater in Konfliktzonen ist die Theatergruppe *Viewpoints* in Israel/ Palästina. Die von israelischen und palästinensischen TheatermacherInnen organisierte Gruppe arbeitet mit israelischen und palästinensischen Jugendlichen. (Peres Center for Peace, 2006) Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der Etablierung eines Dialogs, der durch Improvisationen und Rollenspiele die Positionen „der anderen“ sichtbar machen soll. Es entstehen neue Perspektiven des „eigenen“ und des Bildes „der anderen“. Durch gemeinsames Erleben und Interagieren sollen Identitätskonstruktionen des „eigenen“ und „des anderen“ hinterfragt werden. (Dawolo Towns, 2009:258f)

Ein weiteres Beispiel ist *Berghof Conflict Research*. Das Zentrum organisiert Theaterprojekte in der Friedens- und Konfliktarbeit und begleitet diese zusätzlich wissenschaftlich. (Berghof Conflict Research, 2010)

Eine dieser Arbeiten kommt zu spannenden Schlussfolgerungen: In einer wissenschaftlichen Forschung zu einem Theaterprojekt im Libanon stellen die AutorInnen fest, dass die Methoden Augusto Boals nur in modifizierter Form in die Konfliktarbeit integriert werden können. Gerade bei der Theaterarbeit mit heterogenen Gruppen innerhalb

⁴⁶ Von der Gesellschaft für technische Zusammenarbeit (GTZ) und dem Goethe-Institut unterstützt, haben StudentInnen aus 14 afrikanischen Ländern die Möglichkeit, sich ein Jahr lang intensiv mit Theatermethoden zu beschäftigen. (vgl. Drama for Life, 2010) Ziel des Programms ist es, Theater als Instrument im Bereich HIV/ AIDS (Aufklärungsarbeit und Unterstützung von Erkrankten etc.) zu etablieren, TheaterregisseurInnen auszubilden und die wissenschaftliche Forschung und Theorie über Theater zu fördern und zu vernetzen. (vgl. Frank, 1995 und Bourgault, 2003) Im August 2010 fand die bereits dritte „Drama for Life Africa Research Conference in applied Drama and Theatre“ statt. (vgl. Drama for Life, 2010)

eines Konfliktes sei eine Auswahl geeigneter TeilnehmerInnen entscheidend für einen Erfolg des Projektes. Ebenso müssten die Methoden des Forumtheaters in diesem Bereich der Theaterarbeit geändert werden, da diese nicht speziell für heterogene Gruppen, sondern im Gegenteil eher für homogene Gruppen ausgelegt seien. (vgl. Bteich/ Reich, 2009:20f)

3.5.5. Stärkung der kulturellen Identität

Die Stärkung der kulturellen Identität durch kulturelle Aktivitäten wie Theaterarbeit spielt vor allem im *Theater der Bewusstseinsbildung* eine entscheidende Rolle. Die Förderung lokaler und traditioneller Performanceformen kann das Selbstbewusstsein einer lokalen benachteiligten Gruppe stärken.

Ein interessantes Beispiel in diesem Zusammenhang ist das *Freedom Theatre* in Jenin, Palästina. Nach dem Bau eines Theaters im Flüchtlingslager Jenin in Palästina entstand in der Zusammenarbeit mit der *Swedish International Development Cooperation Agency* (SIDA) und *Art Action* im Jahr 2008 das Programm einer dreijährigen Schauspielausbildung. Palästinensische und internationale TrainerInnen gestalten den Lehrgang, der eine der wenigen (künstlerischen) beruflichen Ausbildungsmöglichkeiten in Jenin darstellt. (vgl. Freedom Theatre Jenin, Datum unbekannt)

In den Rahmen der Stärkung der kulturellen Identität fällt auch die Förderung kultureller Institutionen. In den letzten Jahren kam es vermehrt zur Unterstützung von Theaterschulen und kulturellen Institutionen durch bilaterale EZA. Die meisten internationalen Theaterorganisationen werden mit multilateralen Mitteln gefördert. Diese Projekte werden allerdings nicht immer dezidiert als Entwicklungszusammenarbeit definiert. Oftmals fallen Förderungen in diesem Bereich unter die Kultur- und Außenpolitik in den Bereich der Bildungsförderung und/oder sind größtenteils Kooperationen mit Nicht-Regierungs-Organisationen (NGOs).

In diesen institutionellen Bereich fallen beispielsweise der Tfd Studiengang *Drama for Life* in Südafrika (Siehe oben), die erste Theaterschule in Palästina und das *Ndere Theatre* Zentrum in Uganda. (Siehe Kapitel 4.2.3.) Die *Drama Academy Ramallah* existiert seit 2009 und wurde mit Hilfe privater und öffentlicher Gelder aufgebaut und finanziert. Das

Projekt entstand im Rahmen der Initiative „Zukunft für Palästina“⁴⁷ des deutschen Außenministeriums und der palästinensischen Regierungsvertretung. (vgl. BMZ, 2010a)

Die meisten Kultur- und Kunst-Projekte, die Förderungen der deutschen Außen- und Kulturpolitik erhalten, bewegen sich im Rahmen der internationalen Repräsentation deutscher Kunst und Kultur. Der internationale Raum wird zu interkulturellem Austausch genutzt, wobei die Förderung deutscher bzw. europäischer KünstlerInnen im Vordergrund steht.

3.5.6. Förderung internationaler Vernetzungsplattformen

Die Förderung internationaler Vernetzungsplattformen ist ein weiterer Bereich der EZA, der sehr eng mit der Förderung institutioneller Institutionen verbunden ist. Webportale bilden neben internationalen Konferenzen die Gewährleistung einer Vernetzung verschiedener Akteure.

1984 wurde die *International Popular Theatre Alliance* (IPTA) gegründet, 1987 folgte die *Philippine Educational Theatre Association* (PETA), die sich auf den asiatischen Raum spezialisierte. 1994 wurde aufgrund der Initiative von Theatermachern aus dem Bildungsbereich die *International Drama/Theatre Education Association* (IDEA) gegründet, deren Schwerpunkt auf Friedens- und Konfliktarbeit liegt. (vgl. Epskamp, 2006:17f) Die Hauptziele der Arbeit der IDEA sind folgende:

- „(a) to demonstrate and advocate drama/theatre education as part of a full human education, particularly through international project collaborations
- (b) to promote international dialogue and research around the practice and theory of drama/theatre and education and
- (c) to support the practice of drama/theatre and education to achieve human rights and peace throughout the world, particularly for young people, children and excluded communities threatened by violence.“ (IDEA, 2010b)

Finanziert wird IDEA u.a. von der *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation* (UNESCO). (vgl. IDEA, 2010a) Ebenfalls von der UNESCO getragen wird das *International Theatre Institute* (ITI). Diese Website bietet unter anderem einen Überblick über verschiedene andere Vernetzungsplattformen. (vgl. ITI, 2010)⁴⁸

⁴⁷ Die Initiative fördert in Zusammenarbeit mit Partnerorganisationen (Wirtschaftliche Unternehmen, Stiftungen und Verbände) Projekte in den Breichen Bildung, Kultur, Wirtschaft und Gesundheit. (vgl. BMZ, 2010a)

⁴⁸ Zudem gibt es zahlreiche kleinere Websites. Ein Beispiel ist das Projekt „Theatre Embassy“, das vom niederländischen Auswärtigen Amt finanziert und gefördert wird. Über die Homepage wird der internationale Austausch im Bereich Theater organisiert, wobei der Schwerpunkt auf der

3.6. Zusammenfassung

Die Finanzierung bildet den einzigen Indikator, um das Feld Theater und EZA einzugrenzen. Die Felder, die Theater und EZA verbinden, sind dabei sehr unterschiedlich, ebenso wie die Ansprüche, die ein Theaterprojekt an sich und die TeilnehmerInnen stellt.

So definiert das Theater im Gesundheitsbereich ein konkretes Thema (beispielsweise die Aufklärung über Ansteckungsgefahren bei HIV/ AIDS). Diese schon zu Beginn des Projektes festgelegte Richtung, die das Theaterprojekt einschlägt, setzt sich als Ziel, mit Hilfe des Theaters Informationen zu verbreiten. Es geht nicht darum, den Prozess der Theaterarbeit zu nutzen, um neue politische Perspektiven zu öffnen: Theater gilt in diesem Bereich als erzieherisches Instrument in der Erwachsenenbildung und kann in diesem Bereich positive Erfolge erzielen. Dem Anspruch, den Boal, Brecht und Freire an das Theater stellen, kann es aber meist nicht gerecht werden.

Diese Form der Theaterarbeit erinnert an die frühen TfD-Projekte, die von der Idee geprägt waren, Armut durch Eigeninitiative der Betroffenen zu mindern. Diese Strategie griff zu kurz, da sie am Symptom ansetzte und nicht an der Ursache: „Die Armen wurden für ihre Armut selbst verantwortlich gemacht, anstatt das System der Unterdrückung, welches sie arm machte, zu bekämpfen.“ (Krop, 2009: 103)

Eine Brücke zwischen dem Theater der Bewusstseinswerdung und einem Theater, das relativ konkrete Ziele definiert, schlägt das Theater in der Friedens- und Konfliktarbeit. Hier wird einerseits ein bestimmter Arbeitstrahmen definiert, andererseits wird häufig auf die Methoden Boals und Freires zurückgegriffen. Die selbstständige Theaterarbeit der TeilnehmerInnen steht im Mittelpunkt.

Die verschiedenen Bezeichnungen TfD/ TaD, *Community Theatre* und *Popular Theatre* sind bei jedem Projekt neu zu hinterfragen, da die Definitionen von AutorIn zu AutorIn divergieren. Es ist aber bemerkbar, dass sich viele AutorInnen in jüngster Zeit von dem Begriff TfD/ TaD entfernen, was an den vielen kritischen Äußerungen zu TfD liegen mag. Mit der Veränderung des Entwicklungsdiskurses zeigte sich auch ein Wandel im Bereich Theater und EZA. Nach wie vor ist TfD vor allem im Bereich von Erwachsenenbildung (vor allem im Gesundheitsbereich) und ‚development support communication‘ zu finden. (vgl. Epskamp, 2006:11)

Im Bereich der ‚Development support communication‘ wird Theater hauptsächlich als Instrument zur Gewährleistung von Partizipation eingesetzt. Dies bedeutet jedoch nicht automatisch, dass alle Theaterprojekte darauf zielen, die Beteiligten aus ihrer Objekt-Rolle zu lösen.

Vielmehr zeigt sich hier, wie entscheidend die Rolle der TheateraktivistInnen ist. „The meaning of participation and its ‚usefulness‘ (...) depends on one’s ideological and political standpoint. Participation therefore can serve to reproduce hegemony or run counter it.“ (Preston, 2009:128)

In den letzten Jahren liegt der Schwerpunkt des Arbeitsbereiches Theater und EZA auf der Vernetzung verschiedener Theaterakteure und der Förderung des Ausbaus institutioneller Rahmenbedingungen im Kunst und Kulturbereich.

Wie die Agenden der EZA Akteure der Europäischen Union, Österreich und Deutschland in Bezug auf Kunst, Kultur und Theater gestaltet sind, untersucht das folgende Kapitel.

4. Theater und Kultur in der Agenda der EZA

Wie sieht die Agenda der Geberländer in Bezug auf die Unterstützung von Theaterprojekten in der Entwicklungszusammenarbeit aus?

Theater ist zwar schon seit den 1970er Jahren ein eingesetztes Kommunikationsinstrument innerhalb der EZA, offiziell erscheint Theater in der Agenda der EZA aber erst viel später – und auch dann nur am Rande und im Zusammenhang mit dem Thema Kultur und EZA.

Seit den 1990er Jahren wurde Kultur als „life support system“ bezeichnet, das Hilfeleistungen und Mechanismen zur alltäglichen Problembewältigung liefern kann und somit eine wichtige gesellschaftliche Ressource darstellt. (vgl. Epskamp, 2006:29)

So fasst die Europäische Kommission auf der Informationsseite zu Entwicklung und Kultur diese Beziehung folgendermaßen zusammen:

„Culture is an important sector of social and human development, which contributes to identity-building and self-esteem, fosters economic growth and social cohesion, and helps to promote political participation and ownership. In its mainstreaming sense it is defined by specific values, traditions and behavioural patterns that need to be considered in all sectors of development when working with partner countries.“ (European Commission, 2010b)

Die von der UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) einberufene „World Conference on Cultural policies“ (MONDIACULT, 1982 in Mexico City) initiierte den Diskurs Kultur und EZA. Die „UN World Decade for Cultural Development“ (WDCD) sollte sich im Zeitraum von 1988-1997 für eine Integration des Kulturbereiches innerhalb der EZA einsetzen.⁴⁹

Mit der Gründung der „UNESCO World Commission on Culture and Development“ (WCCD) 1992 konzentrierte sich die offizielle EZA nun zudem auf den engeren Kulturbegriff. So wurde Kultur einerseits als eigener Bereich der EZA akzeptiert, andererseits wurde das Konzept Kultur in andere EZA Bereiche und Projekte integriert. (vgl. ebd.) Dies bedeutete auch, dass sich der Fokus kultureller Zusammenarbeit in der EZA ausweitete.

Die EZA hat ihren Fokus in den letzten Jahrzehnten bezüglich der Theaterarbeit von der Förderung einzelner Projekte abgewandt und sich vermehrt auf Programme und die Förderung kultureller Institutionen konzentriert. So werden vermehrt

⁴⁹ Konkrete Zielsetzungen der UN-WDCD waren die kulturelle Dimension von Entwicklung zu erfassen, kulturelle Identitäten und die Partizipation in kulturellen Angelegenheiten zu stärken, sowie internationale kulturelle Netzwerke zu fördern. (vgl. Epskamp, 2006: 32)

Bildungseinrichtungen im künstlerischen Bereich und internationale Vernetzungsplattformen gefördert. (Siehe Kapitel 3.7)

4.1. Theater, Kunst und Kultur innerhalb der EZA der Europäischen Union

Die Europäische Union (EU) hat diese Kulturpolitiken in mehreren Abkommen festgehalten. Zentral ist hierbei die Europäische Verfassung, die Grundsätze und Zielsetzungen der europäischen Kulturpolitik zusammenfasst. Artikel 151 der Europäischen Verfassung fordert einerseits die Berücksichtigung regionaler Unterschiede und Partikularitäten, besteht andererseits aber auf der Förderung einer europäischen Kultur. Die politische Absicht der Schaffung einer kulturellen Einheit Europas⁵⁰, die sich unter anderem durch ihre Vielfalt definieren soll, ist hier deutlich heraus zu lesen. Weiters wird die Förderung der Zusammenarbeit mit Drittstaaten fest gehalten. (vgl. Europäische Kommission Kultur, 2010a: Absatz 1 und 2)

Die Europäische Kommission für Kultur benennt drei zentrale Zielsetzungen ihres Bestehens: (1) Es soll die kulturelle Vielfalt Europas und der interkulturelle Dialog gefördert werden, (2) steht eine Förderung der Kreativität im Mittelpunkt um soziale, technologische und wirtschaftliche Innovationen zu stimulieren und (3) soll die internationale Dimension der Kulturpolitik durch Austausch und Dialog mit Drittländern vertieft werden, bzw. gilt „Kultur als Schlüsselement für internationale Beziehungen“. (vgl. Europäische Kommission Kultur, 2010b)

Die Förderung lokaler und regionaler Kultur der Partnerländer soll dabei in der Umsetzung entwicklungspolitischer Programme ebenso mitgedacht werden wie die Erhaltung und Förderung kultureller Vielfalt und der interkulturelle Austausch. Gleichzeitig sollen die Partnerländer Kultur in ihre Entwicklungspläne integrieren. (European Commission, 2010b) Diese Forderungen wurden in einem Positionspapier des Rates für Bildung, Jugend

⁵⁰ Im Rahmen der Förderung der kulturellen Einheit Europas verfasste das „Vision for Europe“ Projekt 2007 die Brüsseler Erklärung anlässlich des 50-jährigen Bestehens der Europäischen Union. Die Brüsseler Erklärung fasst die individuellen Freiheiten und Rechte der EU- BürgerInnen zusammen. Besonders betont werden die Menschenrechte und die Stärkung einer „Kultur der Toleranz“, die sich zudem für die Förderung der Kunst (innerhalb Europas) einsetzt. „Wir halten fest an der Freiheit der Kunst, achten künstlerische Kreativität und Imagination und anerkennen die verändernde Kraft der Kunst. Wir bekräftigen die Bedeutung von Literatur, Musik, und der visuellen und gestaltenden Künste für die persönliche Entwicklung und Erfüllung.“ (Comittee for A Vision of Europe, 2007a)

und Kultur im Juni 2008 noch einmal zusammengefasst und verabschiedet. Die Betonung liegt hier auf der Integration von Kultur in die Außenpolitik.⁵¹

Von 2007- 2013 wird der Bereich Kultur und Entwicklung aus Geldern des *European Development Funds*, dem *Development Cooperation Instrument* (DCI) und dem *European Neighbouring and Partnership Instrument* finanziert. Das neue Finanzierungsinstrument für die Entwicklungszusammenarbeit (*DCI Development Cooperation Instrument*) 2007-2010 erleichtert die Verwendung von Finanzmitteln aus der EU-Außenhilfe für den Kulturbereich. (vgl. ebd.)

Das DCI vereint geographische und thematische Instrumente und Regelungen der EU, um die Entwicklungszusammenarbeit⁵² zu verbessern und deren Koordination zu erleichtern. (vgl. DCI, 2010)

4.1.1. EU-ACP (*Africa, Caribbean, Pacific*) *Support Programme to cultural industries in ACP*

Die Bedeutung der Förderung von Kunst und Kultur im Rahmen internationaler Beziehungen macht einen der Zielbereiche der europäischen Agenda für Kultur aus.

Artikel 27 des Cotonou Abkommens⁵³ hält die Förderung der Kultur in den AKP-Staaten⁵⁴ seitens der EU fest und umfasst die „Einbeziehung der kulturellen Dimension in Entwicklungsaktivitäten, [...] Förderung des interkulturellen Dialogs, Erhaltung des kulturellen Erbes, Unterstützung des Kulturgewerbes und verbesserten Zugangsmöglichkeiten für Kulturgüter und Dienstleistungen aus den AKP-Staaten zu den europäischen Märkten“. (Europäische Kommission Kultur, 2010c)

Der EU-AKP-Kulturfond richtet sich vorwiegend auf die wirtschaftliche Förderung des Kulturbereichs in AKP-Staaten und fördert den Vertrieb von Kunst- und Kulturgütern, wobei der ökonomische Aspekt von Kunst im Mittelpunkt steht. Das *EU-ACP Support Programme to cultural industries in ACP* versteht sich zudem als Vernetzungs- und

⁵¹ „Council conclusions on the promotion of cultural diversity and intercultural dialogue in the external relations of the Union and its Member States“ (Council of the European Union, 2008)

⁵² Am 19.10.2010 war auf dieser Seite nicht von Entwicklungszusammenarbeit, sondern von „Entwicklungshilfe“ die Rede.

