

Die Würde des Menschen ist unantastbar?

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, im Jänner 2015

(Annika Rotter)

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich all jenen danken, die durch ihre fachliche und persönliche Unterstützung zum Gelingen dieser Diplomarbeit beigetragen haben.

Mein besonderer Dank gilt Andrea Motamedi, die mich mit all ihren Möglichkeiten unterstützt, geduldig meine Fragen beantwortet und mich in alle Belange der Jugendtheatergruppe CHAOS involviert hat. Es war mir eine große Freude, für eine längere Zeit Teil dieser Gruppe sein zu können. Ferner möchte ich mich bei den Jugendlichen selbst bedanken, die mich wie selbstverständlich bei sich aufgenommen haben. Mein Dank gilt insbesondere Katarina, Brigita, Fjolalba und Xhenete, die sich dazu bereit erklärten, meine Fragen im Rahmen von Interviews zu beantworten.

Sehr herzlich bedanken möchte ich mich auch bei Sanjoy Ganguly, der mir zum Abschluss seines Workshops in Wien im November 2014 ein ausführliches Interview gab und mir durch gemeinsame Gespräche die Situation der Unterdrückung in Indien und die Arbeitsweisen von Jana Sanskriti auf eine persönliche Art vermittelte, wodurch ich noch mehr Verständnis für seine Arbeit erlangte. Dankbar bin ich auch für die Offenheit und Gesprächsbereitschaft von Ralph Yarrow, der bei Gangulys Workshop teilgenommen und mitgewirkt hat.

Bei meinem Betreuer Prof. Dr. Stefan Hulfeld möchte ich mich für die inhaltlichen und strukturellen Anmerkungen zu meiner Arbeit bedanken, die für die Konkretisierung meiner Ideen äußerst hilfreich waren.

Mein besonderer Dank gilt auch Birgit Fritz, die mir im Zuge des „Grundlehrgangs zu Augusto Boals Theater Techniken“ das Theater der Unterdrückten näherbrachte und durch die ich nicht nur von Jana Sanskriti erfahren habe, sondern auch die Möglichkeit erhielt, deren Begründer Sanjoy Ganguly kennenzulernen.

Ganz besonders bedanken möchte ich mich vor allem bei meinen Eltern, die mir durch ihre finanzielle Unterstützung das Studium ermöglicht, mich in all meinen Entscheidungen getragen und immer an mich geglaubt haben.

Zu guter Letzt gilt mein Dank auch all meinen Freunden für ihre aufmunternden Worte und ihr Verständnis. Besonders hervorheben möchte ich Julia Sisko und Daniel Ziegenberg, die mir bei technischen Problemen eine große Stütze waren.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	11
1.1 Methodik.....	12
2 Das „Theater der Unterdrückten“ – ein Überblick.....	14
2.1 Am Anfang war das Leid – die Entstehungsgeschichte des „Theaters der Unterdrückten“.....	14
2.2 Parallelen Boals zu anderen Theoretikern.....	18
2.2.1 Das „Theater der Unterdrückten“ im Vergleich mit der Theatertheorie Bertolt Brechts.....	18
2.2.2 Das „Theater der Unterdrückten“ im Vergleich mit Paulo Freires „Pädagogik der Unterdrückten“.....	21
2.2.3 Das „Theater der Unterdrückten“ im Vergleich mit Jacob Levy Morenos therapeutischen Theaterformen.....	24
2.3 Die Methoden des „Theaters der Unterdrückten“.....	28
2.3.1 Zeitungstheater.....	30
2.3.2 Unsichtbares Theater.....	31
2.3.3 Statuentheater/Bildertheater.....	32
2.3.4 Forumtheater.....	32
2.3.4.1 Die Dramaturgie des Forumtheaters.....	33
2.3.4.2 Die Forumphase.....	34
2.3.4.3 Die Rolle des Jokers.....	35
2.3.5 „Prospektive“ und „introspektive“ Techniken.....	37
2.3.6 Legislatives Theater.....	38
3 Das Forumtheater in Indien.....	40
3.1 Sanjoy Gangulys Theaterbewegung „Jana Sanskriti“.....	40
3.2 Gangulys Theorie.....	42
3.2.1 Ganguly und Brecht.....	43
3.2.2 Ganguly und Freire.....	44

3.2.3 Ganguly und Boal.....	46
3.2.4 Das Theater bei Ganguly.....	49
3.3 Das Forumtheaterstück „Shonar Meye“.....	52
3.3.1 Inhalt.....	53
3.3.2 Merkmale des Forumtheaters bei „Shonar Meye“.....	55
3.3.2.1 Der „ästhetische Raum“.....	55
3.3.2.2 Die Rolle des Jokers.....	62
3.3.2.3 Zuschauspieler.....	65
3.3.2.4 „Katharsis“.....	67
3.3.3 Lösungsvorschläge in der Forumphase.....	70
3.4 Erfolge und Erwartungen von „Jana Sanskriti“.....	73
4 Forumtheater beim Schulzentrum Ungargasse in Wien.....	79
4.1 Die Jugendtheatergruppe CHAOS.....	79
4.2 Das Forumtheaterstück „Mobbing in der Schule“.....	80
4.2.1 Inhalt.....	81
4.2.2 Merkmale des Forumtheaters bei der Premiere.....	83
4.2.2.1 Der „ästhetische Raum“.....	84
4.2.2.2 Die Rolle des Jokers.....	85
4.2.2.3 Zuschauspieler.....	87
4.2.2.4 „Katharsis“.....	89
4.2.3 Lösungsvorschläge in der Forumphase.....	89
4.3 „Tatort Schule“ – Erfahrungen mit Mobbing bei der Jugendtheatergruppe CHAOS und Problemlösungsstrategien.....	93
5 Das „Theater der Unterdrückten“ als Medium der Problembewältigung in Indien und Europa – Auswertung und Perspektiven.....	97
Bibliographie.....	102
Abbildungsverzeichnis.....	111
Anhang	

1 Einleitung

Der brasilianische Theatertheoretiker und -praktiker Augusto Boal hat mit seinem „Theater der Unterdrückten“ einen Meilenstein in der Geschichte des Theaters gesetzt. Für seine Methoden, mit denen er unterdrückten Menschen Ermächtigung vermitteln sowie soziale und politische Besserungen erreichen will, wurde er im Jahr 2008 für den Friedensnobelpreis nominiert.¹

Der Anlass für das Thema dieser Arbeit war ein Grundlehrgang zu Augusto Boals Theater-Techniken, bei dem die Wichtigkeit des Forumtheaters deutlich wurde. Dieses ist von all seinen Methoden des Theaters der Unterdrückten die bekannteste und auch weltweit am meisten praktizierte.