⁵³ Das Cotonou Abkommen wurde am 23. Juni 2000 zwischen der EU und den 77 (inzwischen 79) AKP-Staaten unterzeichnet. Es ist das vierte Rahmenabkommen mit den AKP-Staaten und hat eine 20jährige Laufzeit. (vgl. Nuscheler, 2004:529 ff)

⁵⁴ AKP: Afrika, Karibik, Pazifik

Koordinationsplattform verschiedener kultureller und künstlerischer Bereiche. (vgl. EU-ACP Cultures, 2010)

4.1.2. EU-Programm „*Investing in People*“/ „In Menschen investieren“

Der Titel der neuesten EU-Kultur Kampagne „*Investing in People*“/ „In Menschen investieren“ mag für manche Ohren etwas seltsam klingen.

Der marktwirtschaftliche Ton des Programmtitels findet sich dann auch in der Beschreibung wieder. Der Kulturbereich dieses Programms soll die Kommunikation und Vielfalt „der Völker und Kulturen“ fördern und zudem „eine verstärkte internationale Zusammenarbeit [ermöglichen], um das Wirtschaftspotenzial einer solchen Zusammenarbeit voll auszuschöpfen“. (vgl. Europäische Union, 2010)

Kultur wird hier eindeutig als Motor für Innovation und die daraus resultierende Ankurbelung wirtschaftlichen Wachstums verstanden. Der Kultur-Bereich im Programm „*Investing in People*“ wird mit 50 Millionen Euro gefördert. Das Gesamtbudget für das Programm beträgt 541 Millionen Euro. (vgl. European Commission, 2010a)

So sehr auf der anderen Seite für die Stärkung der kulturellen Aspekte in der EZA geworben wird, so konkret wird im *Strategy Paper „Investing in People“* darauf hingewiesen, dass für den Kulturbereich nur wenig Budget vorgesehen ist. „The smallest amounts will be allocated to initiatives stimulating access to local culture and to protecting and promoting cultural diversity, where activities will be shaped by the forthcoming communication on culture in development.“ (European Commission, 2007c:20)

4.2. Theater, Kunst und Kultur in der österreichischen EZA

Die Kulturpolitik und die Entwicklungspolitik werden in Österreich vom Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten (BMeiA) koordiniert.⁵⁵ Das BMeiA verfügt über eine kulturpolitische Sektion. Diese ist für die österreichische Kulturpolitik im Ausland zuständig was „die Durchführung kultureller und wissenschaftlicher Veranstaltungen [...], wissenschaftlich-technische Zusammenarbeit, sowie [...] kulturelle Zusammenarbeit mit multinationalen Organisationen umfasst.“ (vgl. BMeiA, 2009:69)

⁵⁵ Die Planung und Ausführung der Programme und Projekte übernimmt die Austrian Development Agency (ADA). (vgl. OEZA, 2010a)

Eine weitere Zusammenarbeit findet im wissenschaftlich-kulturellen Bereich über das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung (BMWf), dem Bundesministerium für Kunst und Kultur (BMKK), sowie auf internationaler Ebene mit Organen des *United Nations Development Programme* (UNDP), *United Nations Conference on Trade and Development* (UNCTAD), *Organisation for Economic Cooperation and Development* (OECD), der Weltbank und der UNESCO-Kommission, statt. Ausführende Vermittlungsorgane auf bilateraler Ebene sind hierbei Botschaften, österreichische Kulturforen und Generalkonsulate. (vgl. ebd.)

Als entscheidend für eine bessere Integration von Kultur in die Entwicklungszusammenarbeit befindet das BMeiA „die Einbeziehung der Zivilgesellschaft, [...] vor allem in den Kunst und Kultursektor.“ (ebd.) Zur Umsetzung dieses Ziels wurde die Schaffung einer Arbeitsgruppe zur „Integration von Kultur in die Entwicklungszusammenarbeit“ beschlossen. (ebd.)

4.2.1. Kultur und Entwicklung im Dreijahresprogramm der österreichischen Entwicklungspolitik 2009-2011

Im 2009 herausgegeben Dreijahresprogramm der österreichischen Entwicklungspolitik bildet der Punkt „Kultur und Entwicklung“ (neben „Friede, Sicherheit und Entwicklung“ und „Wirtschaft und Entwicklung“) einen der drei Schwerpunkte der bilateralen Österreichischen Entwicklungszusammenarbeit (OEZA). (vgl. BMeiA, 2009:2) Damit ist Kultur zum ersten Mal ein Sektorschwerpunkt in der OEZA. (vgl. ebd.:68)

Betont wird, dass Kultur in alle Bereiche der EZA einwirke, auch wenn in den Millenniums-Entwicklungszielen Kultur nicht konkret benannt und angesprochen wird. Die Beziehung von Entwicklung und Kultur lasse sich in drei Bereiche teilen, in welchen ein jeweils unterschiedlicher Kulturbegriff auch auf die EZA wirke. „Kultur als Dimension von Entwicklung“ soll einen umfassenden und weiten Kulturbegriff beschreiben, der laut BMeiA „Werte, Normen, Einstellungen oder Wissen, die das Verhalten von Personen und sozialen Gruppen beeinflussen“ zusammenfasst. (ebd.:67) Diese „kulturellen Einflussfaktoren“ (wie Ethnizität, Religion, (patrimoniale) Machtverhältnisse, Einbindung lokalen Wissens) sollen „systematisch“ in die OEZA integriert werden und als „analytische Kategorie“ bei der „Programmierung, Implementierung und Begleitung von Entwicklungsprozessen“ angewendet werden. (ebd.)

Einen zweiten Bereich bildet „Kultur als Kreativkraft und Kommunikation“. (ebd.) Hier geht es um die „Förderung der sozialen Entwicklung“, die vor allem durch den engeren Kulturbegriff und seine Konzentration auf Kreativität und künstlerischen Ausdruck begleitet werden soll. Dabei sollen sowohl traditionelle Kultur- und Kunstformen, als auch junge innovative und kritische KünstlerInnen gestärkt werden. (vgl. ebd.)

Dritter Bereich von Kultur und Entwicklung ist der „interkulturelle Dialog“. (ebd.:68) Die Entwicklungszusammenarbeit selbst könne hier als „Teil des interkulturellen Dialogs gesehen werden“. Ein intensiver Kulturaustausch in der EZA muss daher einerseits den Dialog zwischen Österreich und den Partnerländern stärken und zudem „strukturelle Benachteiligungen und Machtverhältnisse thematisieren“. (vgl. ebd.)

Dieser neue Schwerpunkt enthält durchaus interessante Formulierungen und ließ auf eine weitere Integration von Kultur und Kunst im Bereich der OEZA hoffen. Doch es scheint sich um eine einzige Ausnahme zu handeln: bereits im folgenden Dreijahresprogramm des Jahres 2010 war von Kultur keine Rede mehr. (vgl. BMeiA, 2010)

4.2.2. „Kulturen in Bewegung“

Mitte der 1990er Jahre bildete sich eine eigene Kunst- und Kulturinitiative des VIDC. „Kulturen in Bewegung“ versteht sich als „Lobby- und Kompetenzzentrum für Kunst und Kultur aus Afrika, Asien und Lateinamerika in Österreich“. (Kulturen in Bewegung, 2010) „Kulturen in Bewegung“ setzt den Schwerpunkt seiner Arbeit auf die Kunst- und Kulturförderung (Bildende Kunst, Theater, Tanz und Literatur) zur Schaffung eines hierarchiefreien Dialogs aller Kulturen in Österreich. Einzelne KünstlerInnen werden ebenso gefördert wie Projekte.

Das Wiener Institut für internationalen Dialog und Zusammenarbeit (VIDC) wird von der *Austrian Development Agency* (ADA), dem Bundeskanzleramt, der Europäischen Kommission und dem Europäischen Fussballbund finanziert. Das VIDC hat eine ungewöhnlich reflektierte Anmerkung zu seiner eigenen Positionierung, wie ich sie in Grundsatzformulierungen anderer, öffentlicher EZA-Organisationen nicht wahrgenommen habe. „VIDC geht von der Prämisse einer gerechten globalen Weltordnung aus und unterstützt dem gemäss Transformationsprozesse, die diesen sozialen Wandel initiieren. Das vidc ist sich bewusst, dass es selbst ein Teil der bestehenden Verhältnisse und innerhalb dieser tätig ist.“ (VIDC, 2010)

4.2.3. *Ndere* Theater-Projekt in Uganda

Das bekannteste Theaterprojekt der österreichischen EZA ist das *Ndere* Zentrum in Uganda⁵⁶ und die dort ansässige Uganda Development Theatre Association (UDTA).

Ausgehend von der Unterstützung der *Ndere Theatre Troupe*, wurde in der elfjährigen (1994-2005) Zusammenarbeit mit Österreich das *Ndere* Kulturzentrum im Kampala und das Theaternetzwerk UDTA aufgebaut.⁵⁷ Dem Theaternetzwerk, das sich auch als Vernetzungsplattform zur Förderung des Austauschs zwischen österreichischen und ugandischen KünstlerInnen versteht, gehören mittlerweile über 900 Kulturinitiativen an. (vgl. Slezac, 2009:14f)

Das *Ndere* Zentrum verfolgt seit der Gründung 1984 drei Hauptziele. Zum einen soll das Selbstbewusstsein der ugandischen Bevölkerung durch kulturellen und künstlerischen Ausdruck gestärkt werden. Hier wird die *nationale Dimension* von Kultur und Kunst deutlich. Weiter soll mit Hilfe von Kultur und Kunst eine „positive soziale Transformation“ gefördert werden. (Ndere, 2010) Das soll u. a. durch den dritten Schwerpunkt ihrer Arbeit erreicht werden: Die gezielte Förderung „künstlerisch begabter und sozial benachteiligter“ Jugendlicher. (ebd.)

Im Vordergrund der Grundsätze des *Ndere* Zentrums steht nach wie vor eine Verbesserung der Lebensumstände. Technische und professionelle Schulungen ansässiger MusikerInnen gehören daher zum Aufgabenbereich des *Ndere* Zentrums. Dabei geht es vorwiegend um die Förderung von Marketingkompetenzen, „(...) so they will be able to market it.“ (vgl. ebd.) Eine professionelle und von Fördergeldern unabhängige Kunst- und Kulturszene zu etablieren, scheint das aktuelle und zentrale Anliegen des *Ndere* Projekts zu sein.

4.3. Theater, Kunst und Kultur in der deutschen EZA

Anders als in Österreich gibt es in Deutschland ein eigenes Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung (BMZ). Im Organisationsplan des BMZ findet sich *kein* eignes Referat und *keine* eigene Abteilung zum Bereich Kultur und Entwicklung. (vgl. BMZ, 2010a)

Auch im Grundsatzpapier des BMZ „Deutsche Entwicklungspolitik auf einen Blick“

⁵⁶ Uganda ist eines der Schwerpunktländer der Österreichischen EZA. (vgl. OEZA, 2010b)

⁵⁷ Auf der Homepage der „*Ndere Troupe*“ wird die Zusammenarbeit mit Österreich dramatisch beschworen. „In 1994 Austria offered the first phase of the grant that has been the blood and oxygen of the entire development theatre body in Uganda.“ (Ndere, 2010)

taucht der Begriff Kultur nicht auf. (vgl. BMZ, 2010b) Im Folgenden werden einige Ausführungs- und Partnerorganisationen des BMZ hinsichtlich Statements zu Kultur, Kunst und Theater untersucht.

4.3.1. Das Auswärtige Amt und Kulturpolitik

Das Auswärtige Amt gliedert seine „Themen der Kulturpolitik“ in sechs Bereiche: (1) „Hochschulen, Wissenschaft, Forschung“, (2) „Auslandsschulen, Jugend und Sport“, (3) „Kunst, Musik, Literatur, Film“, (4) „Deutsche Sprache“, (5) Interkultureller Dialog“ und (6) „Kulturerhalt“. (vgl. Auswärtiges Amt, 2010b). Dabei wird im Bezug auf Theater und Darstellende und Bildende Kunst die enge Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut betont. (vgl. ebd.)

Das Auswärtige Amt fokussiert sich in seiner Arbeit auf die Außenpolitik. Auch die Kulturpolitik des Auswärtigen Amtes steht in engem Zusammenhang mit der Sicherheitspolitik und diplomatischen Beziehungen. (vgl. Griefahn, 2006) Der Schwerpunkt der Kulturarbeit des Auswärtigen Amtes liegt auf der Förderung des Interkulturellen Dialogs und einer Repräsentation deutscher Kultur und Kunst im Ausland:

„Die Förderung kultureller Programmarbeit in den Bereichen Bildende Kunst und Ausstellungen, Musik, Theater, Tanz, Buch, Literatur und Film gehört traditionell zum Kernbereich der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik. Sie vermittelt im Ausland ein Bild von der hohen Qualität und großen Vielfalt des künstlerischen Schaffens in Deutschland und *präsentiert unser Land als innovative und kreative Kulturnation*. Die kulturelle Programmarbeit ist besonders geeignet, interkulturelle Begegnungen und Kommunikation auch jenseits des politischen Diskurses zu ermöglichen und damit das Verständnis füreinander und die Verständigung miteinander zu erleichtern und zu vertiefen.“ (Auswärtiges Amt, 2010a; Hervorhebungen durch die Verfasserin)

4.3.2. Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit (GTZ)

Die GTZ ist zuständig für die Koordinierung und Ausführung der technischen Entwicklungszusammenarbeit. Die GTZ nimmt neben den Aufträgen der Bundesregierung auch internationale Aufträge an und führt diese durch. PartnerInnen der GTZ in diesem Zusammenhang sind unter anderen die Europäische Union und die Weltbank. (vgl. BMZ, 2010c)

Auf der Homepage der GTZ gibt es einen eignen Punkt „Kultur und Entwicklung“, als

Unterpunkt der „Übergreifenden Themen“. Auch das GTZ-Jahresthema 2010 lautet „Vielfalt – Impuls für Entwicklung“. (vgl. GTZ, 2010a)⁵⁸

Kultur werden drei Eigenschaften zugewiesen: „Kultur ist dynamisch“, „kreativ“ und „innovativ“. (ebd.) Auch hier werden ein weiter und ein engerer Kulturbegriff miteinander in Verbindung gebracht. „Die GTZ sieht Kultur in diesen vielfältigen Formen als Kern von Entwicklung. Sie nutzt deren Innovationspotenzial und kennt die Bedeutung kultureller Rahmenbedingungen im Partnerland.“ (ebd.)

Ein kultureller Dialog mit den Partnerländern, kulturelle Kommunikation zur Diskussion gesellschaftspolitischer Fragen spielen in der Arbeit der GTZ ebenso eine Rolle wie die Förderung der Etablierung kultureller Infrastruktur und Management. (ebd.) Diese Grundsätze sind in einem Thesenpapier im Auftrag der GTZ zum Thema Partizipation genauer diskutiert und ausgeführt. Kultur wird hier als essentieller Faktor betrachtet, um Partizipation in der EZA umsetzen zu können.

Zimmermann benennt hier vier thematische Kernpunkte, die das Verhältnis von Kultur und EZA beschreiben: Kultur als „Kontext“, „Inhalt der Entwicklung“, „Kommunikationsfeld“ und „Ausdrucksform“. (Zimmermann, 2006:11) Dabei sei eine theoretische Auseinandersetzung mit der Vielfalt von Kulturen ebenso notwendig wie das „(...) Wissen über kulturelle Zusammenhänge in die Praxis der EZA zu integrieren.“ (ebd.:37)

Theater wird in diesem Thesenpapier als Beispiel für „Kultur als Kommunikationsfeld“ genannt: „Welche Darstellungsformen und Medien (Radio, Film, Fotografie, Ausstellungen, etc.) können für das Vorhaben genutzt werden? Beispiele: populäre Musik, Film, Feste und Straßentheater, traditionelle Lieder und Tänze.“ (ebd.:11) Im Punkt „Kultur als Ausdrucksform“ wird Theater nicht als Beispiel aufgeführt. Ich möchte das Positionspapier der GTZ nicht kleinlich auseinander nehmen. Es soll aber deutlich werden, wie selten Theater explizit im offiziellen Diskurs „Kultur und Entwicklung“ bzw. den offiziellen Agenden von EZA Akteuren genannt wird.

Theater wird innerhalb der GTZ meist im „klassischen Sinne“ des Tfd verwendet. (vgl. Hoffmann u.a., 2006:294)

Die GTZ fördert Theaterprojekte im Rahmen der Bekämpfung und Aufklärungsarbeit von HIV/ Aids. Beispiele hierfür sind die Unterstützung des Projektes „Drama für Life“ in

⁵⁸ „Kultur und Entwicklung“ bildet einen der 16 Unterpunkte des Punktes „Übergreifende Themen“ (neben Punkten wie „HIV/Aids“, „Islam“, „Partizipation“, „Drogen und Armut“). Die restlichen Themen neben den übergreifenden sind „Good Governance“, „Ländliche Entwicklung“, „nachhaltige Infrastruktur“, „Soziale Entwicklung“, „Umwelt und Klima“ und „Wirtschaft und Beschäftigung“. (GTZ, 2010a)

Johannesburg (Siehe Kapitel 3.4 und 4.3.3.) oder in Äthiopien. (vgl. Herminghausen/Hoffmann, 2006) Die meisten Theaterprojekte werden jedoch nicht von der GTZ, sondern vom Auswärtigen Amt oder dem Goethe-Institut gefördert. Das ist kein Zufall, da die deutsche EZA bewusst einzelne Kompetenzen an verschiedene Akteure vergeben hat. (vgl. BMZ, 2010d)

4.3.3. Goethe-Institut

Das Goethe-Institut ist im Bereich Kultur und Entwicklung einer der wichtigsten Akteure im Bereich des engeren Kulturbegriffs, bzw. bezüglich des Themas „Kunst und Entwicklungszusammenarbeit“, da das Goethe-Institut ausführende Organisation des Auswärtigen Amtes im Bereich Kulturförderung ist.

In den letzten Jahren hat sich das Goethe-Institut immer intensiver mit dem Bereich Kultur und EZA auseinander gesetzt. So findet sich auf der Homepage des Goethe Instituts unter dem Punkt „Was wir machen“, ein Unterpunkt „Kultur und Entwicklung“ und ein weiterer: „Projektförderung Theater und Tanz“. (Goethe Institut, 2010a)

Die Initiative des Goethe-Instituts „Kultur und Entwicklung“ startete Ende 2008. Ziel dieser Initiative ist durch langfristige Kooperationen mit PartnerInnen aus „Kultur und Medien, Bildung, Wissenschaft und Wirtschaft“ die Zusammenarbeit auf kultureller Ebene zu stärken. Dazu zählen „Bildungsk Kooperationen“, „Berufliche Qualifizierung“, „Gestaltung kultureller Räume“ und „Zusammenarbeit mit der Zivilgesellschaft“. (ebd.)

Neben der Vermittlung und Förderung der deutschen Sprache im Ausland nimmt die kulturelle Zusammenarbeit für das Goethe-Institut eine hohe Priorität ein. Dabei wird sowohl der Austausch von einzelnen KünstlerInnen gefördert, als auch einzelne Projekte.

Das Spektrum der Projekte reicht dabei von Theaterinitiativen bis hin zur Unterstützung des Ausbaus institutioneller Rahmenbedingungen. Die Förderung eines Puppentheaters in Kabul und die Unterstützung des Projektes „Drama for Life“ in Johannesburg (in Kooperation mit der GTZ)⁵⁹ sind Beispiele dieser theaterbezogenen Arbeit. (vgl. Goethe-Institut, 2010b/ 2010c)

Die Initiative „Kultur und Entwicklung“ wird wissenschaftlich begleitet und evaluiert. In einer Kooperation mit dem Institut für Kulturpolitik der Universität Heidelberg untersuchen sechs Diplomandinnen Projekte des Goethe-Instituts. (vgl. Gad/ Schneider,

⁵⁹ Siehe Kapitel 3.4.

2010)

4.3.4. Manifest: Kultur und Kunst für nachhaltige Entwicklung

Obwohl Kultur und auch Kunst in allen Grundsatzpapieren der besprochenen EZA Akteure vorkommen, nimmt Kultur für einige zivilgesellschaftliche Organisationen nach wie vor einen zu geringen Teil in der EZA ein. Aus diesem Grund verfassten die „Kulturpolitische Gesellschaft Bonn“, die Initiative „Pan y Arte e.V.“, „Kultur Transnational e.V.“, der „Freundeskreis Bagamoyo“ und andere 2006 das „Manifest: Kultur und Kunst für nachhaltige Entwicklung“. (Gad, 2006:1)

Der Einfluss dieses Manifests ist nicht klar zu erkennen. Was allerdings auffällt, ist, dass dem im Jahr 2006 verfassten Manifest eine deutliche Veränderung der Kulturpolitik des Auswärtigen Amts und des Goethe-Instituts folgte. Im Jahr 2008 startete zudem die Initiative „Kultur bewegt“. Einer der Hauptinitiatoren des Manifestes, Daniel Gad, hat die Evaluierung und wissenschaftliche Begleitung dieses Projektes übernommen.

Das Manifest fordert eine Kooperation der auswärtigen Kulturpolitik mit anderen Politikbereichen. „Kohärenz, Kooperation und Komplementarität“ müssen zwischen auswärtiger Kulturpolitik und Entwicklungspolitik umgesetzt werden, die ihrerseits „die kulturelle Dimension stärker berücksichtigen muss.“ (Gad, 2006:3) Dazu ist eine „Analyse und (...) eventuelle Neuordnung der Zuständigkeiten“ unerlässlich. (ebd.) Weiters soll die Zusammenarbeit staatlicher und zivilgesellschaftlicher Akteure vorangetrieben werden. (ebd.:3f)

Die Forderungen des Manifests sollen zudem in den Millenniums-Entwicklungszielen festgehalten werden. Weiter wird die Bundesregierung aufgefordert, sich in ihrer Ratspräsidentschaft der Europäischen Union im Jahr 2007 „(...) um die Etablierung von Kultur und Kunst als Beitrag für nachhaltige Entwicklung in der kulturelle[n] Außenpolitik der Europäischen Union und der intensivierten Zusammenarbeit der Mitgliedstaaten zu bemühen.“ (ebd.:4)

4.4. Zusammenfassung

Die in diesem Kapitel besprochenen Förderungen, Abkommen und Programme verwiesen alle auf einen weiten Kulturbegriff, der die Integration und Berücksichtigung kultureller Bereiche in der gesamten EZA gewährleisten soll.

Der marktwirtschaftliche Aspekt von Kunst steht eindeutig im Mittelpunkt der verschiedenen Agenden. Manche Programme formulieren diesen Zugang sehr deutlich, wie es das Programm „Investing in People“ der Europäischen Kommission Kultur veranschaulicht. (Kapitel 4.1.)

Der engere Kulturbegriff, der gezielt Kunst und Theater in der EZA anspricht, kommt nur bei der Initiative „Kultur und Entwicklung“ des Goethe-Instituts vor, wobei auch hier der marktwirtschaftliche Aspekt von Kunst im Vordergrund zu stehen scheint. (vgl. Kapitel 4.3.) Eine direkte Stellungnahme zu Kunst oder Theater als Instrument, das Zielgruppen stärken und partizipativ in den Prozess der Entwicklungszusammenarbeit einbinden soll, wird in der Initiative „Kultur und Entwicklung“ und in Positionspapieren der GTZ abgegeben. Theater wird kaum explizit als relevantes Ausdrucks- und Kommunikationsmittel bezeichnet und nimmt in den offiziellen Agenden eine Randposition ein.

Der Begriff Kultur wird hingegen in allen offiziellen Agenden erwähnt: Kultur soll in allen Bereichen mitgedacht und integriert werden. Diese Interdisziplinarität des Kulturbegriffes ist eigentlich zu begrüßen, denn nur so kann die Komplexität des Kulturbegriffes diskutiert werden. Doch der in den Agenden vermittelte Ansatz zu Kultur und Entwicklung verlangt, dass die Rahmenbedingungen für einen funktionierenden Austausch nach den Regeln der GeberInnen gestaltet werden müssen.

Neben dem zeitlichen und bürokratischen Aufwand, der mit der Förderung künstlerischer Projekte innerhalb der EZA verbunden ist, spricht sich auch Achille Mbembe⁶⁰ gegen die Hierarchien aus, die den KünstlerInnen entgegen stehen. In langwierigen Prozessen, müssten die Projekte der KünstlerInnen an Strategien und Vorgaben der Förderinstitutionen angepasst werden:

„Relationships between Western cultural funding agencies and local artists and recipients have never been so bad. Instead of creating art, many artists in the continent are forced to spend most of their time, energy and intelligence filling useless bureaucratic forms, begging, desperately trying to respond to ever-changing fads and policies when they are not checking the mood of ever-touchy 'cultural attachés' of Western consulates or agencies from whom they hope to get some support. This is a huge waste.“ (Paulissen, 2009)

Ebendiesen bürokratischen Vorgaben scheint sich das Operndorfprojekt Christoph Schlingensiefels entgegen zu stellen. Es wird zwar unter anderem von offiziellen Stellen der

⁶⁰ Achille Mbembe ist Professor für Geschichte und Politik an der University of Witwatersrand in Johannesburg und gab ein Interview auf der Homepage für Kulturvernetzung „The power of Culture“.

EZA gefördert, betont aber seine Autonomie als künstlerisches Projekt und präsentiert sich als „eine andere Möglichkeit“ von „Entwicklungshilfe“. (Schlingensief, 2010c) Das Konzept, ein künstlerisches Projekt mit sozialen und entwicklungsrelevanten Ambitionen zu verbinden, scheint andererseits mit der neuen Ausrichtung des Goethe-Instituts zu harmonisieren.

Die deutsche EZA setzt in ihrer Agenda mit dem Projekt „Kultur und Entwicklung“ auf eine engere Zusammenarbeit von Kultur- und Entwicklungspolitik. Schneider, der die begleitende Forschungsanalyse zur Initiative „Kultur und Entwicklung“ leitet, schlägt für diese Kooperation das „Modell des Kreisverkehrs“ vor: „Im Mittelpunkt steht eine Agentur für internationale kulturelle Zusammenarbeit. Unabhängig von Außenamt und Bundesministerium.“ Sie soll „(...) Stärken und Schwächen analysieren, ein Forum der Akteure organisieren, Ziele definieren, Managementformen etablieren und (...) Prozesse, Projekte und Programme“ evaluieren, „um den Kreisverkehr am Laufen zu halten.“ (Schneider, 2010:17f)

Eine solche Institution gibt es nur in der Theorie, auch wenn das Goethe-Institut mit seinem verstärkten Schwerpunkt auf „Kultur und Entwicklung“ einen Schritt in die Richtung einer gemeinsamen Kulturpolitik gemacht hat.

Doch wie genau unterscheidet sich dann ein „normaler Kulturaustausch“ von einem entwicklungspolitischen Kulturaustausch? Der Leiter des Bereichs Theater und Tanz des Goethe Instituts, Martin Berg stellte sich diese Frage:

„Wodurch unterscheidet sich aber der normale Kulturaustausch von dem in der Entwicklungszusammenarbeit? Im Idealfall möglichst wenig. In der Praxis durch das Fehlen von Voraussetzungen, von Produktionsmitteln, Spielstätten, Ausbildung und manchmal auch Kunstfreiheit. Hier kann internationale Kulturarbeit ansetzen: Lokale Produktionen können unterstützt werden, Spielstätten aufgebaut, Künstler aus- und fortgebildet, verfolgte Künstler gezielt gefördert werden. Was nicht fehlen darf, sind eine lebendige Theaterszene und ihr Wunsch etwas aufzubauen. Und die Bereitschaft Unterstützung anzunehmen. So weit wäre alles ganz einfach und nur eine Frage von Geld, Moderation und effektiver Umsetzung.“ (Berg, 2010)

„So weit wäre alles ganz einfach nur eine Frage von Geld, Moderation und effektiver Umsetzung.“ (ebd.) Dieser Satz fasst den eingeschränkten Blick von EZA auf Kunst und Kultur gut zusammen.

Im Unterschied „normalem Kulturaustausch“, soll Kulturaustausch im Rahmen der EZA Umstände und Voraussetzungen so verändern, dass ein „normaler Kulturaustausch“ möglich wird. (ebd.) Das Operndorfprojekt zeigt sich in seinen Selbstdarstellungen als

solch eine Übergangsstelle zu „normalem Kulturaustausch“: „Lokale Produktionsstätten“ werden unterstützt, „Spielstätten aufgebaut“ und „Künstler- aus und fortgebildet“. (ebd.) Damit wäre das Operndorfprojekt keine Kritik an der aktuellen EZA, sondern sogar ein Paradebeispiel für neue Ansätze in der Ausrichtung der EZA.

Ob sich die neuen Ideen der EZA mit künstlerischen und politischen Ambitionen des Operndorfprojektes verbinden lassen oder ob diese Ansätze miteinander kollidieren und es dem Projekt gelingt die EZA zu kritisieren, bespricht das folgende Kapitel.

Im Zuge meiner Arbeit durfte ich Christoph Schlingensiefel einmal persönlich begegnen. Auf der Eröffnung einer Ausstellung zu dem Projekt „The African Twintowers“ am 26. Juni 2010 in München. Wir vereinbarten uns im September oder Oktober 2010 noch einmal zu einem Interview zu treffen. Leider verstarb Christoph Schlingensiefel am 21. August 2010. Ich danke ihm für seine grandiosen Ideen, die den Staub der Straßen in die Theaterhäuser wehten.

5. Schlingensiefs Operndorf in Burkina Faso

Stellt Christoph Schlingensief mit seinem Theaterprojekt die EZA in Frage? Welche Rolle spielt der Künstler und Intellektuelle Christoph Schlingensief in dem Operndorfprojekt?

Christoph Schlingensief (1960-2009) zählt seit den 1990er Jahren zu den bekanntesten und umstrittensten deutschen Kulturschaffenden. Er arbeitete als Film- und Theaterregisseur und Aktionskünstler und zeichnete sich durch seine provokativen und unkonventionellen Ideen aus, gesellschaftliche Kritik zu üben, ohne den moralischen Zeigefinger zu schwenken. (vgl. Bauer, 2010:51) Seine oft übertollen Inszenierungen waren eine Zusammenschau interpretierbarer Formen und Situationen, die dem Publikum Raum für eigene Erkenntnisse und Gedanken boten. Stilmittel seiner Arbeit waren „Subversion durch forcierte Affirmation“, „Selbstwiderspruch“ und „Selbstprovokation“. (Gilcher-Holtey/ Kraus/ Schlößler, 2006:18)

Bekannt wurde Schlingensief durch seine Fernsehshow „Talk 2000“, die 1997 gesendet wurde und mit seiner Parteigründung „Chance 2000“. (vgl. Bauer, 2010:55) In den folgenden Jahren begann er auch als Theaterregisseur aktiv zu werden und inszenierte 2004 eine Oper bei den Bayreuther Festspielen. (vgl.ebd.:57)

2009 nutze er die Medien, um sein neues Projekt vorzustellen: Er plante ein Opernhaus in Afrika zu bauen. Schlingensief erntete sowohl Zuspruch als auch Kritik und löste in Deutschland eine nicht unbeachtliche Diskussion zur Beziehung Europa und Afrika im Spannungsfeld von Kunst, Kultur und EZA aus. Er setzte die hierarchische und ausbeuterische Beziehung Europas mit Afrika in den Mittelpunkt seines Projektes, das diese Beziehung neu definieren soll.

„Es gibt eine andere Möglichkeit, als jene, die Entwicklungshilfe ausschließlich als einen linearen Transfer von der ersten in die dritte Welt begreift, wie das FESTSPIELHAUS AFRIKA exemplarisch beweisen wird. In einem organischen Kreislauf erfährt das Geben und Nehmen eine Erweiterung, werden die Grenzen gesprengt (...). Es ist an der Zeit, jetzt in Afrika zu investieren, in dem man es vor Ort ausbeutet und seinen Reichtum benutzt.“ (Schlingensief, 2010c)

Was meint Christoph Schlingensief mit einer „längst überfälligen neuen Art von Entwicklungshilfe für Afrika, die nicht nur austeiht, sondern auch beraubt und sich somit ebenfalls als Teil eines gemeinsamen Kreislaufs versteht“? (Schlingensief, 2010c)

Ist das eine Provokation? Soll die EZA für ihr „reines Austeilen“ kritisiert werden? Bietet ein fairer Kulturaustausch, der „beraubt“ die Möglichkeit einer fairen EZA?

Wie autonom ist das Projekt? Geht man von dem Finanzierungsrahmen des Operndorfprojektes aus, so finanziert sich das Projekt hauptsächlich mit privaten Spenden: Auf der Website findet sich der ironisch-provokative Button „Werden Sie Mäzen!“ (vgl. Schlingensief, 2010a)

Gefördert wird das Projekt zusätzlich vom Auswärtigen Amt Deutschland, der Kulturstiftung des Bundes und dem Goethe-Institut⁶¹. (vgl. ebd.) Nimmt man die Finanzierung als Indikator, um fest zu stellen, ob ein Theaterprojekt im Rahmen der EZA stattfindet, dann trifft dies auf das Operndorf – zumindest teilweise – zu. Die Frage ist, ob das Operndorfprojekt trotz der Verschränkung mit der EZA, Kritik an ihr üben kann.

Nach einer Einführung in Christoph Schlingensiefs Arbeit, folgt eine Analyse des Operndorfprojektes. Dabei werden die Ansätze Schlingensiefs, den Ideen von Augusto Boal, Bertolt Brecht und Ngugi Wa Thiong’o gegenüber gestellt. Auch Rolle des Künstlers Christoph Schlingensiefs in seinem Projekt wird eingehend besprochen, da dies interessante Hinweise auf die Rolle der TheateraktivistInnen im allgemeinen birgt.

In der Conclusio werden die einzelnen Aspekte dieses Kapitels nocheinmal aufgegriffen, um sie mit der grundlegenden Forschungsfrage zusammenfassend zu diskutieren.

5.1. Christoph Schlingensiefs Auffassung von Theater

Das erste Mal hörte ich von Christoph Schlingensief, als er 1998 im Rahmen seines Projekts „Chance 2000“ alle Arbeitslosen Deutschlands zum Baden im Wolfgangsee aufrief, um das Ferienhaus des damaligen Bundeskanzlers Helmut Kohl unter Wasser zu setzen. In Österreich machte Schlingensief im Sommer 2000 durch das Projekt „Bitte liebt Österreich!“ auf sich aufmerksam.⁶²

⁶¹Das Goethe-Institut ist zudem offizieller Partner des Operndorf-Projektes. (vgl. Schlingensief, 2010a)

⁶²„Ausländer raus!“. ÖsterreicherInnen hatten zwei Wochen lang die Möglichkeit, AsylwerberInnen, die nach dem Vorbild der Fernsehshow *Big Brother* ständig von Videokameras überwacht wurden, aus dem Container zu wählen, den er neben der Staatsoper platziert hatte. Die abgewählten InsassInnen wurden abgeschoben. Gleichzeitig zitierte Christoph Schlingensief aus Reden Jörg Haiders, dessen Partei FPÖ zu der Zeit zusammen mit der ÖVP die Regierung bildete. Die Öffentlichkeit reagierte auf die Aktion. Sie löste in Österreich eine intensive Debatte über Asylpolitik und die Regierungsbeteiligung der FPÖ aus und brachte Leute dazu, sich kritisch mit politischen Themen auseinander zu setzen. (vgl. Schlingensief, 2010b, Bauer, 2010:72ff, Lilienthal/ Phillipp, 2000)

Christoph Schlingensiefel holte das Theater auf die Straße, auf öffentliche Plätze und in die Medien. Er provozierte⁶³ auf eine ganz eigene Art. Seine Arbeit war eine Mischung aus Aktionskunst und Theater, deren Mittelpunkt eine Anklage an Gesellschaft und Politik bildete. So wie die Politik das Theater für sich nutze, müsse auch das Theater die Politik für sich nutzen: „Theater ist Politik ist Theater.“ (Schlingensiefel, 2003:2)

„(...) Schlingensiefel arbeitet entsprechend mit Unentscheidbarkeiten, dekonstruiert systematisch Oppositionen und Grenzen, negiert Positionen und streicht seine eigene Negation durch, lässt sie scheitern, denn insbesondere das Versagen und die Fehler garantieren Bewegung.“ (Schlößler, 2006:275)

Wichtig war Schlingensiefel, mit seinen Aktionen eine Opposition gegenüber dem „konventionellen Theater“ zu bilden.

Seine Auffassung von Theater ähnelte dem epischen Theater Brechts. Er bezog das Publikum bzw. die Anwesenden in seine Aktionen mit ein. Ohne in eine bestimmte Richtung zu lenken oder konkrete Lösungsvorschläge zu präsentieren, forderte er mit seinen Aktionen und Performances dazu auf, sich mit gesellschaftlichen Problemen und Missständen auseinander zu setzen. (vgl. Bauer, 2010:77)

Schlingensiefel suchte den Dialog mit dem Publikum, wie seine Projekte „Chance 2000“ und „Bitte liebt Österreich!“ zeigen. Er holte das Theater aus den Theaterhäusern auf öffentliche Plätze. Und er machte Politik.