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit zwei Forumtheaterstücken auseinander, die in unterschiedlichen Kulturen entstanden sind und somit auch kontrastierende Unterdrückungssituationen zum Inhalt haben. Das Stück „Shonar Meye“ der indischen Forumtheater-Bewegung Jana Sanskriti befasst sich mit der Unterdrückung von Frauen innerhalb der Familie und in der Gesellschaft – immer noch ist die Nichtachtung von Frauen der einfachen Bevölkerung in Indien ein großes Problem. Sanjoy Ganguly, der Begründer von Jana Sanskriti, will mit diesem Stück die Zuschauer wachrütteln, zum Nachdenken und zum Dialog anregen sowie zum Handeln motivieren.

In unserer westlichen Gesellschaft ist Mobbing ein nahezu alltägliches Problem, das in der Regel für die Betroffenen gesundheitliche Schäden zur Folge hat.² Das Forumtheaterstück „Mobbing in der Schule“ der Jugendtheatergruppe CHAOS hat diese Thematik zum Inhalt. Da Andrea Motamedi, die Leiterin dieser Gruppe, als Vertrauenslehrerin selbst schon mit Mobbing-Situationen in der Schule konfrontiert wurde, ist ihr die Bewusstmachung dieser

1 o.N., *Night Waves*. Augusto Boal, 2008, www.bbc.co.uk/radio3/nightwaves/pip/km5ge/, Zugriff: 05.01.2015.
2 Vgl. Galdi, Miles [u.a.], *Schoolmates: Bullying im Klassenzimmer. Wie Du es bekämpfen kannst*, Wien: AV + Astoria Druckzentrum 2009², S. 10; vgl. auch Leymann, Heinz, *Mobbing. Psychoterror am Arbeitsplatz und wie man sich dagegen wehren kann*, Reinbeck bei Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag 2009¹⁴, S. 107ff.

Probleme sowohl bei Schülern als auch bei Lehrern sehr wichtig.

Es soll nun untersucht werden, inwiefern die angeführten Beispiele zeigen, dass es möglich ist, durch Forumtheater Selbstermächtigung und -befreiung zu erlangen, um die Unterdrückungssituation zu beenden. Hierfür wird zunächst ein allgemeiner Überblick über Boals Theorie des Theaters der Unterdrückten gegeben, bevor die beiden Forumtheaterstücke „Shonar Meyer“ und „Mobbing in der Schule“ näher erörtert werden.

1.1 Methodik

Im Zuge der Recherche wurden mit Sanjoy Ganguly, Andrea Motamedi sowie mit vier Darstellern des Forumtheaterstücks „Mobbing in der Schule“ verschiedene Formen von Leitfadeninterviews geführt: Ein Experteninterview mit Ganguly, das als Ergänzung zu den Aussagen in seinen Veröffentlichungen herangezogen wurde, ein narratives Interview mit Motamedi sowie mit den Schülerinnen jeweils zwei kurze Leitfadeninterviews, die sich auf ihre Erfahrungen mit Mobbing, auf ihre Gefühle in der jeweiligen Rolle, auf mögliche Problemlösungen und auf ihre Erkenntnisse für die Zukunft konzentrierten.

Die mit Tonband festgehaltenen Interviews wurden nach den unten stehenden Regeln von Bernart und Krapp transkribiert:³

//	kurze Sprechpause
///	längere Sprechpause
(xxx)	unverstehbarer Text
(Wort)	schlecht verständliches, gedeutetes Wort bzw. schlecht verständlicher, gedeuteter Satzteil
<u>Wort</u>	Gleichzeitiges Sprechen
Wort	Besonders betont gesprochenes Wort
(lacht)	Nebengeräusche wie Lachen, Räuspern, Hintergrundgeräusche

³ Bernart, Yvonne/Stefanie Krapp, *Das narrative Interview. Ein Leitfaden zur rekonstruktiven Auswertung*, Landau: Empirische Pädagogik e. V. 2005³, S. 41.

Für die Untersuchung der beiden Forumtheaterstücke wurden der ästhetische Raum, der Joker, die Zuschauende und die Katharsis – die Kriterien des Forumtheaters – näher beleuchtet. Dabei wurden für das Stück „Shonar Meye“ vor allem die von Jana Sanskriti publizierte Literatur, die Dokumentarfilme „Jana Sanskriti. A theater on the field“ und „Jana Sanskriti. Playing for Change“ sowie die von Birgit Fritz und von der Verfasserin dieser Arbeit geführten Interviews mit Sanjoy Ganguly herangezogen. Für die Untersuchung des Forumtheaterstücks „Mobbing in der Schule“ dienten die Interviews, die mit der Leiterin und den Darstellern geführt wurden, sowie eine von der Verfasserin dieser Arbeit erstellte Aufzeichnung der Aufführung.

Zugunsten eines ungestörten Leseflusses wird auf die gendergerechte Schreibweise bei Termini wie Schauspieler, Zuschauer, Joker Schüler, Lehrer, Täter etc. verzichtet. Wenn ausdrücklich von Schülerinnen, Schauspielerinnen etc. gesprochen wird, handelt es sich nur um weibliche Personen.