5.1.1. „The African Twintowers“

Dem Projekt, ein Operndorf in Bukina Faso zu errichten, ging das Filmprojekt „The African Twintowers“ voraus, das Christoph Schlingensiefel 2005 in Kooperation mit Elfriede Jelinek und Patti Smith in Lüderitz, Namibia drehte. (vgl. Philipp/ Weibel, 2008:4)

Der Film erzählt die Geschichte von Siegfried und Winifred Wagner (gespielt von Norbert Losch und Irm Hermann), die (ähnlich der wahnwitzigen Idee Fitzcarraldos, gespielt von Klaus Kinski, eine Oper in den peruanischen Dschungel zu bauen) die Wagner-Festspiele in Afrika veranstalten wollen. Dafür stiften sie einen „schönen Slum“. (vgl. Thielke,

⁶³ Schlingensiefel selbst lehnt es ab von Provokation zu sprechen, er verweist auf den Begriff der Selbstprovokation: „Das, was wir machen, ist eine Selbstprovokation – eine leere Fläche, auf die projizieren Sie Ihre Bilder drauf – Ihren Film –, und Sie haben pausenlos das Problem, dass sich die Bilder gegen sich selbst kehren.“ (Schlingensiefel zitiert in Schlößler, 2006:287)

2005:23) „The African Twintowers“ ist eine riesige Parodie auf den „Kulturexport“ und kritisiert mit dem Titel gleichzeitig die mediale Trauer „(...) terrorismusfixierter Angstbürger mit ihrem ‚Flashbild des 11. September‘(...)“. (ebd.: 22) Das „Elend Afrikas“ sollte der inszenierten Trauer um die Opfer des 11. September entgegen gestellt werden: „Er will auf das Elend des Kontinents hinweisen, ‚wo jeden Tag 35.000 Menschen sterben, während in den Twin Towers nur 3.500 ihr Leben ließen‘.“ (ebd.)

Schlingensiefel setzte hier erstmals den Fokus seiner Arbeit auf den Umgang Deutschlands mit Afrika. Im Zentrum des Projektes stand dabei die Nicht-Auseinandersetzung der Deutschen mit ihrer Kolonialgeschichte.⁶⁴

Schlingensiefel trat bei „The African Twintowers“ als einseitiger Mittler auf, der die deutschen BürgerInnen mit der kolonialen Vergangenheit und der Arroganz und Ignoranz Europas gegenüber Afrikas konfrontieren wollte.

Einen Dialog mit AfrikanerInnen zu etablieren war offenbar kein Anliegen des Projektes: Afrika schien eher als exotischer Ortsteil einer Kritik an Deutschland als Kulisse gewählt worden zu sein.

Schlingensiefel selbst zeigte sich in einem Interview im Jahr 2009 im Nachhinein unzufrieden und beschämt über den Ablauf des Drehs. Er bereute, den Ort als Zwischenspiel genutzt zu haben, ohne etwas Nachhaltiges dort hinterlassen zu haben.

„Ich ärgere mich zum Beispiel richtig über mich, dass ich vor vier Jahren, als ich für mein Projekt „African Twin Towers“ in einem Slum in Namibia einen Animatographen aufgebaut habe, den nicht dort gelassen habe. Aber ich dachte damals: „Das ist Kunst, das muss ich irgendwo zeigen.“ Das war nicht effektiv. Das muss ich mir heute eingestehen. Manchmal habe ich nur getrommelt, um hörbar zu sein.“ (Schlingensiefel in Schlingensiefel/ Schleicher, 2010)

Auch im Tagebuch über seine Krebserkrankung reflektiert er seine Arbeit⁶⁵ und erste Ideen zum Bau eines Festspielhauses in Afrika tauchen auf. Schon in den ersten Ansätzen stellt er den Sinn seiner Idee in Frage und belächelt sich selbst für die Idee, die aus dem Wunsch nach sinnvollem Lebenswerk und Selbstkritik vorhergehender Arbeiten entstand: „Ich hatte mit meinem Gelübde, ein Theater in Afrika zu bauen, sogar noch die Illusion, eine sinnvolle Idee gefunden zu haben (...)“. (Schlingensiefel, 2009a:46f)

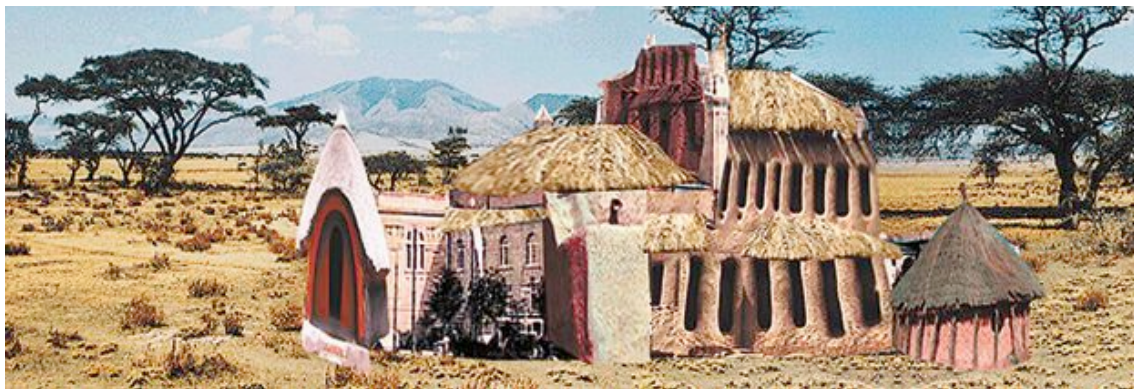
⁶⁴ Das wurde besonders deutlich, als er den deutschen Botschafter in Namibia aufforderte, sich eingehender für „(...) die ‚Drecksveranstaltung der Deutschen zur Kolonialzeit‘ [zu] entschuldigen“. (Thielke, 2005:23)

⁶⁵ „Vor allem frage ich mich, ob die Bühne der richtige Ort ist, um Begegnungen zwischen Menschen zu erzeugen.“ (Schlingensiefel, 2009a:213)

5.2. Das Festspielhaus/ Operndorf in Burkina Faso

Im Februar 2010 begannen die Bauarbeiten zum geplanten Operndorf „Remdogo“ in Burkina Faso. Die Idee des Operndorfes entstand durch eine intensive Zusammenarbeit zwischen Christoph Schlingensiefel und dem Architekten Francis Kéré aus Burkina Faso.⁶⁶

Francis Kéré ist bekannt für seine nachhaltige und ökologisch gut verträgliche Bauweise, bei der Form und Ästhetik der Architektur mit der Umgebung harmonieren sollen. Neben Lehm, Stein und Holz werden nur wenige zusätzliche Materialien verwendet und die DorfbewohnerInnen sind aktiv in den Bau miteinbezogen. „Help to selfhelp“ ist das selbsterklärte Motto des Architekten. (vgl. Kéré, 2010:4)



Quelle: Schlingensiefel, 2009b: Zeit Feuilleton, Nr. 53, 22.12.2009;
<http://www.festspielhaus-afrika.com/weblog/?paged=2> [letzter Zugriff 12.11.2010]

Zusätzlich zu einem Aufführungssaal sollen auch Probe- und Wohnräume für die KünstlerInnen, eine Schule, eine Musik- und Filmklasse, eine Krankenstation, eine Pension und ein Restaurant gebaut werden. (vgl. Schlingensiefel, 2010a) Das Opernhaus in Form einer Schnecke verbindet verschiedene Bereiche miteinander und bleibt ständig erweiterbar: „Remdogo ist wie ein Organismus, da kann eigentlich alles nur wachsen, wenn der Organismus das will. Wenn es manchmal etwas nicht will, wird es abgeschnitten und etwas anderes gebaut.“ (Schlingensiefel, 2010d: Minute 00:25–00:31)

Schlingensiefel wandte sich mit seinem Theaterprojekt gezielt gegen eine klischeebehaftete Auseinandersetzung Europas mit Afrika. Afrika sollte nicht als exotisches Element in europäischen Opernhäusern gastieren, genausowenig handle es sich um einen Kulturexport

⁶⁶ Die beiden wurden einander vom Leiter des Goethe-Instituts vorgestellt, der in Kéré einen idealen Partner für die Umsetzung von Schlingensiefels Vorhaben sah. (vgl. Kéré/ Apraku, 2010)

von Europa nach Afrika. Hauptgedanke des Projektes sei es „von Afrika zu lernen“.⁶⁷ (Schlingensief 2010d/ 2010e)

Schlingensief betonte die Integration der BewohnerInnen der Gegend in das neue Operndorf. „Jeder soll sein Leben sozial und künstlerisch gestalten können, auch die Einheimischen, die durch fortwährende Ausbeutung zu Hilfsbedürftigen wurden.“ (Schlingensief, 2010c) Denn ohne Menschen, die dort in die Schule gehen und wohnen, die die Räumlichkeiten des Festspielhauses nutzen, kann das Projekt nicht existieren.

5.2.1. Der „erweiterte Opernbegriff“

Christoph Schlingensief selbst sprach deshalb auch vom „erweiterten Opernbegriff“. (Schlingensief, 2008:34) Das Operndorfprojekt sollte ein Ort werden, „wo die Kunst und das Leben zusammengehen sollen.“ (Schlingensief, 2010d: Minute 00:25-00:31)

Schlingensief beschrieb Oper und Schauspiel als soziale Katalysatoren, die als Ort der Kommunikation genutzt werden müssten. Das Opernhaus sollte eine Katalysatoren-Funktion einnehmen und Umschlag- und Kommunikationsplatz zwischen SchauspielerInnen und Publikum, zwischen Afrika und Europa werden. Das „Gefängnis der Hochkultur“, die „koloniale Oper“, soll geöffnet werden, um so einen Austausch zwischen dem Festspielhaus in Afrika und der europäischen Opernkultur in Gang zu setzen.

Das Leben selbst sah er dabei „(...) als erweiterte[n] Kunstbegriff, ein Gesamtkunstwerk (...)“. (Schlingensief, 2010d: Minute 00:25-00:31)

Er orientierte sich an Beuys' Verständnis der Sozialen Plastik. Nicht das „materiell fassbare Artefakt“ gilt als Kunst, sondern das gesamte „gesellschaftliche Handeln“, die Soziale Plastik beschreibt „ein modellierfähiges Gebilde (...), das akustisch, haptisch und visuell erfahrbar und mit der Wahrnehmung der Gesellschaft vergleichbar ist.“ (Schlingensief, 2008:35) Wie Beuys (und Boal) erklärte Schlingensief jeden Menschen zum Künstler:

„Schlingensief teilt mit Beuys die Vorstellung, dass jeder daran teilhaben kann, das Leben, insbesondere in Politik und Gesellschaft, sozial und kreativ zu

⁶⁷ „Dabei geht es nicht darum, dass ich den Leuten dort Bayreuth beibringe und zeige, was Wagner ist. Meine Herangehensweise ist eine andere: Das, was dort bereits vorhanden ist, muss sich kennenlernen, um zu begreifen, wie es sich entwickelt hat und in Zukunft weiterentwickeln kann. Deswegen fängt mein Projekt mit einer Schule an. Das entwickelt sich gerade wie von selbst (...)“ (Schlingensief in Schlingensief/ Schleicher, 2010)

gestalten. Ein außergewöhnliches Talent zum Künstler ist dafür nicht vonnöten. Vielmehr besteht die Fähigkeit des Einzelnen zur Bildung der Sozialen Plastik darin, seine vorhandenen Fähigkeiten, Offenheit und Phantasie in den Kunst- oder Arbeitsprozess zu investieren.“ (ebd.)

Das Festspielhaus begreift Oper „als lebendiges Gefäß mit Löchern“, eingebettet in einen Kreislauf von „Aufnahme und Abgabe“. (Schlingensief, 2010c)

Die politische und soziale Wirkung der Oper hängt dabei direkt von dem Grad der Interaktion mit ihrer Umgebung ab: „Die Oper kann nur soviel Kraft im Politischen und Sozialen erzeugen, wie sie in sich aufgesogen hat und die soziale und politische Umgebung kann nur soviel empfangen, wie sie eingebracht hat.“ (Schlingensief, 2010c)

5.2.2. Kritik an der EZA?

Kann das Operndorfprojekt die EZA im allgemeinen kritisieren? Oder ist es selbst ein Projekt im Rahmen der EZA?

Nimmt man die Finanzierung als Indikator, kann das Operndorfprojekt sehr wohl als Theaterprojekt im Rahmen der EZA gesehen werden. Das Auswärtige Amt und das Goethe-Institut unterstützen das Projekt offiziell. Auch wenn man sich die neuen Ansätze des Goethe-Instituts bezüglich der Förderung von Kunst und Kultur im Rahmen der EZA betrachtet, scheint das Projekt mit den Ansprüchen der EZA konform zu gehen. (Siehe Kapitel 4.3.3/ 4.4.)

Die Organisation des Operndorfprojektes distanziert sich selbst allerdings bis jetzt von Nicht-Regierungs-Organisationen (NGOs) im EZA Bereich. Auch die Zuschüsse offizieller Organisationen (wie dem Goethe-Institut und dem Auswärtigen Amt) werden als einmalige und *zweckbezogene* Unterstützungen gesehen.

Bis jetzt trägt sich das Projekt fast ausschließlich durch private Spenden.⁶⁸ Schlingensief selbst äußerte sich sehr kritisch gegenüber institutioneller EZA und positionierte sich bewusst als Künstler und Aktivist außerhalb ebendieser.

„Aber wütend werde ich (...), wenn es um Ignoranz geht. Das habe ich jetzt bei der Flut in Burkina Faso erlebt: Da sitzen die Entwicklungshelfer im Hotel rum, fahren nicht raus zu den Leuten, schauen sich die Situation auf Handy-Videos an – und überlegen sich, wie man eine Wasserpumpe anschaffen kann! (...) Da werde ich wütend – wenn ich merke, dass es um Selbstgefälligkeit geht, Leute, die nur um sich selbst kreisen. Die eigentlich Entwicklungshelfer

⁶⁸Diese Informationen erhielt ich in einem Telefonat mit Claudia Kaloff, Koordinatorin des Operndorfprojekt-Büros in Berlin am 22.11.2010.

sind, aber die ganze Zeit auf einen Job mit bequemem Sessel in Berlin spechten.“ (Schlingensief in Schlingensief/Schleicher, 2010)

Er selbst sei ein „(...) Geschäftspartner, der ein wenig Geld mitgebracht hat“. Und „wenn das Operndorf irgendwann anfängt zu laufen (...) dann bin ich, glaub ich, ganz gut damit bedient, mich nicht wie so ein Entwicklungshelfer einzubringen, sondern einfach nur zuzuschauen.“ (Schlingensief, 2010e:39)

Was das Operndorfprojekt von anderen EZA-Projekten unterscheidet ist also, dass es sich zwar mit Geldern der öffentlichen EZA ko-finanziert, sich selbst aber als freies Kunstprojekt versteht. Das kann es auch deshalb, weil sich das Projekt vorwiegend durch private Spenden trägt.

Christoph Schlingensief selbst sieht das Projekt ganz einfach als einen Versuch ein Opernprojekt in Afrika zu etablieren. Soziale Aspekte seien kein zentraler Bestandteil des Projektes, es ginge vielmehr um die Widersprüche, die das Projekt begleiten:

„Es geht nicht um irgendein Sozialprojekt „Reis für Afrika“, es geht auch nicht um einen Transformationsprozess, bei dem endlich mal Erkenntnisse purzeln, wer in welchem Land was gelernt und wer was voneinander geklaut hat, sondern es ist wahrscheinlich alles viel einfacher. Es geht wirklich nur um den simplen Vorgang: Ich will ein Opernhaus bauen, mit Probebühnen, auf denen wir eine absurde Opernveranstaltung proben. Und zu guter Letzt kommen wahrscheinlich wieder diese eindeutigen Gesellen, die immer alles auswringen und filtern, damit wir nachher wissen, wie, wo, warum und wieso. Die fragen sich dann: Was soll das? Das ist aber nicht schlüssig! Da kann ich nur sagen: Das Leben ist nicht schlüssig. (...) Das ist ein unschlüssiges Leben hier, das genau aus dieser Unsicherheit seine Kraft besitzt. Und ich will, das man das wahrnimmt (...).“ (Schlingensief, 2009a:64f)

Schlingensief versteckte die Ungewissheiten nicht, die sich in dem Projekt abzeichnen. Er erklärte sie sogar als zentrales Element des Operndorfprojektes: Ein Prozess kann nur dann ein Prozess sein, wenn sich *nicht* im Vorhinein bestimmen lässt wohin und wie er sich entwickelt.

Anders als die meisten TaD-Projekte, stellte das Operndorfprojekt keine konkreten Ziele auf, die umgesetzt werden müssen. Probst schreibt in einer Kritik zu Schlingensiefs „Via Intolleranza II“⁶⁹ vom Scheitern Schlingensiefs an „SEINEM Operndorf“, denn das

⁶⁹ In dem Stück „Via Intolleranza II“, welches eine „begleitende Forschungsarbeit“ des Baus des Operndorfes sein sollte (Some, 2010), geht es um Verständigungsprobleme zwischen AfrikanerInnen und EuropäerInnen: „Ein opulenter Mix aus Krankheitsbewältigung,

Operndorf könne nur dann ein erfolgreich sein, wenn es sich von Schlingensief löse.
(Probst, 2010)

„'Raus aus Afrika' lautet nun Schlingensiefs Parole, an sich selbst und all die adressiert, die meinen, Afrika helfen zu müssen, und sich nicht mal selbst helfen können. Auch wenn diese Kritik an NGOs, Gutmenschen und staatlichen Entwicklungshelfern nicht ganz neu ist, so muss man Schlingensief zugute halten, dass er sie am Scheitern seines eigenen Projekts aufs Glänzendste zu Kunst ummünzt und uns zur Erfahrung werden lässt.“ (Probst, 2010)

Das Theaterprojekt fiel in seinen Anfängen aus dem Rahmen der öffentlichen EZA, weil es zwischen Kunst und Politik vermittelte, sich selbst als Angriffs- und Experimentsfläche preisgab und somit einen Prozess in Gang setzte, der die deutsche Gesellschaft dazu aufrief, vorhandene Strukturen zu hinterfragen.

Im Sinne Bourdieus hatte er als Intellektueller die Rolle eines Mittlers eingenommen und positionierte seine künstlerische Unabhängigkeit mit der Nutzung staatlicher Mittel:

„In Gesellschaften, in denen Kultur zum Instrument und Gegenstand von Politik geworden ist (...) müssen die Intellektuellen (...) lernen, sich des Staates zu bedienen, um sich vom Staat zu befreien, sich die Mittel zu Nutze machen, die der Staat ihnen bereit stellt, (...) um ihre Unabhängigkeit vom Staat zu behaupten.“ (Bourdieu, 1991:55)

Sich die Unabhängigkeit zu bewahren und auf die Freiheit der Kunst zu berufen, hielt ihm einerseits die Option des Scheiterns offen, sollte etwas im Projekt nicht funktionieren. Andererseits konnte er so *frei* agieren, konnte die *Freiheit* der Wahl und Entscheidung der ProjektteilnehmerInnen als Grundsatz definieren und sich *frei* von Zieldefinitionen in den Prozess des Operndorfprojektes begeben, das sich selbst „wie ein Organismus“ entwickeln soll. (Schlingensief, 2010d: Minute 00:25–00:31)

5.3. Die Rolle des Intellektuellen und Künstlers C. Schlingensief

Christoph Schlingensief sah sich selbst als zentrale Figur des Projektes. Dabei wollte er kein „goethereisender Kunstschnösel [sein], der den Afros mal zeigt, was deutsche Kultur

Afrikaimpressionen und Spendenaufruf.“ (Ketner, 2010: Minute 05:03-05:08) Am Ende des Stückes sind die EuropäerInnen die Hilfsbedürftigen die um Erlösung flehen, letztlich mit einem Taxi fliehen und so Afrika von ihrer „Hilfe“ befreien. (vgl. Twickel, 2010)

so alles kann, sondern ein blasses europäisches Blatt, das sich zur weiteren Belichtung nach Afrika begibt.“ (Schlingensief, 2010c).

Schlingensief arbeitete aus seiner künstlerischen und politischen Ambition heraus. Anders als Augusto Boal, stand in seiner Arbeit aber nicht der pädagogische, sondern der künstlerische Prozess im Vordergrund. (vgl. Bauer, 2010:87) Er nutzte das Theater als künstlerische und politische Plattform und dekonstruierte gesellschaftliche Zustände.

Christoph Schlingensiefs Theater und Aktionen erinnern stark an das epische Theater Brechts und suchte ebenso den Dialog mit den ZuschauerInnen, mit dem Publikum. (vgl. Kapitel 5.1.) Ihm war es wichtig, sich dem konventionellen bürgerlichen Theater entgegen zu stellen – trotzdem verwarf er die öffentlichen Theaterhäuser und Bühnen nicht. Im Gegenteil: Er nutzte sie ebenso wie andere öffentliche Plätze (wie beispielsweise Bahnhöfe). Auch arbeitete er wie Brecht sowohl mit LaiendarstellerInnen als auch mit professionellen SchauspielerInnen. (vgl. Bauer, 2010:86 und Kapitel 2.1.1.)

Mit dem Operndorfprojekt versuchte Schlingensief zum ersten Mal über eine rein theatrale Dekonstruktion⁷⁰ hinaus zu gehen und eine konkrete soziale Alternative zu bieten. Er wagte den Schritt von Kunst und Theater, die er als kritische Instrumente der Dekonstruktion verwendete, in das Feld der Konstruktion einer neuen sozialen Wirklichkeit.

Dabei begab er sich auf einen Weg, der den Ideen Paulo Freires sehr ähnelt. Schlingensief versuchte seine Rolle als Künstler neu zu gestalten. Paulo Freire fordert die Lehrenden und Intellektuellen dazu auf, „(...) sich in den Veränderungsprozeß zu integrieren und gleichzeitig bei ihnen als auch bei sich selbst Bewusstsein zu wecken.“ (Freire, 1974:64) Der Lehrende ist Teil des Lernprozesses. Genau in dieser Position sah sich Schlingensief selbst. (vgl. Schlingensief, 2009a:64f)

Doch eine so neutrale Position des Lehrenden, wie sie Freire forderte, nahm er in dem Operndorfprojekt nicht ein. Das Projekt soll zwar den BewohnerInnen Burkina Fasos Möglichkeiten geben, ihre Kreativität auszuleben. Gleichzeitig liegt aber der Hauptfokus des Projektes auf einem Dialog Afrikas mit der europäischen Opernkultur, ohne zu

⁷⁰ Damit schloß er sich der Definition von Dekonstruktion Derridas an. Für Derrida ist Dekonstruktion nicht reine Opposition, sondern Analyse und Kritik an herrschenden Strukturen, denen eine völlig neue und reflektierte Form oder Struktur entgegengestellt wird. (vgl. Niall, 2004:13) Derrida fordert keine Umkehrung der herrschenden Strukturen, sondern eine neue Struktur. (vgl. ebd.)

hinterfragen, ob diese Diskussion wirklich ein zentraler Punkt im Leben der Menschen in Burkina Faso ist.⁷¹

Wie finden die Leute in Burkina Faso es eigentlich, dass ein Operndorf gebaut wird?

Darüber gibt es leider noch keine Studien oder Befragungen. Die Idee ein Festspielhaus zu bauen, hat sich aber wahrscheinlich weniger durch Dialoge und Gespräche mit der Bevölkerung zur Idee eines ganzen Operndorfes weiter entwickelt. Es scheint eher auf der konstruktive Zusammenarbeit Francis Kérés mit Schlingensief zurück zu gehen.

Einen Hinweis dazu gibt Francis Kéré, der sich in einem Interview (indirekt) dazu äußert. Er sei anfangs sehr skeptisch gegenüber dem Projekt gewesen und war sich sicher, es handle sich um einen Scherz. Zu absurd schien ihm der Gedanke, eine Oper in Burkina Faso zu bauen, aber Schlingensief konnte ihn – und auch die Leute vor Ort - von seinem Projekt überzeugen.⁷²

Wie integriert sind nun die Beteiligten? Eigentlich betont das Projekt den Dialog, den es initiieren möchte. Einen Dialog, der sich in „zwei Richtungen“ entwickeln und der Veränderungen in „zwei Richtungen“ ermöglichen soll. (Schlingensief, 2008:35)

„Ziel des Projektes ist, sie [die menschlichen Potenziale, Anm. d. Verfasserin] zu bündeln und weiterzubilden, und zwar in zwei Richtungen: Afrikaner lernen die Oper als kreativen Motor nutzen, Europäer sie über den Horizont ihres Kulturkreises hinaus als sozialen Organismus begreifen.“ (Schlingensief, 2008:35)

Nicht nur die Deutschen sollen die Beziehung ihres Landes zu Afrika neu begreifen. Auch die BewohnerInnen Burkina Fasos sollen die Möglichkeit haben „(...) von der Position am Endpunkt der Strecke, an dem sie normalerweise die Hilfe der ersten Welt empfangen, erlöst [zu werden]“. (Schlingensief, 2010c) Sie selbst sollen am Entstehungsprozess des Operndorfes teilhaben und sich dadurch „integrieren“. (ebd.)

Während Boal Theater und Leben in einer Gemeinschaft verbinden will, indem Theater als Mittel zur Befreiung aus Unterdrückung und Probe der Revolution genutzt wird (vgl. Boal, 1989:66), soll das Operndorf nun aber „(...) ein Ort für den unverstellten Blick auf Kunst

⁷¹ So spielt beispielsweise Theater in Burkina Faso schon lange eine wichtige gesellschaftliche Rolle und ist nichts vollkommen Neues. Sogar eine eigene Form des Forumtheaters soll sich (ohne die Einflüsse Augusto Boals) in Burkina Faso entwickelt haben. (vgl. Nikiema-Spiegel, 2008:83ff)

⁷² „Ich hab wirklich das nicht ernst genommen, am Anfang, aber dann muss man ihn kennen lernen. Sie sehen, was für Charme er hat, wie er die Leute hier sogar eingebunden hat (...) in einer fremden Sprache und Kultur (...) Ich war sehr skeptisch (...) aus diesem Grunde, dass (...) hier das Land was anderes braucht als dann eine Oper, aber es ist ja, wie wir wissen, keine Oper im klassischen Sinne.“ (Kéré in Twickel/ Kéré, 2010: Minute 8:38-8:57)

und Leben werden (...).“ (Schlingensief, 2010e) Hat sich hier die ursprüngliche Idee verschoben?

Das Operndorf weist in seiner Struktur Gemeinsamkeiten mit dem *Kamiriithu* Theaterprojekt auf. Theater soll politischer und künstlerischer Kommunikationsort innerhalb einer Gemeinschaft sein. Das *Kamiriithu* Theaterprojekt wurde damals bewusst zu einem Zentrum des *Popular Theatre* in Kenia, um dem regierungsnahen Theater entgegen zu treten und die Ideen und Konzepte der BewohnerInnen auszudrücken. Ngugi Wa Thiong’o setzte in seiner Arbeit den Schwerpunkt auf Theaterstücke in der lokalen Sprache, denn seine Stücke bildeten eine Opposition und Auseinandersetzung mit der kolonialen Vergangenheit des Landes. (vgl. Kapitel 2.3.) Entscheidend für den Erfolg war damals, dass der Initiator des Projektes aus der Region stammte.

Das Konzept des *Kamiriithu Theatre* und die Diskussion um die Rolle des Intellektuellen Ngugi Wa Thiong’o im postkolonialen Kontext bieten einen interessanten Vergleich für das Operndorfprojekt Christoph Schlingensiefs, da sich die Grundkonzepte der beiden Projekte sehr ähneln. Sowohl das *Kamiriithu Theatre*, als auch das Operndorfprojekt sehen Theater als zentrales Kommunikationsinstrument innerhalb einer Dorfgemeinschaft. Christoph Schlingensief allerdings kommt von außen und versucht den Rahmen der Kommunikation international auszuweiten.

Schlingensief nimmt dabei seine Aufgabe als europäischer Künstler wahr, sich mit der Beziehung Europas und der „dritten Welt“ zu beschäftigen:

„[The European Artist] must expose to his european audience the naked reality of the relationship between Europe and the third world. He has to show his european reader that, to paraphrase Brecht, the water he drinks is often taken from the mouths of the thirsty mouths of the hungry in Asia, Africa and South America.“ (Batino, 1999:107)

5.4. Das Operndorfprojekt nach dem Tod von C. Schlingensief

Ohne die Person des Künstlers Christoph Schlingensief wäre es wahrscheinlich nicht zur Förderung seitens des Goethe-Institutes und des Auswärtigen Amtes gekommen, was dem Projekt einerseits künstlerische, als auch sozialpolitische Legitimität zu sprach. Ohne den Künstler Christoph Schlingensief ist nun aber die künstlerische Freiheit des Projektes gefährdet. Der zentrale Aspekt des Projektes, der sich in der Person des Künstlers und

Provokateurs Christoph Schlingensiefs postulierte und ungeplantes Agieren im Rahmen der Kunst ermöglichte, fehlen dem Projekt seit seinem Tod.

Das Operndorfprojekt muss sich nun viel dezidierter seinen sozialen und entwicklungspolitischen Ansprüchen stellen. Das bedeutet eine Wendung in der Planung des Projektes und eine deutliche Verschiebung der Grundsätze. Um dem Projekt jetzt Legitimität zu sprechen, müssen Ziele definiert werden, die die soziale Komponente des Projektes verdeutlichen. Ob das dem Projekt gelingt, ist fraglich.

Auch die Medien griffen diese Frage bereits kurz nach seinem Tod auf. Am 25. August 2010 war auf der ARD-Tagesschau Homepage zu lesen: „Was wird aus Schlingensiefs Traum? (...) Nun ist das große ‚Zugpferd‘ des Projektes gestorben. (...)“. (vgl. Dugge, 2010) Zu der Zeit ruhten die Bauarbeiten, „wegen Organisationsschwierigkeiten“, heißt es in dem Artikel von Marc Dugge. (ebd.) Es sei zudem gezweifelt worden, ob die Gelder des Auswärtigen Amtes ohne Schlingensief für das Projekt weiterlaufen würden.

Nach dem Tod Christoph Schlingensiefs bildete sich ein Gremium aus insgesamt acht FreundInnen und KollegInnen, das die weiteren Entwicklungen des Operndorfprojektes koordiniert und die Spenden verwaltet.

In der Ernte- und Regenzeit wurde laut Claudia Kaloff, der Leiterin des Operndorfbüros, ein kurzfristiger Baustopp eingelegt. Die Bauarbeiten würden im Dezember wieder beginnen. Im Februar soll die Schule bereits stehen. Erst dann beginne die zweite Phase, die den Bau des Festspielhauses beinhalten soll.⁷³

Seit dem 11.12.2010 ist eine neue Homepage zum Operndorfprojekt im Internet. (Es ist davon aus zu gehen, dass diese Homepage nicht mehr gemeinsam mit Christoph Schlingensief entstand.)



Quelle: <http://www.operndorf-afrika.com/de/das-projekt.html> [letzter Zugriff 1.1.2011]

⁷³ Diese Informationen erhielt ich in einem Telefonat mit Claudia Kaloff, Koordinatorin des Operndorfprojekt-Büros in Berlin am 22.11.2010. Seit 11.12.2010 auch unter Operndorf, 2010b.

Das Layout der neuen Internet-Seiten erschreckt auf den ersten Blick: Die Texte sind in pseudo-provisorischer Kinderschrift dargestellt, deren Inhalt die Unschuldigkeit Afrikas romantisiert. Die Homepage präsentiert ein Klischeebild Afrikas, das geprägt ist von Unwissenheit und traditioneller Kreativität. „Das OPERNDORF AFRIKA soll ein Ort für den unverstellten Blick auf Kunst und Leben werden (...).“ (Schlingensief, 2010e)

Dieser Versuch einer Dekonstruktion der dialektischen und ungleichen Beziehung Afrikas und Europas mißlingt. Es bleibt bei einem Rollentausch, der die Dichtonomie nicht aufbricht, sondern beibehält. Afrika soll als kreativer und kulturell reichhaltiger Kontinent wahrgenommen werden. Trotzdem oder eben deshalb bleiben dieselben Rollenbilder von GeberIn und NehmerIn, von europäischer ZuschauerIn mit bourgeoisem Kunstverständnis und exotischer AfrikanerIn mit ursprünglichem Kunstgefühl erhalten.

Diese Dichtonomie hatte mit Schlingensief noch einen provokativen und politischen Unterton mitschwingen. Für Schlößler ist beispielsweise die Überinszenierung von Kolonialherrschaft und afrikanischen Slums ein zentrales Stilmittel Schlingensiefs.

„Bei Schlingensief sorgt das künstlerische Experiment für die Anschaulichkeit entleerter (politischer) Rede, und dazu gehört ganz zentral die Phantasmagorie vom Fremden und der Nation. In Schlingensiefs Projekten wird der politische Diskurs durch eine Fiktion ‚realisiert‘ und damit als derealisierter, als fiktiver, deutlich.“ (Schößler, 2006:288)

Der provokative und manchmal widersprüchliche Charakter, der so bezeichnend war für Schlingensiefs Arbeiten, kann ohne ihn selbst nur schwer weiter geführt werden. Die Frage stellt sich, wer nun die Funktion des *künstlerischen Katalysators* bei dem Projekt übernimmt.

5.5. Zusammenfassung

Die Schwierigkeit des Operndorfprojektes sehe ich darin, dass es sich zwar wie ein Organismus eigenständig entwickeln soll, es sich andererseits aber um ein Implantat von *außen* handelt. Denn trotz des Erfolgs des *Kamiriithu* Theaterprojektes wurde sogar Ngugi Wa Thiong’o vorgeworfen, nicht wirklich Teil Projektes zu sein und *von außen* zu kommen. (vgl. ebd.)

Auch Mda Zakes spricht in Bezug auf *Popular Theatre* oder *Theatre and Development* von der Rolle der “catalysts“, die TheateraktivistInnen einnehmen müssen. (vgl. Zakes,

1993:20) Um die Möglichkeiten der Theaterarbeit zu vermitteln und eine nachhaltige Auseinandersetzung einer *Community* mit Theater zu initiieren, müssen die „catalysts“ ein starkes kritisches Bewusstsein für politische und soziale Belange besitzen. (vgl. ebd.)

Um dies auch wirklich umsetzen zu können, fordert Zakes die TheateraktivistInnen auf, sich intensiv mit der *Community* auseinander zu setzen: „(...) for catalyst groups to bring and keep their own consciousness at an adequate level they must actively involve themselves in the practical lives of their target audiences by living with the target communities over a period of time.“ (ebd.) So spielt es für Erven hinsichtlich der Definition von *Community Theatre* keine Rolle, wer die Theaterarbeit koordiniert. Ob eineR AußenstehendeR (TheateraktivistIn) das Projekt begleitet oder es sich um ein autonomes *Community Theatre* handele, sei nicht von Bedeutung. Wichtig sei, dass die *Community* im Zentrum der Arbeit stünde. (vgl. Erven, 2001:244)

Wie entscheidend eine Einbindung in lokale Strukturen für ein erfolgreiches (Theater)projekt ist, verdeutlicht die Aussage des Architekten Francis Kéré über seine eigene Rolle im Operndorfprojekt:

„Ich komme nicht als großer, fremder Helfer, als großer weißer Mann, der heilig ist. Wenn ich Fehler mache, dann kommen sofort Leute und beschweren sich. Wenn das Haus nach fünf Jahren einstürzen würde, dann wären davon meine Verwandten betroffen.“ (Kéré/ Apraku, 2010)

Ist Francis Kéré in seiner Position mehr zu Reflektion gezwungen als Christoph Schlingensief? Das denke ich nicht.

Es scheint eher, als ob sich *zwei* intellektuelle „Mittler“ bei diesem Projekt getroffen hätten, die in beide Richtungen übersetzten. Kéré übersetzte dabei nach Burkina Faso, während Schlingensief sich mit der deutschen Gesellschaft beschäftigte. Schlingensief nahm seine Aufgabe als europäischer Künstler wahr, sich mit der Beziehung Europas und Afrikas zu beschäftigen. (Siehe Kapitel 5.3.)

Diese Überschneidung von Kunst, politischer Provokation und entwicklungspolitischer Aktion machen das Operndorfprojekt spannend und kontrovers zugleich.

Denn einerseits ermöglicht die Verstrickung des Künstlers Schlingensief mit der deutschen Gesellschaft einen weiten Wirkungsrahmen des Projektes: Es löste grundsätzliche Kontroversen und Diskussionen in Deutschland zum Thema Theater und EZA aus. Andererseits aber können sich die BewohnerInnen des Operndorfes nur schwer aus ihrer Objektrolle lösen: Die AfrikanerInnen können mit dem künstlerischen Status des Projektes

nicht zu Subjekten werden. Die Konzentration auf den Künstler Christoph Schlingensiefel fordert ihn gleichzeitig als das Subjekt des Projektes: Er bestimmt die Inhalte und den Ablauf.

Das kann wiederum dazu genutzt werden, die Unplanbarkeit des Projektes auf einem künstlerischen und freien Entstehungsprozess zu begründen. Paradoxerweise kann nur durch die formale Anwesenheit eines Künstlers das Projekt voll und ganz partizipatorisch und prozessorientiert organisiert werden.