2 Das „Theater der Unterdrückten“ – ein Überblick

2.1 Am Anfang war das Leid – die Entstehungsgeschichte des „Theaters der Unterdrückten“

Wird vom europäischen „Theater der Unterdrückten“ gesprochen, so unterscheidet es sich von jenem, das in Brasilien entstanden ist. Unterschiede sind auch in Indien, Lateinamerika und Afrika zu finden, da die Formen der Unterdrückung Verschiedenheiten aufweisen. Das Ankämpfen gegen Unterdrückung mit Hilfe des Theaters ist diesen Ländern jedoch gemeinsam. Die historisch geprägten Begriffe „Unterdrückung“ und „Unterdrückte“ „verweisen auf ein marxistisches Klassendenken und stehen in Südamerika in engem Zusammenhang mit dem Gedankengut der Befreiungstheologie.“⁴

Um ein Verständnis vom „Theater der Unterdrückten“ zu vermitteln, soll ein geschichtlicher Abriss die Hintergründe der Entstehung erläutern. Augusto Boal (1931-2009), der Begründer des „Theaters der Unterdrückten“, erhielt nach seiner Ausbildung zum Industriechemiker und einem Studium an der Columbia University in New York, an der er Regie, Modernes Drama, Griechisches Theater und Dramaturgie studierte, 1956 in São Paulo die Leitung des Teatro de Arena.⁵ Dies bedeutete eine Erneuerung für das Theater, denn mit seinem Eintritt änderte sich nicht nur der Spielplan, sondern auch die Struktur – das Teatro de Arena verwandelte sich von der Studiobühne zu einem Volkstheater,⁶ dem Boal eine Schauspieler- und Dramatikerwerkstatt anschloss.⁷ Diese Änderung basierte unter anderem auf seinem Theaterverständnis:

„Darin liegt die Essenz des Theaters: der Mensch, der sich selbst beobachtet. Der Mensch ‚macht‘ nicht nur Theater, er ‚ist‘ auch gleichzeitig Theater. Und neben der

4 Staffler, Armin, *Augusto Boal. Einführung*, Essen: Oldib 2009, S. 18.

5 Vgl. ebd., S. 46f.

6 Vgl. Boal, Augusto, *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S.9f.

7 Mit der Werkstatt für Schauspieler und Dramatiker ermöglichte Boal die Ausbildung von Schauspielern, die so sprachen wie „der Mann von der Straße.“ Darüber hinaus wurden dort Stücke verfasst, die über die brasilianischen Zustände aufklären sollten.

Vgl. ebd., S. 11.

Tatsache, dass alle Menschen Theater ‚sind‘, machen einige von ihnen zusätzlich noch Theater auf der Bühne. [...] Theater – oder Theatralik – ist die menschliche Fähigkeit, sich selbst im Handeln zu betrachten.“⁸

Boal betrachtete das Theater als ein wesentliches Element menschlicher Existenz, denn es repräsentierte für ihn die Essenz menschlichen Lebens, weil es den Menschen erst zum Menschen mache – für ihn war der Mensch quasi Theater. Im Theater sah er ferner eine Chance für das Volk, wobei für ihn eine Aufführung vor dem Volk nicht gleich als Volkstheater galt:

„[...] die Gegenwart des Volkes genügt nicht, damit eine Aufführung als Volkstheater gelten kann. Auch wenn das Volk der Adressat ist und das Spektakel im Zirkus oder auf dem Marktplatz stattfindet, ist das Volk in Wirklichkeit das Opfer.“⁹

Vielmehr ist das Theater für Boal erst dann für das Volk,

„wenn es die Welt aus der Perspektive des Volkes sieht, das heißt, in unaufhörlichem Wandel begriffen, mit allen Widersprüchen und der Bewegung dieser Widersprüche, wenn es die Wege zur Befreiung der Menschen zeigt.“¹⁰

Boals Theater war eng verbunden mit der Arbeit am Alphabetisierungsprogramm.¹¹ Eine wichtige Rolle spielte dabei die „Pädagogik der Unterdrückten“ von Paulo Freire, auf die im Kapitel 2.2.2 noch genauer eingegangen wird. Gemeinsam mit seinen zwölf Mitarbeitern sowie Alphabetisierungsgruppen aus Volkskulturzentren (CPCs) veranstaltete Boal am Stadtrand von São Paulo, in den Favelas wie auch auf dem Land Straßenaktionen. Ferner wurden zu konkreten Anlässen kurze Agitationsstücke geschrieben und aufgeführt.¹²

Während seiner Leitung zwischen 1956 und 1971 durchlief das Teatro de Arena verschiedene Phasen; ausschlaggebend dafür waren nicht zuletzt die politischen Repressionen, die auch

8 Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche. Methoden aus Theater und Therapie*, Hg. Jürgen Weintz, Uckerland: Schibri-Verlag 2006, S. 28.

9 Boal, *Theater der Unterdrückten*, S. 25.

10 Ebd., S. 17.

11 Die Alphabetisierung des Volkes kann auch als Politisierung verstanden werden.

Vgl. ebd., S. 10.

12 Vgl. ebd.

sein Theater nicht verschonten.¹³ Die erste wird als „nationalistische Phase“ bezeichnet – es sollte eine „Gegenwartsdramatik in der Landessprache“¹⁴ geschaffen werden. Boal begann sich zudem mit der brasilianischen Wirklichkeit auseinanderzusetzen und diese mit Hilfe von Stücken der Bevölkerung zu vermitteln. Gemeinsam mit seinen Mitarbeitern beteiligte er sich unter anderem am Alphabetisierungsprogramm und an der Bewusstseinsförderung der unterdrückten Schichten. So wurde nicht nur im Teatro de Arena gespielt, sondern auch in den Stadtrandgebieten von São Paulo und in den Provinzen, um die Arbeiter dort zu erreichen.¹⁵

Die zweite Phase kann als die „Nationalisierung der Klassiker“ verstanden werden. Da durch die Zensur der Realismus in Film und Theater untersagt war, musste Boal nun andere Wege finden. So bearbeitete er Klassiker der internationalen Theaterliteratur und versah sie mit Anspielungen auf die aktuelle Situation im Land.¹⁶ Durch die Provinz reisend spielte die Truppe des Teatro de Arena vermehrt auf Dorfplätzen, Kirchentreppen und Lastwagen¹⁷ und verzichtete weitgehend auf große, stilvolle Kostüme, Kulissen und Beleuchtung. Vielmehr begnügten sich die Darsteller mit sparsam ausgewählten, aussagekräftigen Requisiten.¹⁸ In dieser Phase sind mit den im Anschluss an die Aufführungen stattfindenden Diskussionen schon erste Zielsetzungen des „Theaters der Unterdrückten“ zu finden.