Auch wenn Schlingensiefel in seinem Projekt eine neue Dimension des Austausches sah, hat er damit das Konzept von Partizipation nicht neu erfunden. Auch wird das Gefälle zwischen den *Helfenden* (den SpenderInnen und Mäzenen) und den AfrikanerInnen, soweit das aus den Interviews und Artikeln zu entnehmen ist, nicht aufgebrochen. Im Gegenteil, die Unterschiede zwischen Afrika und Europa werden sogar besonders betont und ein neue Bilder vom *anderen Afrika* konstruiert, was aber durchaus aus Schlingensiefels provokativ-epischen Arbeitsweise entstanden sein kann. (Siehe Kapitel 5.4.)

Trotzdem hat Schlingensiefel mit dem Operndorfprojekt etwas Neues begonnen und rückte Theater bzw. Oper im europäischen, klassischen Sinne in den Diskurs der EZA. Dabei nutzte Schlingensiefel institutionelle Rahmen für die Organisation seines Projektes und versuchte gleichzeitig, einen möglichst großen Handlungsspielraum für die Beteiligten einzuräumen, um ein nachhaltiges und von den Beteiligten selbstbestimmtes Projekt zu entwickeln. Ohne die Person des Künstlers Christoph Schlingensiefel muss sich das Projekt nun neu orientieren.

6. Conclusio

Die verschiedenen Möglichkeiten, Theater als Katalysator sozialen Wandels zu nutzen veranschaulichten die Theorien Brechts, Boals und Ngugi Wa Thiong'os. Alle drei veränderten mit Hilfe des Theaters bestehende Umstände, die von Ungerechtigkeit und Unterdrückung gekennzeichnet waren.

Theater ist ein kreativer Prozess, der neue Ideen und Perspektiven freisetzen kann. Dabei kann Theater innerhalb einer Gesellschaft vermitteln, ist aber nicht der entscheidende Faktor für Veränderung. „Theater hat gesellschaftliche Umbrüche nie ausgelöst, aber es hat gesellschaftliches Leben, seine erahnten, verborgenen und sichtbaren Brüche beschrieben, Utopien entworfen (...)“. (Khuon, 2010:46)

Theater fördert kreatives Denken, egal ob es sich um Theater nach Augusto Boal handelt, das bewusst die Grenze zwischen ZuschauerInnen und SchauspielerInnen durchbricht, um Einsicht in verschiedene Perspektiven zu vermitteln oder ob es sich um episches Theater handelt, das mit dem Stilmittel der Verfremdung Reaktionen beim Publikum auslösen will. Theater fordert die Beteiligten zum Denken auf.

Zwar waren vor allem die Theaterprojekte in den 1970er Jahren oft thematisch und zeitlich beschränkt und die erfolgreiche Umsetzung eines Theaterprojektes ist eng mit der persönlichen Einstellung der TheateraktivistInnen verbunden, doch auch im Rahmen der EZA kann Theater Katalysator emanzipatorischen Handelns sein.

Es gibt viele verschiedene Formen und Möglichkeiten, Theater und EZA miteinander zu verbinden. Die Methoden und Ansätze Augusto Boals, Paulo Freires, Ngugi Wa Thiong'os und Bertolt Brechts tauchen dabei bei vielen Projekten auf.

In der EZA wurde Theater im Bildungsbereich bereits in den 1970er Jahren eingesetzt. Heute spielt TaD in der EZA vorwiegend als Kommunikationsinstrument eine Rolle: Zur Gewährleistung der Partizipation und Emanzipation aller Akteure. Schwerpunktbereiche der Theaterarbeit sind die Friedens- und Konfliktprojekte und der Gesundheitsbereich.

In den letzten zwei Jahrzehnten wurden vermehrt die Förderungen institutioneller Theatereinrichtungen und die Vernetzung internationaler TheateraktivistInnen in das Programm öffentlicher GeberInnen die EZA aufgenommen. Das ähnelt dem allgemeinen Trend in der EZA von Projekt- zur Programmförderung überzugehen.

Trotzdem spielt Theater in der EZA eine nur geringe Rolle. Theater kommt zwar als Teilaspekt in größeren Projekten vor, wird aber in den Agenden nie dezidiert als relevantes Kommunikationsinstrument der EZA benannt. Manche TheateraktivistInnen sehen in der Marginalisierung des Theaters im Bereich der EZA auch Vorteile. Jorge Joffre-Eichhorn, ein Theateraktivist, der vor allem im Theater in der Friedens- und Konfliktarbeit tätig ist, sieht die Tatsache, dass die Wirkung des Theaters „glücklicherweise unterschätzt wird“, als Grund für den Erfolg von Theaterprojekten. So entstehe mehr Freiraum, die Theaterarbeit zu gestalten. (Joffre-Eichhorn, 2005:24)

Joffre-Eichhorn gibt einen Hinweis auf die Handlungsspielräume der TheateraktivistInnen, die entscheidend sind für den Erfolg eines Projektes in Bereich des TfD/ TaD. Denn die Kritik an TfD/ TaD bezieht sich meistens auf strukturelle Hierarchien zwischen den PartnerInnen in der EZA. Diese Hierarchien zu überwinden und als MittlerInnen zwischen den Akteuren zu agieren ist ein nicht unwichtiger Aufgabenbereich der TheateraktivistInnen.

EZA nur aus unausgesprochenen Eigeninteressen zu betreiben, ist einer der zentralen Kritikpunkte an der EZA, den VertreterInnen des *Post-Development* Ansatzes sehr anschaulich formulierten. (vgl. Rahnema, 1997) So wirft auch Koch TfD eine mangelnde demokratische Entscheidungsfindung vor, die sie nicht wie die meisten Kritiker des TfD (allein) auf eine ungleiche Machtverteilung und Hierarchie von Zielgruppen gegenüber Organisationen und GeldgeberInnen zurückführt, sondern auf ein grundlegendes *strukturelles Problem*. TfD bliebe immer eine *externe* Intervention, auch wenn die Umsetzung alle TeilnehmerInnen gleichberechtigt mit einbeziehe. Die Ideen und Vorstellungen von *Entwicklung* beeinflussten die Theaterarbeit, auch wenn vor Projektbeginn keine zu bearbeitenden Themen beschlossen wurden. (vgl. Koch, 2008:118f) „TFD in this sense is not the medium of the marginalised classes, as it portrays itself, but one that intellectuals and later aid organisations have thought up for these lower classes and which they would like to see as their medium.“ (ebd.:119)

Gerade im Bereich des *Community Theatre* und bei TfD/ TaD Projekten bestünde die Gefahr, dass TheateraktivistInnen zu Retterinnen der Unterdrückten verfielen.

„The problem and temptation then for these theatre workers in a product-driven Theatre for Development work is that very often they fall into the seductive trap of ‚saviour syndrome‘ in which they begin to see themselves as outside experts or redeemers who are bringing development to the

oppressed through their messages of innovation and salvation.“ (Okagbu, 1998:38)

Trotz dieser Kritik an Tfd/ TaD wirken Kultur, Kunst und Theater in politische und soziale Bereiche hinein und spielen eine wichtige Rolle im gesellschaftlichen Leben. Gerade Theater bietet Raum für Diskussionen, Innovationen und Perspektivenwechsel. Eine Integration dieser Sektoren in die EZA fördert Selbstbestimmung, Kreativität und Dialog.

David Kerr benennt *Theatre for development* mit der Umschreibung des „instrumentellen sozialen Dramas“. (Kerr, 1999:189) Auch Krop sieht die Funktionalität des Tfd, das „eine klar definierte soziale Absicht verfolgt“, als dessen Hauptmerkmal. (Krop, 2009:30) Ebenso spricht Koch von *functional theatre*: „In essence TFD is a form of *functional theatre*. It is not art for arts sake but rather has a clearly defined social purpose.“ (Koch, 2006:12) Neben der „funktionalen“ und „instrumentell-sozialen“ Absicht des Tfd unterscheidet es sich jedoch in einem entscheidenden Punkt von anderen Theaterprojekten im Bereich des *Community Theatre*, *Popular Theatre* oder *Theatre for social Change*: Tfd oder TaD Projekte sind Bestandteil der EZA, weil sie von GeberInnen der EZA finanziert werden.

Eine ideale Definition von Theater in der EZA ist laut Ampka ein Theater, das verschiedene Akteure der EZA miteinander in Verbindung setzt und sich nach dem Erlernen der Theatermethoden, als Kommunikationsinstrument, in selbstständigen (und unabhängigen) Gruppen weiter entwickelt.

„(...) TFD brings together amateur and professional actors, social workers and health functionaries, in a broader movement to help communities coerced into poverty and under-development transform themselves into voluntary social organizations seeking more proactive citizenships. Its distinguishing feature is extending theatre of political consciousness into programmatic activism whereby communities set agendas for their own social development, as well as devising means of negotiating with government and non-government organizations.“ (Amkpa, 2006:161)

Die Verbindung von politischem Aktivismus und Theaterarbeit ist entscheidend für eine intensive Wirkung von Theater und gesellschaftlichen Veränderungen. Auch für Etherton kann nur durch eine Synthese des (politisch motivierten) *Avant-Garde Theatres* und *Popular Theatres* die Revolution des Volkes in der Kunst sichtbar und spürbar werden.

„1. All art/cultural movements (...) which oppose bourgeois art = the truth about society.

2. Popular = *by* the oppressed, *about* the oppressed and *for* them.“

(Etherton, 1982:325)

Die wirtschaftliche Unabhängigkeit eines Projektes ist ein wichtiges Kriterium, um eigenständiges und wirklich prozessorientiertes Theater zu entwickeln. Wie aber das Operndorfprojekt von Christoph Schlingensief zeigte, bleibt den TheatermacherInnen und InitiatorInnen eines Projektes eine gewisse Freiheit, wenn sie es verstehen mit Vorgaben jonglieren zu können.

Dazu müssen sie sich ihrer Position und Wirkung besonders bewusst sein und als reine Katalysatoren fungieren, die den Theaterprozess begleiten, koordinieren und reflektieren.

Sie vermitteln die Techniken der Kommunikation. Gleichzeitig sind sie aber auch VermittlerIn und ÜbersetzerIn zwischen den direkt Beteiligten und denjenigen, die das Theaterprojekt finanzieren. (vgl. Zakes, 1993:20)

Die InitiatorInnen befinden sich so in einer komplexen und mitunter paradoxen Situation. Sie sind Intellektuelle, die mit ihrem Projekt Emanzipation und *Empowerment* der TeilnehmerInnen erwirken wollen. Dabei dürfen ihre eigenen Ideale und Bedürfnisse nicht automatisch auf andere übertragen werden. (vgl. Kapitel 2.2.2. und 2.2.4.) Genauso wenig aber dürfen sie ihre Position und ihren Hintergrund leugnen.

So nutzte Schlingensief seine Rolle als Künstler, um das Projekt bekannt zu machen und öffentlich zu legitimieren. Gleichzeitig stellte er aber die gesellschaftliche Konstruktion von Kunst in Frage. Er erklärte jeden Menschen zum Künstler und forderte in diesem Rahmen Europa auf von Afrika zu lernen. Er selbst nahm dabei die Rolle des Katalysators ein, der sein Wissen weitervermitteln wollte, und sich gleichzeitig als Lernender bezeichnete. Kritisch zu hinterfragen bleibt die Tatsache, dass Schlingensief sich zwar um eine partizipative Gestaltung des Operndorfprojektes bemühte, ohne jedoch die Idee des Operndorfprojektes selbst in Frage zu stellen. Erst nachdem die Idee ein Operndorf zu gestalten schon beschlossen worden war, stellte er dessen Sinn und Zweck in Frage. Das zeigt sich in „Via Intolleranza II“, das sich mit der Beziehung von helfenden EuropäerInnen und AfrikanerInnen auseinander setzte. Am Ende des Stückes stellen die EuropäerInnen, ihre Rolle als HelferInnen in Frage und fliehen aus Afrika zurück ins

behütete Europa. (vgl. Twickel, 2010) Es scheint, als habe sich Schlingensiefel erst hier kritisch mit seiner eigenen Position auseinander gesetzt.

Trotzdem – oder gerade deshalb – lief das Operndorfprojekt weiter. Schlingensiefel selbst war Teil des Projektes, lernte ständig neue Positionen kennen und veränderte seinen Zugang. Die Legitimation seiner Intervention war dabei ein zentrales Thema, nur stellte er sich diese Fragen nicht vorher, sondern während des Projektes.

So könnte man ihm einerseits eine leichtfüßige und unüberlegte Planung des Projektes vorwerfen. Andererseits zeigt sich genau in dieser Vorgangsweise, die Prozesshaftigkeit des Theaterprojektes und der Position Schlingensiefels, der sich selbst nicht als Leiter, sondern als Lernender des Prozesses begriff.

Die Gedanken, die „Via Intolleranza II“ durchziehen, stellte sich auch Rahnema schon Mitte der 1990er Jahre:

„Who are we – who am I – to intervene in other people's lives when we know so little about any life, including our own? Even in the case where we intervene because we think we love and care for others, how is it possible to say in advance that our intervention will not eventually produce a result opposite to that extend?“ (Rahnema, 1997:395)

Rahnema geht davon aus, das grundsätzlich jede geplante Aktion (spontane Hilfe schließt er aus), die eine Veränderung im Leben von anderen Menschen vorsieht, auch für den/ die IntervenierendeN einen Nutzen oder eine Funktion beinhaltet. (vgl. Rahnema, 1997:396f)

Den Nutzen der Intervention machte Schlingensiefel immer deutlich: Er wollte neues lernen, denn er sei „ein blasses europäisches Blatt, das sich zur weiteren Belichtung nach Afrika begibt.“ (Schlingensiefel, 2010c)

Vielleicht unterscheidet sich hier das Operndorfprojekt entscheidend von anderen EZA Projekten: Schlingensiefel sprach offen den Eigennutz aus, den er sich erwartete.

Das Operndorfprojekt von Christoph Schlingensiefel veranschaulicht die Reibungen und Möglichkeiten von Kunst und EZA. Die Rolle der Intellektuellen oder KünstlerInnen spielt dabei eine zentrale Rolle.

Wie Gramsci formulierte, sind „alle Menschen (...) Intellektuelle, (...) aber nicht alle Menschen haben in der Gesellschaft die Funktion von Intellektuellen“. (Gramsci, 1992, Heft 12:1500) Der Unterschied zwischen LehrerInnen (oder Intellektuellen) und Schülerinnen sei dabei die Position: „Wissen ist nicht eine Menge von Kenntnissen, es ist eine Position.“ (Rancière, 2008:19) Die Lehrerinnen verstehen im Gegensatz zu den

SchülerInnen, dass es „Unwissenheit“ gibt und kann auch die Gründe dafür erklären. (vgl. ebd.:20f) Das Theater muss dabei „nicht die Zuschauer in Schauspieler/ Akteure verwandeln und Unwissende in Gelehrte. Wir müssen das Wissen anerkennen, das im Unwissenden am Werk ist (...).“ (ebd.:28)

So geht es beim Theater darum, das Bewusstsein bei allen Beteiligten zu wecken, selbst entscheiden und handeln zu können. Das ist bei Brechts epischem Theater ebenso der Fall, wie bei Theater nach Boal. Theater ist dabei die „Kunst des Übersetzens“. (Rancière, 2008:21)

Kunst und Theater sind im EZA-Bereich als Mittler zwischen den Bereichen Kultur und Politik zu verstehen. Und als Medium, das die Politik der EZA in Frage stellen kann. Die Rolle der KünstlerInnen und TheateraktivistInnen ist es, dieses Medium reflektiert zu nutzen.

„Art has its roots in politics. Artists are either creators or they have the ability to give life to someone else's creation.“ (Sanjoy Ganguly, 2009:21)

*„Auf dass die kreisenden Gedanken endlich ihren Grund finden“
(Christoph Schlingensief, 2009a)*

7. Literatur

AMKPA, AWAM: Reenvisioning theatre, activism, and citizenship in neocolonial contexts. In: Cohen-Cruz, Jan/ Schutzman, Mady (Hrsg.): A Boal companion. Dialogues on theatre and cultural politics. Routledge: London. 2006, 161-172

ARNDT, SUSAN/ BERNDT, KATRIN (Hrsg.): Kreatives Afrika. SchriftstellerInnen über Literatur, Theater und Gesellschaft. Peter Hammer Verlag: Wuppertal. 2005

AUSWÄRTIGES AMT:

- Themen der Auswärtigen Kulturpolitik. 2010a

<http://www.auswaertigesamt.de/diplo/de/Aussenpolitik/KulturDialog/ThemenAuswKulturpolitik.html> [letzter Zugriff 20.10.2010]

- Musik, Theater, Tanz – Programmarbeit gefördert durch das Auswärtige Amt. 2010b

<http://www.auswaertigesamt.de/diplo/de/Aussenpolitik/KulturDialog/Kulturprogramme/MusikTheaterTanz.html> [letzter Zugriff 20.10.2010]

BABBAGE, FRANCES: Augusto Boal. Routledge: Abingdon/ New York. 2004

BATINO, EMMANUEL: Die afrikanische Rezeption von Brecht im Lichte der Literaturtheorien. Aufgezeigt am Beispiel von Wole Soyinkas „Opera Wonyosi“. Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur. Band 1711. Peter Lang/ Europäischer Verlag der Wissenschaften: Frankfurt a. Main u.a. 1999

BAUER, BRIGITTE: Augusto Boal und Christoph Schlingensief. Zwei Rebellen in der Theaterlandschaft. Eine Vergleichsstudie ihrer spezifischen Arbeitsweisen. Ibidem- Verlag: Stuttgart. 2010

BERG, MARTIN: Welt-Theater – Darstellende Künste und nachhaltige Entwicklung. Beitrag zur Tagung „Welt-Theater – Darstellende Künste und nachhaltige Entwicklung“ in Schwerte. 2010
<http://www.goethe.de/ges/prj/kue/bil/dke/deindex.htm> [letzter Zugriff 23.10.2010]

BERGHOF CONFLICT RESEARCH. 2010

<http://www.berghof-conflictresearch.org/> [letzter Zugriff 12.10.2010]

BERNHARD, ARMIN: Antonio Gramsci: Die kulturelle Produktion und Bildung der Subjekte. Versuch einer Annäherung. Band 31: Schriftenreihe des pädagogischen Instituts der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Universität Mainz. 1995

BMeiA:

- Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten Dreijahresprogramm der österreichischen Entwicklungspolitik 2009-2011. Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten- Sektion VII: Wien. 2009

http://www.entwicklung.at/uploads/media/3-Jahresprogramm_2009-2011_final_Web_04.pdf [letzter Zugriff 20.10.2010]

- Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten Dreijahresprogramm der österreichischen Entwicklungspolitik 2010-2012. Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten- Sektion VII: Wien. 2010

http://www.entwicklung.at/uploads/media/3JP_2010-2012_03.pdf [letzter Zugriff 14.3.2011]

BMZ - Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung:

- „Zukunft für Palästina“. 2010a

<http://www.diplo.de/diplo/de/Aussenpolitik/RegionaleSchwerpunkte/NaherUndMittlererOsten/ZukunftPalastina/Uebersicht.html> [letzter Zugriff 19.6.2010]

- Referat „Organisation und Organisationsentwicklung“ (Hrsg.): Organisationsplan. Stand September. 2010b
http://www.bmz.de/de/ministerium/dokumente/organisationsplan_20100901.pdf
[letzter Zugriff 20.10.2010]
- Referat „Entwicklungspolitische Informations- und Bildungsarbeit“ (Hrsg.): Deutsche Entwicklungspolitik auf einen Blick. Bonn/Berlin: 2010c
http://www.bmz.de/de/publikationen/reihen/sonderpublikationen/BMZ_auf_einen_Blick.pdf
[letzter Zugriff 20.10.2010]
- Deutsche Gesellschaft für technische Zusammenarbeit. Akteure Bilaterale Zusammenarbeit. Bonn/Berlin: 2010d
http://www.bmz.de/de/was_wir_machen/wege/bilaterale_ez/akteure_ez/einzelakteure/gtz/index.html
[letzter Zugriff 20.10.2010]
- Akteure. Durchführungsorganisationen. Bonn/ Berlin: 2010e
http://www.bmz.de/de/was_wir_machen/wege/bilaterale_ez/akteure_ez/durchfuehrungsorga/index.html
[letzter Zugriff 20.10.2010]

BOAL, AUGUSTO:

- Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main. 1989
- The Rainbow of desire. Routledge: New York. 1995
- Invisible Theatre. In: Cohen- Cruz, Jan (Hrsg.): Radical Street Performance. An international Anthology. Routledge: London. 1998, 121-125

BONER, JÜRGE: Dialektik und Theater. Die Dialektik im Theater Bertolt Brechts. Doktorarbeit. Universität Zürich. 1995

BOURDIEU, PIERRE:

- Die Intellektuellen und die Macht. VSA- Verlag: Hamburg. 1991
- The Field of Cultural Production. Essays in Art and Literature. Polity Press: Cambridge. 1993

BOURGAULT, LOUISE MANON: Playing for life. Performance in Africa in the age of AIDS. Carolina Academic Press: Durham, North Carolina. 2003

BRECHT, BERTOLT:

- Die Strassenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters. In: Brecht, Bertolt/ Unseld, Siegfried (Hrsg.): Schriften zum Theater. Über eine nicht- aristotelische Dramatik. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main. 1957
- Schriften 2. Zur Literatur und Kunst. Zur Politik der Gesellschaft. Gesammelte Werke in acht Bänden. Band 8. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 1967
- Schriften zu Theater 1. Gesammelte Werke. Band 15. Werkausgabe Edition Suhrkamp: Frankfurt am Main. 1977

BTEICH, RICHARD/ REICH, HANNAH: Enacting Places of Change. Interactive Theatre as an instrument for postwar peacebuilding in Lebanon. Sabisa Project Report. 2009
http://www.sabisa.de/sabisa/picture/upload/File/Report_Enacting_Places_berghof_sabisa.pdf
[letzter Zugriff 16.10.2010]

BUTAKE, BOLE: Theater, das Bewusstsein schafft, oder: Wie man die Kommunikation mit der Basis erleichtert. In: Arndt, Susann/ Berndt, Katrin (Hrsg.): Kreatives Afrika. Schriftstellerinnen über Literatur, Theater und Gesellschaft. Peter Hammer Verlag GmbH: Wuppertal. 2005, 163-180

COHEN-CRUZ, JAN: Policy and Practice in Theatre and Development. London seminar, a personal response. In: Banham, Martin/ Gibbs, James/ Osofisan, Femi (Hrsg.): African Theatre in Development. James Curry: Oxford. 1999, 113 – 116

COMITTEE FOR A VISION OF EUROPE:

- Brüsseler Erklärung. 2007a

http://www.bfg-bayern.de/DFW/texte/brusseler_erklaerung.html [letzter Zugriff 2.10.2010]

- A Vision of Europe: Home. 2007b

<https://www.iheu.org/v4e/index.html> [letzter Zugriff 2.10.2010]

CONQUERGOOD, DWIGHT: Health Theatre in a Hmong Refugee Camp. Performance, communication and culture. In: Cohen- Cruz, Jan (Hrsg.): Radical Street Performance. An international Anthology. Routledge: London. 1998, 220-229

COOK, DAVID/ OKENIMKPE, MICHAEL: Ngugi Wa Thiong'o. An Exploration of His Writings. Second Edition. Heinemann: Oxford. 1997

COUNCIL OF THE EUROPEAN UNION– Council for Education, Youth and Culture: Council conclusions on the promotion of cultural diversity and intercultural dialogue in the external relations of the Union and its Member States. Council Meeting: Brüssel. 2008

http://ec.europa.eu/culture/our-policy-development/doc/ICD_external_relations_en.doc.pdf

[letzter Zugriff 20.10.2010]

COURTNEY, RICHARD: The Universal Theatre: Background to Drama Therapy. In: Schattner, Gertrud/ Courtney, Richard (Hrsg.): Drama in Therapy. Volume two: Adults. Drama Books Specialists: New York. 1981, 1-10

DAVIDSON, BASIL: Some thoughts on Nationalism. In: Mawazo, Nr.1, (1)1967

DAWOLO TOWNS, LAURETTA: Excerpt with Chen Alon and Ishan Turkiyye. In: Text and Performance Quarterly. Nr. 29, (3)2009. 258-259

DCI- Finanzierungsinstrument für die Entwicklungszusammenarbeit 2007-2013. Europäische Kommission. 2010

http://europa.eu/legislation_summaries/development/general_development_framework/114173_en.htm

[letzter Zugriff 19.10.2010]

DELAGO, JOHANNA: Das Theater der Unterdrückten als Instrument um politische Unabhängigkeit im Zeitalter der Globalisierung zu erlangen. Diplomarbeit Universität Wien. 2007

DESAI, GAURAV: Theater as Praxis. Discursive Strategies in African Popular Theatre. In: African Studies Review. Nr. 33, (1)1990. 65–92

DRAMA FOR LIFE: University of Witwatersrand: Johannesburg. 2010

<http://www.dramaforlife.co.za/index.php> [letzter Zugriff: 4.6.2010]

DUGGE, MARC: Ein „Operndorf“ in Afrika. Was wird aus Schlingensiefels Traum? Tagesschau, ARD <http://www.tagesschau.de/ausland/schlingensiefeloper100.html> [letzter Zugriff 4.10.2010]

EDET, ESSIEN: Theatre for Development in contemporary Nigeria: Problems and Prospects. In: An Encyclopedia of the Arts. Theatre Arts. 11, (3)2006. 128-138

EPSKAMP, KEE: Theatre for Development. An Introduction to Context, Applications and Training. Zed Books: London. 2006

ERVEN VAN, EUGENE: Community Theatre. Global Perspectives. Routledge: London and New York. 2001

ETHERTON, MICHAEL: The development of african drama. Africana. Publishers Company: New York. 1982

EU-ACP Cultures: The EU-ACP Support Programme to cultural industries in ACP. 2010
<http://www.acpcultures.eu/?lang=uk> [letzter Zugriff 19.10.2010]

EUROPEAN COMMISSION:

- Investing in People. Strategy Paper for the Thematic Programme 2007-2013. 2007
http://ec.europa.eu/development/icenter/repository/how_we_do_strategy_paper_en.pdf
[letzter Zugriff 19.10.2010]
- External Cooperation Programmes: Investing in People. How much money is available? 2010a
http://ec.europa.eu/europeaid/how/finance/dci/investing_en.htm [letzter Zugriff 19.10.2010]
- External cooperation Programmes: Culture. 2010b
http://ec.europa.eu/europeaid/what/culture/index_en.htm [letzter Zugriff 19.10.2010]

EUROPÄISCHE KOMMISSION KULTUR:

- Artikel 167 (Ex Artikel 151). 2010a
http://ec.europa.eu/culture/key-documents/doc1841_de.htm [letzter Zugriff 20.10.2010]
- Die europäische Kulturagenda. 2010b
http://ec.europa.eu/culture/our-policy-development/doc399_de.htm [letzter Zugriff 16.10.2010]
- Kultur zur Förderung der Entwicklung. 2010
http://ec.europa.eu/culture/our-policy-development/doc1749_de.htm [letzter Zugriff 16.10.2010]

EUROPÄISCHE UNION: EU Gesetzgebung - Zusammenfassung: In Menschen investieren. 2010
http://europa.eu/legislation_summaries/development/general_development_framework/r12547_de.htm
[letzter Zugriff 19.10.2010]

FASCHINGEDER, GERALD:

- Kultur und Entwicklung. Zur Relevanz soziokultureller Faktoren in hundert Jahren Entwicklungstheorie. Band 1: Geschichte Entwicklung, Globalisierung. Brandes & Aspel/ Südwind: Frankfurt a. M./ Wien. 2001
- Konfliktzone Theater. Überlegungen zur (entwicklungs-) politischen Bedeutung des Theaters. In: Journal für Entwicklungspolitik. Nr. 3. 2004, 76-102

FIEBACH, JOACHIM: Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft: Wilhelmshaven. 1986

FRANK, MARION: AIDS- Education through Theatre. Case Studies from Uganda. Bayreuth African Studies 35: Bayreuth. 1995

FREEDOM THEATRE JENIN: (Dat. Unbek.) <http://www.thefreedomtheatre.org/>
[letzter Zugriff 19.6.2010]

FREIRE, PAULO:

- Pädagogik der Unterdrückten. Mit einer Einführung von Ernst Lange. Kreuz-Verlag: Stuttgart/ Berlin. 1971
- Pädagogik der Solidarität. Für eine Entwicklungshilfe im Dialog. Mit einem Vorwort von Adam Weyer. (Schreiner, Karin Üs.). Hammer: Wuppertal. 1974

FREYHOLD VON, MICHAELA: Partizipation als Leitvorstellung von Nicht-Regierungsorganisationen und die Kritik daran. In: Peripherie, Nr. 87, 2002. 271–292

GAD, DANIEL (Hrsg.):

- Kultur und Kunst für nachhaltige Entwicklung. Manifest für eine enge Zusammenarbeit Auswärtiger Kulturpolitik und Entwicklungszusammenarbeit. Münster/ Bonn: 2006
http://www.kulturbewegt.org/download/Manifest_deutsch.pdf [letzter Zugriff 24.10.2010]

- Initiative Kultur bewegt. Netzwerk/Lobby. 2009
http://www.kulturbewegt.org/de/?page_id=5 [letzter Zugriff: 18.6.2010]

GAD, DANIEL/ SCHNEIDER, WOLFGANG: Kultur und Entwicklung – Ein neuer Ansatz in der Vermittlungsarbeit am Goethe Institut. Pilotprojekt zur kulturpolitischen im Handlungsfeld „Kultur und Entwicklung“. Universität Hildesheim/ Goethe Institut: Hildesheim. 2010
[http://www.uni-hildesheim.de/media/kulturpolitik/Kultur und Entwicklung Informationsbroschuere zum Pilotprojekt 2010_final.pdf](http://www.uni-hildesheim.de/media/kulturpolitik/Kultur_und_Entwicklung/Informationsbroschuere_zum_Pilotprojekt_2010_final.pdf) [letzter Zugriff 23.10.2010]

GILCHER-HOLTEY, INGRID/ KRAUS, DOROTHEA/ SCHLÖBLER, FRANZISKA (Hrsg.): Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation. Campus Verlag: Frankfurt am Main. 2006

GOETHE-INSTITUT:

- Was wir machen. 2010a
<http://www.goethe.de/uun/ang/kue/deindex.htm> [letzter Zugriff 21.10.2010]

- Puppentheater in Kabul. 2010b
<http://www.goethe.de/ges/prj/kue/kon/bqu/de6022204.htm> [letzter Zugriff 21.10.2010]

- Goethe Institut Südafrika: Drama for Life. 2010c
<http://www.goethe.de/ins/za/joh/ges/kue/de4749189.htm> [letzter Zugriff 21.10.2010]

GRAMSCI, ANTONIO: Gefängnishefte. Kritische Gesamtausgabe. Argument Verlag: Hamburg/ Berlin. 1992

GRIEFAHN, MONIKA: Kultur in der Auswärtigen Politik. In: Hoffman, Klaus/ Handberg, Ute/ Krause, Katja (Hrsg.): Theater über Leben. Entwicklungsbezogene Theaterarbeit. Schibri Verlag: Berlin. 2006, 34-39

GTZ - Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit. (Hrsg.): Jarchow, Ute (Ansprechpartnerin Kultur und Entwicklung): Kultur und Entwicklung. 2010
<http://www.gtz.de/de/themen/uebergreifende-themen/7744.htm> [letzter Zugriff 20.10.2010]

HERMINGHAUSEN, MEIKE/ HOFFMAN, KLAUS: Äthiopien- Forumtheater in der Entwicklungszusammenarbeit. Interview mit Meike Herminghausen. In: Hoffman, Klaus/ Handberg, Ute/ Krause, Katja (Hrsg.): Theater über Leben. Entwicklungsbezogene Theaterarbeit. Schibri Verlag: Berlin. 2006, 98-120

HIRSCHFELD, UWE: „Eine Art und Weise des Ausbrechens aus der Erdenwelt“. Einige Aspekte der politischen Kulturtheorie. In: Hirschfeld, Uwe/ Rügemer, Walter: Utopie und Zivilgesellschaft. Tekonstruktionen, Thesen und Informationen. Antonio Gramsci. Edition Sonntag: Berlin. 1990, 11-23

HOFFMAN, KLAUS / HANDBERG, UTE/ KRAUSE, KATJA (Hrsg.): Theater über Leben. Entwicklungsbezogene Theaterarbeit. Schibri Verlag: Berlin. 2006

IDEA: - Current Partners. 2010a http://www.idea-org.net/en/articles/Current_partners/
[letzter Zugriff 4.10.2010]

- About IDEA. 2010b <http://www.idea-org.net/en/> [letzter Zugriff 4.10.2010]

INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE (ITI). 2010
<http://www.iti-worldwide.org/aboutiti.html> [letzter Zugriff 4.10.2010]

JOFFRE-EICHHORN, JORGE: Hoffnung in Kabul. Interview mit dem Theatermacher Hjalmar. In: Analyse und Kritik. Zeitung für linke Debatte und Praxis. Verein für politische Bildung, Analyse und Kritik e.V. (Hrsg.): Hamburg. 22. Januar 2010. 22-24

KÉRÉ, FRANCIS: Projektmappe. Kéré Architecture. 2010
http://www.festspielhaus-afrika.com/stuff/francis_kere_projekte.pdf [letzter Zugriff 3.11.2010]

KÉRÉ, FRANCIS/ APRAKU, EVA: Für mich ist das so ähnlich wie eine Landung auf dem Mond. Tip-Interview. 22.1.2010 <http://www.festspielhaus-afrika.com/weblog/?p=1336> [letzter Zugriff 3.11.2010]

KERR, DAVID:

- African Popular Theatre. From Pre-colonial Times to the Present Day. Studies in African Literature. James Currey Ltd: London/ Baobab Books: Harare/ EAEP: Nairobi. 1995

- Art as Tool. Weapon or Shoeld? Arts for development Seminar, Harare. In: Banham, Martin/ Gibbs, James/ Osofisan, Femi (hrsg.): African Theatre in Development. James Curry: Oxford. 1999, 79-87

- Afrikanische Performance, Wissensbildung und sozialer Wandel. In: In: Arndt, Susann/ Berndt, Katrin (Hrsg.): Kreatives Afrika. Schriftstellerinnen über Literatur, Theater und Gesellschaft. Peter Hammer Verlag GmbH: Wuppertal. 2005, 180-203

KETNER, UTE: Schlingensiefs Afrika. SF Kulturplatz. 16.6.2010

<http://www.schlingensief.com/weblog/?p=583> [letzter Zugriff 18.11.2010]

KIDD, ROSS: Popular Theatre and Nonformal Education in the Third World: Five Strands of Experience. In: International Revue of Eductaion. Adult Education in a Rapidly Changing World. (3)1984. 265-287

KOCH, JULE: Karibuni Wanachi. Theatre for development in Tanzania. Variations and Tendencies. Bayreuth African Studies. Bayreuth: Pia Thilemann& Eckhard Breitingner. 2008

KRABIEL, KLAUS-DIETER: Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps. J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung: Stuttgart/ Weimar. 1993

KROP, MARION: Ngoma na Maigizo ya Tanzania. Die Bedeutung von Tanz und Drama in Tanzania. Diplomarbeit. Universität Wien: Wien. 2009

KULTUREN IN BEWEGUNG: Über uns. VIDC: Wien. 2010

<http://kultureninbewegung.vidc.org/index.php?id=438> [letzter Zugriff 20.10.2010]

KUSHNER, TONY U.A.: How do you make social Change? In: Theatre. Nr. 31, (3)2001. 62-93

LANGE, ERNST: Einführung in Freires Pädagogik der Unterdrückten. In: Freire, Paulo: Pädagogik der Unterdrückten. Mit einer Einführung von Ernst Lange. Kreuz-Verlag: Stuttgart/ Berlin. 1971, 7-28

LEV-ALADGEM, SULAMITH: Theatre in Co-Communities. Articulating Power. Palgrave Macmillan: Hampshire/ New York. 2010

LILIENTHAL, MATTHIAS/ PHILIPP, CLAUS: Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich. Dokumentation. Suhrkamp: Frankfurt am Main. 2000

LOVENSEY, OLIVER: Ngugi wa Thiong'o. Twayne's World Authors Series No. 890. Twayne Publishers: New York. 2000

LUTTER, CHRISTINA/ REISENLEITNER, MARKUS: Cultural Studies. Eine Einführung. Cultural Studies Band 0. Löcker: Wien. 2002

MARSEILLE, ALFRED (Hrsg.): The power of culture. Themes. The power of culture: Amsterdam. 2010
http://www.powerofculture.nl/en/about_us [letzter Zugriff 28.9.2010]

MINICHBERGER, DANIELA: Theatre for Development in Africa. Theater – ein Bildungsmedium in Afrika? Diplomarbeit. Universität Wien: Wien 1998

MORENO, J. L. : Die Grundlagen der Soziometrie. Wege zur Neuordnung der Gesellschaft. Westdeutscher Verlag: Opladen. 1967

MÜLLER, CLAUS-DETLEF: Bertolt Brecht. Epoche-Werk-Wirkung. Verlag C.H. Beck: München. 2009

MÜLLER, ROLAND: Heilender Zauber aus Afrika. Stuttgarter Zeitung. 5.2. 2010.