Von Mitte der 60er Jahre an ist die dritte Phase anzusetzen. Diese war vom Musical geprägt, das aus Collagen von Songs und Sketchen bestand.¹⁹ Die Geschichten erzählten von brasilianischen Helden und beinhalteten zudem musikalisch aufbereitetes Faktenmaterial aus dem Tagesgeschehen sowie aus der Politik.²⁰ „Arena conta Zumbi“ ist die bekannteste Musikcollage des Teatro de Arena, bei dessen Premiere erstmals der „Joker“²¹ eingeführt wurde – dieser agiert als „Schnittstelle“ zwischen Publikum und Schauspielern, wobei er ersterem näher steht. Als nach dem zweiten Militärputsch auch diese Form des Theaters nicht

13 Vgl. ebd., S. 13.

14 Sucher, C. Bernd (Hg.), „Teatro de Arena“ In: *Theaterlexikon*, Bd. 2, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1996, S. 415.

15 Vgl. Boal, *Theater der Unterdrückten*, S. 12.

16 Vgl. Sucher, S. 416.

17 Vgl. Boal, *Theater der Unterdrückten*, S. 13.

18 Vgl. Sucher, S. 416.

19 Vgl. ebd.

20 Vgl. Axter, Melanie, *Das Theater der Unterdrückten Augusto Boals und seine Präsentation in der Gegenwart*, Stuttgart: ibidem 2001, S. 17.

21 Eine genauere Darstellung des Jokers ist im Kapitel 2.3.4.3 zu finden.

mehr möglich war, begann Boal mit den Techniken des „Zeitungstheaters“, das den Beginn des „Theaters der Unterdrückten“ im eigentlichen Sinne darstellt. Hier wurde erstmals das Theater an den Zuschauer übertragen und der entscheidende Schritt zur Aufhebung des Schauspieler-Zuschauer-Verhältnisses geschaffen.²²

Das Zeitungstheater war die einzige Methode des „Theaters der Unterdrückten“, die Boal in seinem Heimatland Brasilien entwickelt hat. Das „Unsichtbare Theater“ entstand im Exil in Argentinien, das „Statuentheater“ und das „Forumtheater“ während eines längeren Aufenthalts in Peru.²³ Sein Leben im Exil führte ihn schließlich auch nach Europa, wo er auf eine andere Art der Unterdrückung stieß:

„Wer sagt: »Hier in Europa gibt es keine Unterdrückten«, ist ein Unterdrücker. [...] Es ist eine *andere* Unterdrückung, und zu ihrer Abschaffung sind andere Mittel erforderlich als in Lateinamerika. [...] Wenn die Unterdrückung subtiler, schwerer durchschaubar ist, dann müssen auch die Mittel zu ihrer Bekämpfung subtiler sein. Eines ist gewiß: Wo es Unterdrückung gibt, muß sie abgeschafft werden.“²⁴

Boal begann sich mehr mit den inneren Konflikten der Menschen auseinanderzusetzen und entwickelte die „prospektiven“ und „introspektiven“ Techniken als Kunst- und Therapieformen des Theaters. Seine letzte Methode, das „Legislative Theater“, entstand in Rio de Janeiro, wo er in den 1990er Jahren Abgeordneter im Stadtrat war.²⁵

Das „Theater der Unterdrückten“ entwickelte sich im Wandel von Raum und Zeit und war dabei stets vom Wirken anderer Personen beeinflusst – insbesondere von Stanislawski, Brecht, Freire und Moreno.²⁶ Eine genaue Gegenüberstellung der Theorien der Letztgenannten mit Boals Theater findet im Kapitel 2.2. statt. Ferner kann das „Theater der Unterdrückten“ in drei Hauptbereiche unterteilt werden, die nicht zuletzt auch durch das Einwirken oben genannter Personen entstanden sind: Erziehungs-, Sozial- und Therapiebereich.²⁷

22 Vgl. Boal, *Theater der Unterdrückten*, S. 14f.

23 Vgl. ebd., S. 15.

24 Ebd., S. 68.

25 Vgl. Boal, *Regenbogen der Wünsche*, S. 9ff.

26 Vgl. Haug, S. 45.

27 Vgl. Boal, *Regenbogen der Wünsche*, S. 29.

2.2 Parallelen Boals zu anderen Theoretikern

Im Folgenden sollen Parallelen zwischen dem „Theater der Unterdrückten“ und den Theorien Bertolt Brechts, Paulo Freires und Jacob Levy Morenos aufgezeigt werden, die Boal in seinem Schaffen beeinflusst haben. Bei einer genaueren Betrachtung lassen sich neben Gemeinsamkeiten auch Abgrenzungen und Weiterentwicklungen feststellen.