<http://www.festspielhaus-afrika.com/weblog/?p=1361#more-1361> [letzter Zugriff 3.11.2010]

- NIALL, LUCY: A Derrida Dictionary. Blackwell Publishing: Malden/ Oxford/ Carlton. 2004
- NIKIEMA-SPIEGL, CHRISTINA: Jouer pour développer – Theater als Instrument der Intervention in Burkina Faso. Diplomarbeit Universität Wien. 2008
- NDERE: Uganda Development Theatre Association. Ndere Troupe: Kampala. 2010
<http://www.ndere.com/udta.html> [letzter Zugriff 20.10.2010]
- NDIGIRIGI, JOSPHAT GICHINGIRI: Ngugi Wa Thiong'o's drama and the Kamiriithu popular theatre experiment: Africa World Press: Asmara, Eritrea. 2007
- NEUBERT, HARALD: Antonio Gramsci. Hegemonie - Zivilgesellschaft - Partei. Eine Einführung. VSA-Verlag: Hamburg. 2001
- NUSCHELER, FRANZ: Lern- und Arbeitsbuch Entwicklungspolitik. Eine grundlegende Einführung in die zentralen entwicklungspolitischen Themenfelder Globalisierung, Staatsversagen, Hunger, Bevölkerung, Wirtschaft und Umwelt. J.H.W. Dietz: Bonn. 2004
- NYONI, FROWIN PAUL: Theatre for Development im Kampf gegen HIV/AIDS bei Oberschülerinnen in Tansania: Am Beispiel von TUSEME. In: Arndt, Susan/ Berndt, Katrin (Hrsg.): Kreatives Afrika. SchriftstellerInnen über Literatur, Theater und Gesellschaft. Peter Hammer Verlag: Wuppertal. 2005, 214-232
- OEZA - Österreichische Entwicklungszusammenarbeit:
 - Akteure. 2010a <http://www.entwicklung.at/akteure/> [letzter Zugriff 23.10.2010]
 - Schwerpunktland Ostafrika: Uganda. <http://www.entwicklung.at/laender-und-regionen/ostafrika/uganda/> [letzter Zugriff 23.10.2010]
- OGUDE, JAMES: Ngugi's Novels and African History. Narrating the Nation. Pluto Press: London. 1999
- OKAGBU, OSITA: Product or Process. Theatre for Development in Africa. In: Salhi, Kamal (Hrsg.): African Theatre for Development. Art for self-determination. Intellect Books: Exeter. 1998, 23-43
- PAULO FREIRE ZENTRUM WIEN (Redaktion) : Paulo Freire.
http://www.paulofreirezentrum.at/index.php?art_id=52 [letzter Zugriff 3.9.2010]
- PAULISSEN, VIVIAN: Interview with Achille Mbembe. Donors have a simple notion of development. In: The power of Culture: Amsterdam. 2009
<http://www.powerofculture.nl/en/specials/zam/mbembe> [letzter Zugriff 1.10.2010]
- PELZEDER, CHRISTOPH: Zwischen Revolution und Gruppentherapie. Lern- und bildungsorientierte Ziele des Theaters der Unterdrückten nach Augusto Boal mit spezieller Berücksichtigung der Anwendung in Österreich. Diplomarbeit. Universität Wien: 2000
- PERES CENTER FOR PEACE: Viewpoints. 2006
<http://www.peres-center.org/SectionProject.asp?cc=0115020101> [letzter Zugriff 18.6.2010]
- PHILLIPP, CLAUS/ WEIBEL, PETER (Hrsg.): Elfriede Jelinek, Christoph Schlingensiefel und Patti Smith: The African Twintowers. Neue Galerie Graz: Graz. 2008
- PIETERSE, JAN NEDERVEEN: Development Theory. Deconstructions/ Reconstructions. Sage: London. 2008
- PRENTKI, TIM:
 - Must the show go on? The case for Theatre For Development. In: Development in Practice. Nr. 8, (4)1998. 419- 429
 - Social Action through Theatre. In: Contemporary Theatre Review. Nr.12, 2002. 115-133

- PRENTKI, TIM / PRESTON, SHEILA (Hrsg.): The Applied Theatre Reader. Routledge: Oxon. 2009
- PRESTON, SHEILA: Introduction to Participation. In: Prentki, Tom/ Preston, Sheila (Hrsg.): The Applied Theatre Reader. Routledge: Oxon. 2009, 127-129
- PROBST, MAXIMILIAN: Schlingensiefs Operndorf-Projekt. Raus aus Afrika. In: TAZ-online. 25.05.2010 <http://www.taz.de/1/leben/kuenste/artikel/1/raus-aus-afrika/> [letzter Zugriff 18.12.2010]
- RAHNEMA, MAJID: Towards Post-development: Searching for Signposts, a New Language and New Paradigms. In: Rahnema, Majid/ Bawtree, Victoria (Hrsg.): The Post-Development Reader. Zed Books: London. 1997, 377-405
- RANCIÈRE, JAQUES/ ENGELMANN, PETER (HRSG.): Der emanzipierte Zuschauer. Passagen Verlag: Paris, Wien. 2008
- REGUS, CHRISTINE: Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik. Politik. Postkolonialismus. Transcript Verlag: Bielefeld. 2009
- RENNICKE, STEFAN: Anstöße für Entwicklung. In: Entwicklung und Zusammenarbeit. (1) 2010. InWent: Bonn. 2010, 17-19
- RÜLICHE-WEILER, KÄTHE: Die Dramaturgie Brechts. Theater als Mittel der Veränderung. Henschelverlag: Berlin. 1968
- SCHATTNER, GERTRUD/ COURTNEY, RICHARD (Hrsg.): Drama in Therapy. Volume two: Adults. Drama Books Specialists: New York. 1981
- SCHININÀ, GUGLIEMO: Here We Are: Social Theatre and Some Open Questions about Its Developments. In: The Drama Review. Nr. 48, (3)2004. 17-31
- SCHLINGENSIEF, CHRISTOPH:
- Theater ihres Vertrauens. Politainment ist die Kehrseite des Schauklappentheaters: über Bühne, Politik, Medien und Jürgen W. Möllemann. In: Theater Heute: Berlin. Jg. 44, (1) 2003. 2003, 1-3
 - Förderungsantrag. „Jedem Menschen seine Oper“. In: Burgtheater Wien (Hrsg.): Programmheft Mea Culpa. 2008, 34-35
 - So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung. Kiepenheuer und Witsch: Köln. 2009a
 - Zeit Feuilleton. Weihnachten in Bukina Faso. Zeit Feuilleton. Nr. 53, 22.12. 2009b
Online: http://www.schlingensief.com/downloads/zeit_feuilleton_532009_150dpi.pdf
[letzter Zugriff 2.11.2010]
 - Festspielhaus in Afrika. 2010a
<http://www.festspielhaus-afrika.com/weblog/> [letzter Zugriff 5.8.2010]
 - Aktionen: Bitte liebt Österreich. Erste österreichische Koalitionswoche. 2010b
<http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t033> [letzter Zugriff 1.11.2010]
 - Jedem Menschen seine Oper. Der erweiterte Opernbegriff. 2010c
http://www.festspielhaus-afrika.com/weblog/?page_id=23 [letzter Zugriff 2.11.2010]
 - Von Afrika lernen! Helfen Sie mit! Video. 18. August 2010d
<http://www.festspielhaus-afrika.com/weblog/?lang=de> [letzter Zugriff 9.11.2010]
 - Operndorf Afrika. Berlin. 2010e (aktualisierte Homepage)
<http://www.operndorf-afrika.com/de/home.html> [letzter Zugriff 11.12.2010]

- Überwindung des Theaters. Interview im Spex Magazin. Nr. 30, 2010g. 37-39
http://www.schlingensief.com/downloads/2010-08-20_spexinterview_schlingensief.pdf
[letzter Zugriff 18.11.2010]

SCHLINGENSIEF, CHRISTOPH/ HEGEMANN, CARL: Chance 2000. Wähle dich selbst. Kiepenheuer und Witsch: Köln. 1998

SCHLINGENSIEF, CHRISTOPH/ SCHLEICHER, MICHAEL: Christoph Schlingensief im Interview: „Unsterblichkeit kann töten“. 14.9. 2009
<http://www.merkur-online.de/nachrichten/kultur/christoph-schlingensief-interview-unsterblichkeit-kann-toeten-466644.html> [letzter Zugriff 12.12.2010]

SCHLÖßLER, FRANZISKA: Wahlverwandtschaften: Der Surrealismus und die politischen Aktionen von Christoph Schlingensief. In: Gilcher-Holtey, Ingrid/ Kraus, Dorothea/ Schlößler, Franziska (Hrsg.): Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation. Campus Verlag: Frankfurt am Main. 2006, 269-293

SCHNEIDER, WOLFGANG: Cultural Diplomacy: Einbahnstraße, Sackgasse, Kreisverkehr, oder? Risiken und Nebenwirkungen einer Kulturentwicklungspolitik. In: Gad, Daniel/ Schneider, Wolfgang: Kultur und Entwicklung – Ein neuer Ansatz in der Vermittlungsarbeit am Goethe Institut. Pilotprojekt zur kulturpolitischen im Handlungsfeld „Kultur und Entwicklung“. Universität Hildesheim/ Goethe Institut: Hildesheim. 2010, 17-19
http://www.uni-hildesheim.de/media/kulturpolitik/Kultur_und_Entwicklung/Informationsbroschuere_zum_Pilotprojekt_2010_final.pdf [letzter Zugriff 23.10.2010]

SCHULZE-ENGLER, FRANK: Intellektuelle wider Willen. Schriftsteller, Literatur und Gesellschaft in Ostafrika 1960-1980. Die blaue Eule: Essen. 1992

SIMMONS, PAM: ‚Women in Development‘: A Threat of Liberation. In: Rahnema, Majid/ Bawtree, Victoria (Hrsg.): The Post-Development Reader. Zed Books: London. 1997, 244-256

SLEZAC, GABRIELE: Länderinformation Uganda. Jamhuri Ya Uganda/ Republic of Uganda – EAU. ÖFSE: Wien. 2009 http://www.oefse.at/print/publikationen/laender/uganda_09.pdf
[letzter Zugriff 19.10.2010]

SOME, LIONEL: Der afrikansiche Blick (3). Für 3Sat Kulturzeit 20.5.2010. 2010
<http://www.festspielhaus-afrika.com/weblog/?p=1375#more-1375> [letzter Zugriff 2.11.2010]

STAFFLER, ARMIN: Augusto Boal. Einführung. Oldib Verlag: Essen. 2009

STEINWEG, REINER: Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung: Stuttgart. 1972

SUMNER, ANDY/ TRIBE, MICHAEL: International Development Studies. Theories and Methods in Research and Practice. Sage: London. 2008

THEATRE EMBASSY: About. 2010 <http://www.theatre-embassy.org/en/news/overview.htm>
[letzter Zugriff 4.10.2010]

THIELKE, THILO: Dada: Die Wüste bebt! Korrespondentenbericht. In: DER SPIEGEL (47) 2005. Zitiert in Philipp, Claus/ Weibel, Peter (Hrsg.): Elfriede Jelinek, Christoph Schlingensief und Patti Smith: The African Twintowers. Neue Galerie Graz: Graz. 2008. 18-24

THORAU, HENRY: Augusto Boals Theater der Unterdrückten in Theorie und Praxis. Schäuble Verlag: Rheinfelden. 1982

TRAVIS, BOGART (Hrg.): International Conference on Eductaional Theatre and Development. Educational Theatre Journal. Special Issue:U.S. Department of Health, Education and Welfare and American Educational Theatre Association (AETA).Washington. 1968

TWICKEL, FELICITAS/ KÉRÉ, FRANCIS/ SCHLINGENSIEF, CHRISTOPH: Von Afrika lernen was wir nicht mehr können. Interview ZDF Aspekte. 22.1. 2010
<http://www.festspielhaus-afrika.com/weblog/?p=1332#more-1332> [letzter Zugriff 2.11.2010]

VIDC: Wiener Institut für internationalen Dialog und Zusammenarbeit. Ziele. 2010
<http://www.vidc.org/index.php?id=1008&L=0%20%20%2F%2Fnews.php%3Fid%3Dh...v2010%2F%2Fidl.txt%3F%3F%2F%2Fsetup.php%3Fdir%3D> [letzter Zugriff 20.10.2010]

WA THIONG'O, NGUGI:

- The Comittment of the Intellectual. In: Intellectuals and the ‚left‘ in Africa. Review of African Political Economy. Nr. 32, 1985. 18-24

- Wa Thiong'o, Ngugi: The Black Hermit. Heinemann Educational Publishers. Oxford. 1988

ZAKES, MDA: When People Play People. Development Communication through Theatre. Witwatersrand University Press: Johannesburg. 1993

ZAMIS, GUIDO (Hrsg.): Gramsci, Antonio: Gedanken zur Kultur. Rönderberg: Köln. 1987

ZEDNICEK, LINDA: Entwicklungstheater in Uganda: Strategie zur Aufklärung oder Unterhaltungsmedium. Diplomarbeit Universität Wien. 2004

ZIMMERMANN, ARTHUR/ GTZ - Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit (Hrgs.): Mainstreaming Participation. Kulturelle Aspekte von Partizipation. Dialog auf gleicher Augenhöhe. Aus der Reihe: Förderung partizipativer Entwicklung in der deutschen Entwicklungszusammenarbeit. Eschborn: 2006
<http://www2.gtzt.de/dokumente/bib/06-0768.pdf> [letzter Zugriff 20.10.2010]

8. Anhang

8.1. Zusammenfassung

Wie sind die Bereiche Theater und Entwicklungszusammenarbeit (EZA) miteinander verbunden? Und kann Theater in diesem Bereich ein Katalysator für soziale Veränderungen sein?

Diese Arbeit gibt einen allgemeinen Überblick über die Möglichkeiten und Grenzen der Beziehung der beiden Bereiche Theater und Entwicklungszusammenarbeit. Sie gliedert sich dabei in vier Teile, die unterschiedliche Perspektiven und Stellungnahmen zu diesem Themenkomplex beinhalten.

Der erste Teil untersucht die grundsätzlichen Möglichkeiten des Theaters emanzipatorisches Handeln und soziale Veränderungen auszulösen. Die Theorien Brechts, Boals, Freires und Ngugi Wa Thiong'o werden eingehend besprochen.

Im folgenden Kapitel wird die Geschichte des Theaters in der EZA dargestellt. Mit der Integration des Kulturbereiches in die offizielle EZA, veränderte sich auch die Rolle des Theaters. In den 1960er Jahren wurde Theater vorwiegend als Kommunikationsinstrument im Bildungs- und Gesundheitsbereich eingesetzt. Inzwischen spielt Theaterarbeit auch in der Friedens- und Konfliktarbeit eine wichtige Rolle und wird zudem häufig zur Gewährleistung von Partizipation eingesetzt. In den letzten Jahren hat sich der Fokus der EZA immer mehr auf eine Förderung kultureller Institutionen und internationaler Netzwerke gerichtet. Die offiziellen Agenden der EU, Deutschlands und Österreichs bezüglich der Rolle des Theaters innerhalb der offiziellen EZA werden in Kapitel vier besprochen.

Anhand des Beispiels des Operndorfprojektes von Christoph Schlingensiefel sollen die Grenzen und Möglichkeiten der Beziehung von Theater und EZA diskutiert werden. Die Conclusio greift die grundlegende Forschungsfrage auf und kommt zu dem Schluss, dass Theater in der EZA zu sozialem Wandel beitragen kann. Entscheidend ist eine kritische Selbstreflexion der KünstlerInnen und TheateraktivistInnen, die sich bewusst als Katalysatoren und MittlerInnen der Theaterprojekte verstehen müssen.

8.2. Abstract

How does the connection between theatre and development work? Also, can theatre be an instrument for social change in the frame of development work? This text gives an overview of the intersections and possibilities in the field of theatre and development.

As culture became a more and more relevant factor in development work and theory, theatre also changed its role. From being a communication tool in educational and health programmes, theatre became relevant in peace and conflict resolution and as a tool to put participation in development work into practice. Furthermore, international agendas concentrated their focus on establishing institutional settings and international networking possibilities in the field of culture. But can theatre in the frame of development work offer new perspectives and be used as a tool for social change and empowerment?

The thesis starts with a discussion concerning three important theatre theorists and explores the idea of the capabilities of theatre as an instrument for social change. The following chapter gives an overview of different names and definitions in the field of theatre and development and its development history. The next chapter analyzes how theatre and culture are integrated in the official development agendas of the European Union, Germany and Austria.

The last chapter raises questions about the possibilities and limits of theatre in development work and discusses them using the example of Schlingensiefs project about building a theatre village in Burkina Faso. The intellectual and artist plays a crucial role in assuring that the theatre project can define its goals by the people involved in it. The artist or theatre activist has to work self-reflectively in order to engage him/herself in a sustainable and critical theatre.

8.3. LEBENSLAUF

Anna Schoeppe
Vinzenzgasse 8/20
1180 Wien
anna_schoeppe@web.de
0650 5615993

Geboren am 13.03. 1984 in Hallein, Österreich

AUSBILDUNG

2000- 2003 Ausbildung und Beratungsarbeit bei der telefonischen Jugendberatung „Nummer gegen Kummer - Teens on Phone“

2003 Abitur am Käthe- Kollwitz- Gymnasium: Leistungskurse Kunst und Französisch in München, Deutschland

Dezember 2004 – Februar 2005 Aufenthalt in Florenz, Italien: Sprachstudium

März 2005 Beginn des individuellen Diplomstudiums Internationale Entwicklung an der Universität Wien, Österreich

Schwerpunkte: Menschenrechte, Migration, Kultur und Entwicklung

Wahlfachschwerpunkte: Religionswissenschaft und Modernhebräisch

November 2007- März 2008 Unterbrechung des Studiums für ein Praktikum bei MediaCentral, einer Pressestelle für internationale JournalistInnen in Jerusalem, Israel/ Palästina

SONSTIGES

Mai 2005 – August 2009 Aktives Mitglied des Vereins Theater der Unterdrückten Wien

Mai – August 2005 Schauspiel bei Tina Leisch Theaterprojekt Othello (SOHO in Ottakring), Wien

April 2006 Schauspiel mit der Gruppe TWIN VISION „Running straight into the knife“ von Augusto Boal im Theater des Augenblicks, Wien

Dezember 2006 Theaterworkshop mit palästinensischen und israelischen Jugendlichen im YMCA Haus in Jerusalem, Israel/ Palästina

April 2007 Theaterworkshop mit palästinensischen Kindern in Zusammenarbeit mit dem AllNationsCafe, Ein Karem, Israel/Palästina

SPRACHEN

Deutsch: Muttersprache

Englisch: Sehr gut

Französisch: Sehr gut

Hebräisch: Gut

Italienisch: Gut

Spanisch: Grundkenntnisse