2.2.1 Das „Theater der Unterdrückten“ im Vergleich mit der Theatertheorie Bertolt Brechts

Als Anhänger des Marxismus sah Brecht das Theater als Chance der Veränderung. Von seiner politischen Sichtweise beeinflusst, entwickelte er daher das „epische Theater“, das vor allem der Aufklärung dienen und das Bewusstsein der Zuschauer verändern sollte.²⁸

Brecht, der als Boals „geistiger Vater“ bezeichnet werden kann,²⁹ wollte das Theater aus dem aristotelischen Kontext lösen, um den Zuschauer aus der angeblichen Vollkommenheit der Welt zu befreien. Er wollte die Gesellschaft und die menschliche Natur als „veränderbar“³⁰ darstellen als Bedingung für eine erträglichere Welt. Boal bezeichnet die Poetik von Aristoteles als eine „Poetik der Unterdrückung“, da die Zuschauer aufgrund ihrer Passivität die Figuren auf der Bühne dazu ermächtigen, für sie zu denken und zu handeln.³¹ Bei Brecht hingegen soll der Zuschauer in einer kritischen Distanz zu dem auf der Bühne Dargestellten stehen und zum Nachdenken angeleitet werden.³² Boal bezeichnet dies als „Poetik der Bewusstmachung“.³³

28 Vgl. Kesting, Marianne, *Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hg. Kurt Kusenberg, Hamburg: Rowohlt 1959, S. 63.; Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 116f.

29 Vgl. Neuroth, Simone, *Augusto Boals »Theater der Unterdrückten« in der pädagogischen Praxis*, Weinheim: Deutscher Studienverlag 1994, S. 43.

30 Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater 6*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964, S. 177.

31 Vgl. Boal, *Theater der Unterdrückten*, S. 66.

32 Vgl. Brecht, Bertolt, *Gesammelte Werke 15. Schriften zum Theater 1*, Hg. Elisabeth Hauptmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 265.

33 Vgl. Boal, *Theater der Unterdrückten*, S. 66.

Auch Boal erwartet vom Zuschauer eine kritisch beobachtende Distanz zum Geschehen. Im Gegensatz zu Brecht sollte das Theater bei ihm aber zu konkreten Handlungen führen und nicht bei der Erkenntnis und Bewusstmachung stagnieren:³⁴

„Um diese *Poetik der Unterdrückten*³⁵ richtig zu verstehen, muß man ihr Hauptziel vor Augen haben: das Volk, den Zuschauer, das passive Wesen im Theater zum Subjekt zu machen, zum Akteur, zum Veränderer der dramatischen Handlung. Aristoteles begründete eine Poetik, in der der Zuschauer eine Figur ermächtigt, für ihn zu denken und zu handeln. Bei Brecht ermächtigt der Zuschauer eine Figur, stellvertretend für ihn zu handeln; das Recht zu denken behält er sich selbst vor, oftmals im Gegensatz zur Figur. Im ersten Fall wird »Katharsis« erzeugt, im zweiten Fall ein Bewußtwerdungsprozeß eingeleitet. Die *Poetik der Unterdrückten* will die Handlung selbst. Der Zuschauer ermächtigt keine Figur, stellvertretend für ihn zu denken noch für ihn zu handeln, im Gegenteil, er selbst übernimmt eine Hauptrolle, verwandelt die anfänglich vorgegebene dramatische Handlung, probiert mögliche Lösungen, diskutiert Veränderungsmöglichkeiten. Kurz, der Zuschauer probt die wirkliche Handlung.“³⁶

Nach Boal ist die „Poetik der Unterdrückten“ daher eine „Poetik der Befreiung“ – der Zuschauer befreit sich, indem er selbst denkt und handelt.³⁷ Auch Brecht übte Kritik an der Passivität des Publikums, aber er wollte noch kein aktives Eingreifen des Zuschauers in das Geschehen auf der Bühne:

„Die theatralischen Künste stehen vor der Aufgabe, eine neue Form der Übermittlung des Kunstwerks an den Zuschauer auszugestalten. Sie müssen ihr Monopol an die keinen Widerspruch und keine Kritik duldende Führung des Zuschauers aufgeben und Darstellungen des gesellschaftlichen Zusammenlebens der Menschen anstreben, die dem Zuschauer eine kritische, eventuell widersprechende Haltung sowohl der dargestellten Vorgänge, als auch der Darstellung gegenüber ermöglichen, ja organisieren.“³⁸

Boal schätzte Brecht auch in politischer Hinsicht und entwickelte dessen Idee der politischen

34 Vgl. Wrentschur, Michael, *Theaterpädagogische Wege in den öffentlichen Raum. Zwischen struktureller Gewalt und lebendiger Beteiligung*, Stuttgart: ibidem 2004, S. 47f.

35 Augusto Boal versteht sein Theater auch als „Poetik der Unterdrückten“, was nicht zu verwechseln ist mit der „Poetik der Unterdrückung“, wie er das aristotelische Theater bezeichnet.
Vgl. Boal, *Theater der Unterdrückten*, S. 43.

36 Ebd.

37 Vgl. ebd., S. 66.

38 Brecht, *Gesammelte Werke 15*, S. 245.

Einflussnahme durch das Theater konsequent weiter – insbesondere in Hinblick auf außer-europäische Länder.³⁹ Ähnlich wie Boal äußerte sich auch Brecht hinsichtlich einer Veränderung der Welt: „Ich wollte auf das Theater den Satz anwenden, daß es nicht nur darauf ankommt, die Welt zu interpretieren, sondern sie zu verändern.“⁴⁰

In seinem Theaterkonzept schließt Boal diese Veränderung mit ein, die der Zuschauer im theatralen Spiel erproben kann. Indirekt lässt sich dies mit Brechts Lehrstück vergleichen, das die Ausnahme seines Zuschauers darstellt. Es ist ein Modell, in dem das Publikum, wie auch bei Boal, aktiv mitwirkt – es „lehrt dadurch, daß es gespielt, nicht dadurch, daß es gesehen wird.“⁴¹ Im Vergleich zu Boals Theaterthemen ist das Lehrstück jedoch nicht unmittelbar in der Alltagsrealität angesiedelt, sondern „eine literarisch fixierte Vorgabe“.⁴² Bei Boal jedoch werden die Zuschauer aufgefordert, aktiv ihre eigenen Erfahrungen einzubringen.⁴³ Boal sieht Brechts Lehrstücke im Vergleich zu seinem „Forumtheater“ wie folgt:

„Ich glaube, dass Brecht in den Lehrstücken nur Wahlmöglichkeiten vorgibt, aber niemals die Frage stellt: ‚Was würdest du *selbst* tun?‘ Der Zuschauer kann Brechts Vorschläge nur mit ‚ja‘ oder ‚nein‘ beantworten, nicht aber mit ‚vielleicht‘. Das Forumtheater hingegen fragt nicht: ‚Solltest du *dies* oder *das* tun?‘, sondern fragt: ‚*Was* wollen wir tun?‘ Es wird ein offener Prozess ermöglicht, der den einzelnen kreativ werden läßt.“⁴⁴

Zusammenfassend lässt sich erschließen, dass sowohl Boal als auch Brecht den Zuschauer von seiner Passivität befreien wollten. Brecht gelang dies nur bedingt mithilfe seines Lehrstücks, denn obwohl hier der Zuschauer aktiv mitwirkt, wird er durch vorgegebene Wahlmöglichkeiten in seinem Denken eingeschränkt. In Brechts „epischem Theater“ ist der Zuschauer noch unselbständiger. Er übt zwar kritische Distanz zum Geschehen auf der Bühne, übergibt aber das Handeln den Darstellern und kann dadurch das Geschehen nicht

39 Vgl. Boal, *Regenbogen der Wünsche*, S. 13.

40 Brecht, Bertolt, *Gesammelte Werke 16. Schriften zum Theater 2*, Hg. Elisabeth Hauptmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 815.

41 Brecht, Bertolt, *Gesammelte Werke 17. Schriften zum Theater 3*, Hg. Elisabeth Hauptmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 1024.

42 Neuroth, S. 46.

43 Vgl. Koch, Gerd, „Einige wenige Bemerkungen zu Bertolt Brechts Lehrstückansatz und zu den Anregungen von Augusto Boal sowie ein Nach-Denk-Ansatz“ In: *Gebraucht das Theater: Die Vorschläge Augusto Boals. Erfahrungen, Varianten, Kritik*, Hg. Bernd Ruping, Münster/Hamburg: LIT 1993², S. 318.

44 Boal, *Regenbogen der Wünsche*, S. 190.

beeinflussen. Bei Boal hingegen ist der Zuschauer immer aktiv am Geschehen beteiligt und kann so Problemen entgegenwirken – es ist Probe für die Realität. So sieht Boal sein Theater als Teil der Revolution – als Vorbereitung auf sie –, während Brecht davon spricht, sein Theater in den Dienst der Revolution zu stellen. Boal genügt es aber nicht zu wissen, dass die Welt verbessert werden soll, sondern er sieht die Notwendigkeit darin, sie auch tatsächlich zu verändern.⁴⁵

2.2.2 Das „Theater der Unterdrückten“ im Vergleich mit Paulo Freires „Pädagogik der Unterdrückten“

Vor allem Paulo Freire war für Boals Wirken prägend – wesentliche Prinzipien aus dessen Bildungsprogramm übertrug Boal auf sein Theaterkonzept.⁴⁶ So war es nur konsequent, dass Boal seinen Theatermethoden in Anlehnung an Freires „Pädagogik der Unterdrückten“ den Namen „Theater der Unterdrückten“ gab.⁴⁷ Freire, der als einer der bedeutendsten Volkspädagogen seiner Zeit gilt, entwickelte ein Bildungskonzept, das nach Wrentschur problemformulierend und dialogisch vor allem in der Erwachsenenbildung neue Impulse für eine weniger leistungsorientierte Bildungspraxis setzte.⁴⁸ Dies spiegelt sich auch in Boals Theaterkonzept wider:

„So wie die alte didaktische Erziehung des letzten Jahrhunderts abgelöst wird von moderner demokratischer Pädagogik, so muß das alte didaktische Theater ersetzt werden durch das, sagen wir, *pädagogische* Theater.“⁴⁹

Erste Parallelen bei Boal und Freire ergaben sich aus der Alphabetisierung der Landbevölkerung sowie der Favelabewohner der Großstädte.⁵⁰ In jener Zeit waren beide Männer mehrmals Repressionen ausgesetzt und mussten Brasilien verlassen. Als Pfeiler ihrer Ansätze ist die Bewusstmachung der jeweils eigenen Situation zu verstehen, was als Vorstufe

45 Vgl. Boal, *Theater der Unterdrückten*, S. 43.

46 Vgl. Neuroth, S. 48.

47 Vgl. Wrentschur, S. 51.

48 Vgl. ebd.

49 Boal, *Theater der Unterdrückten*, S. 8.

50 Vgl. ebd., S.10.

zur Aktion gesehen werden kann. Boal nennt diesen Prozess „dynamisation“ und meint damit die Aktivierung des passiven Zuschauers, des Unterdrückten.⁵¹ Die Bewusstmachung oder auch Reflexion der eigenen, konkreten Situation verläuft auf zwei Ebenen, die gleichermaßen aktiviert werden sollen: auf der Subjektebene und auf der Objektebene.⁵² Die erste dient dem Protagonisten dazu, sich als einmaligen und unverwechselbaren Menschen mit vielfältigen Fähigkeiten und Möglichkeiten zu sehen, die zweite, um die eigene Unterdrückung aufgrund gesellschaftlicher, politischer sowie wirtschaftlicher Widersprüche zu begreifen.⁵³ Freire äußert dazu:

„Damit die Unterdrückten den Kampf um ihre Freiheit führen können, dürfen sie die Wirklichkeit der Unterdrückung nicht als eine geschlossene Welt betrachten, aus der es keinen Ausweg gibt, sondern als eine sie begrenzende Situation, die sie verändern können. Diese Betrachtungsweise ist eine notwendige, aber freilich keine ausreichende Bedingung der Befreiung.“⁵⁴

Nach Boal und Freire soll der Mensch die Rolle eines Zuschauers ablegen und zum „Neuschöpfer“ der Welt werden.⁵⁵ Freire vergleicht diesen Prozess der Befreiung mit einem schmerzvollen Geburtsvorgang.⁵⁶

In Freires und Boals Konzepten spielt das Politische eine wesentliche Rolle; beide sind deshalb nie neutral:

„Erziehung kann niemals neutral sein. Entweder ist sie ein Instrument der Befreiung des Menschen, oder sie ist ein Instrument seiner Domestizierung, seiner Abrichtung für die Unterdrückung.“⁵⁷

Freire geht noch einen Schritt weiter und bezeichnet das traditionelle Erziehungskonzept als „Bankiersmethode“. Nach ihm agieren die Lehrer als Anleger und die Schüler als Anlage-

51 Vgl. Neuroth, S. 49.

52 Vgl. ebd.

53 Vgl. Wrentschur, S. 52.

54 Freire, Paulo, *Pädagogik der Unterdrückten*, Stuttgart: Kreuz-Verlag 1971, S. 45.

55 Vgl. Wrentschur, S. 52.

56 Vgl. Freire, S. 44.

57 Ebd., S. 14.

objekt von Wissen; Erziehung werde somit zu einem Akt der „Spareinlage“.⁵⁸ Der Schüler werde zwar mit Wissen gefüllt, könne dieses jedoch nur auswendig lernen und wiederholen. Um es zu begreifen, müsse er aber selbst forschen:

„Wissen entsteht nur durch Erfindung und Neuerfindung, durch ungeduldige, ruhelose, fortwährende, von Hoffnung erfüllte Forschung, der die Menschen in der Welt, mit der Welt und miteinander nachgehen.“⁵⁹

Um dieses Subjekt-Objekt-Verhältnis von Lehrer und Schüler aufzuheben, schlägt Freire ein dialogisches Bildungskonzept vor: „Die Bildungsarbeit muß einsetzen bei der Lösung des Lehrer-Schüler-Widerspruchs [...], so daß beide gleichzeitig Lehrer und Schüler werden.“⁶⁰ Boal sah darin einen wichtigen Pfeiler für seine Theaterarbeit und übertrug Freires Forderung auf sein „Theater der Unterdrückten“,⁶¹ indem er das Schauspieler-Zuschauer-Verhältnis aufhob und den „Zuschauspieler“ einsetzte. Dieser soll beim „Theater der Unterdrückten“ durch Dialog Lösungsvorschläge erproben – der Lernprozess findet somit im Rahmen des Theaters statt. Dazu äußert Boal: „*Das Theater der Unterdrückten ist immer Dialog: Wir lehren und lernen.*“⁶²

Nach Zumhof ist der Dialog ein „Medium der Erkenntnis, der Begegnung und der Befreiung“ und kein „pädagogisches Instrumentarium“.⁶³ Er wird eröffnet durch „generative Themen“, das heißt durch die „Schlüsselthemen“ einer gesellschaftlichen Gruppe; diese werden bei Boal durch das „Statuentheater“ gewonnen und anschließend im „Forumtheater“ oder im „Unsichtbaren Theater“ näher betrachtet und diskutiert – es soll kein vorgefertigtes Wissen verabreicht werden.⁶⁴ „Theater der Unterdrückten heißt Auseinandersetzung mit einer konkreten Situation, es ist Probe, Analyse, Suche.“⁶⁵

58 Vgl. ebd., S. 74.

59 Ruping, Bernd, „Paulo Freires ‚Pädagogik der Unterdrückten‘. Ein Zettelkasten“ In: *Gebraucht das Theater. Die Vorschläge Augusto Boals. Erfahrungen, Varianten, Kritik*, Hg. Bernd Ruping, Münster/Hamburg: LIT 1993², S. 292.

60 Freire, S. 75.

61 Vgl. Neuroth, S. 50.

62 Boal, *Theater der Unterdrückten*, S. 68.

63 Vgl. Zumhof, Tim, *Pädagogik und Poetik der Befreiung. Der Zusammenhang von Paulo Freires Befreiungspädagogik und Augusto Boals ›Theater der Unterdrückten‹*, Münster: Waxmann 2012, S. 44.

64 Vgl. Wrentschur, S. 52.

65 Boal, *Theater der Unterdrückten*, S. 68.

Nach Freire soll sich der Mensch mit der Welt in Beziehung setzen und auf die Herausforderungen der Umwelt reagieren, in die Wirklichkeit „eingreifen“ – täte er dies nicht, würde er gegen seine Interessen handeln und müsste sich weiterhin anpassen oder gar unterdrücken lassen.⁶⁶ Dieser Anpassung und Unterdrückung wollten Boal und Freire mit ihren Konzepten entgegenwirken.

2.2.3 Das „Theater der Unterdrückten“ im Vergleich mit Jacob Levy Morenos therapeutischen Theaterformen

Als Boal während seines Exils in Europa vermehrt auf Formen „subtiler und internalisierter Unterdrückung“ stieß, so Weintz, entwickelte er als Konsequenz einen neuen Theateransatz, der entgegen seinem früheren Verständnis eine Überlagerung der Sphären von Theater und Therapie bedeutete.⁶⁷ Einige seiner Spielvorschläge, die er bis Ende der 70er Jahre entwickelte – in dieser Zeit zielte sein Konzept „auf die Bewusstmachung sichtbarer Formen von politischer und sozialer Unterdrückung und auf die Entwicklung einer kollektiven (Handlungs-)Perspektive gegenüber gesellschaftlichen Missständen“⁶⁸ –, wiesen jedoch schon damals Ähnlichkeiten zu therapeutischen Verfahren auf.⁶⁹ Obwohl Boal immer wieder mit dem „Psychodrama“ Morenos in Verbindung gebracht wurde, distanzierte er sich bis zur Differenzierung seines Theateransatzes von ihm.⁷⁰

Dass eine Verwandtschaft zwischen dem „Theater der Unterdrückten“ Augusto Boals und den verschiedenen Formen Jacob Levy Morenos besteht, ist nicht zu leugnen. Diese bestehe, so Feldhändler, jedoch mehr in der Grundhaltung zum Theater und zum Drama sowie deren therapeutischer Wirkung, weniger im methodischen Vorgehen.⁷¹ Die Strukturierung des

66 Vgl. Freire, S. 122; vgl. auch ebd., S. 48.

67 Boal versteht Therapie, entgegen der Bedeutung von Therapie als Behandlung einer psychischen Erkrankung, als Anstoß zum „Lernen für sich selbst“.

Vgl. Boal, *Regenbogen der Wünsche*, S. 12.

68 Ebd., S. 11.

69 Vgl. ebd., S. 11f.

70 Vgl. Feldhändler, Daniel, „Augusto Boal und Jakob Levy Moreno: Theater und Therapie“ In: *Gebraucht das Theater. Die Vorschläge Augusto Boals. Erfahrungen, Varianten, Kritik*, Hg. Bernd Ruping, Münster/Hamburg: LIT 1993², S. 301.

71 Vgl. ebd., S. 302.

„Psychodramas“ und die des „Forumtheaters“ bilden hier eine Ausnahme. So gliedern sich sowohl das klassische, triadische Psychodrama als auch das „Forumtheater“ in drei ähnlich definierbare Phasen, wobei die letzte zu unterscheiden ist.⁷² Sein „Psychodrama“ teilt Moreno in die Initial- oder Warm-Up-Phase, die Spiel- oder Aktionsphase und in die Abschluss- oder Gesprächsphase. In der zweiten vollzieht sich die emotionale Erfahrung, in der dritten die rationale Einsicht. Bei Boal finden sich die Phasen der Einstimmung, des Agierens und der Veränderung der Szene. Die Einstimmung oder auch das „warming up“ kann durch das Stegreiftheater sowie durch Übungen und Spiele erfolgen.⁷³

In seiner Publikation „Augusto Boals Theater der Unterdrückten in Theorie und Praxis“ geht Henry Thorau näher auf Morenos dritte Phase ein. Er beschreibt sie als sogenannte „Integrationsphase durch Gruppengespräch“, die beim „Theater der Unterdrückten“ nicht existent sei. Dies schreibt er Boals „Mißtrauen gegen Theoretisieren und Verbalisieren“ zu.⁷⁴

Moreno, der eigentlich Psychiater und Soziologe war, hat sich in seinem Werk sehr stark vom Theater beeinflussen lassen. In den frühen 1920er Jahren entwickelte er das „Stegreiftheater“ – das „Theater der Spontaneität“, wie er es laut Feldhändler auch nannte.⁷⁵ Parallelen zu Boal lassen sich aber schon im „Konflikttheater“ finden, dem Vorläufer des „Stegreiftheaters“. Dieses besteht aus einer historischen Bühne sowie einem Zuschauerraum und erlaubt dem Zuschauer im Gegensatz zur traditionellen Theaterbühne ein Interagieren in das Handlungsgeschehen. Die Interaktion zwischen Publikum und Schauspieler spielt ebenso im „Stegreiftheater“ eine wesentliche Rolle.⁷⁶ Auch bei Boal ist eine Interaktion beider Parteien gegeben, die vor allem im „Forumtheater“ stattfindet. So ist auch hier die herkömmliche Rollenverteilung zwischen Schauspieler und Zuschauer aufgehoben und eine neue Figur entstanden: die des „Zuschauspielers“.⁷⁷

72 Vgl. Thorau, Henry, *Augusto Boals Theater der Unterdrückten in Theorie und Praxis*, Rheinfelden: Schäuble 1982, S. 133f.

73 Vgl. ebd.

74 Vgl. ebd., S. 134.

75 Vgl. Feldhändler, Daniel, *Psychodrama und Theater der Unterdrückten*, Frankfurt am Main: Wilfried Nold 1992², S. 14f.

76 Vgl. Moreno, Jacob Levy, *Das Stegreiftheater*, Potsdam: Gustav Kiepenheuer 1924, S. 11.

77 Vgl. Feldhändler, *Psychodrama und Theater der Unterdrückten*, S. 15f.

Im „Stegreiftheater“ findet gegenüber dem „Konflikttheater“ eine Erweiterung statt, indem die Zuschauer sowohl Handlung und Verlauf des Stückes als auch das Stück selbst bestimmen dürfen. Gemäß seinem Anspruch eines „Theaters aller mit allen“⁷⁸ fordert Moreno ein Theater ohne Zuschauer: *„Es gibt keine Zuschauer mehr. Fort mit den Augen der Gaffer und den Ohren der Horcher. [...] Unser Theater ist Einheit des Seins und Scheins.“*⁷⁹

Durch diese „Verschmelzung der ‚Als-ob‘ Realität des Spiels“ mit der „inneren subjektiven Realität“ der Zuschauerspieler vollziehe sich, so Feldhendler, eine „qualitative Veränderung auf der Spielebene“.⁸⁰ Es entstehe die „Surplus-Realität“, die alle Perspektiven der Wirklichkeit einschließe und einen Vollzug der dramatischen Handlung auf allen Ebenen des Psychischen ermögliche: auf der Ebene des Realen, des Imaginären und des Symbolischen.⁸¹ Feldhendler zitiert aus einem mit Boal geführten Interview, das in einer Tageszeitung vom August 1983 veröffentlicht war: „Die ganze Wirklichkeit ist Theater und alles Theater ist Wirklichkeit.“⁸² Als wichtiges Instrument für Veränderungen schafft die „Surplus-Realität“ einen Ort für die Probe neuer Handlungsmöglichkeiten, für die Probe auf die Realität.⁸³ Moreno bezeichnet ihn als „Locus nascendi“, Boal hingegen spricht vom „ästhetischen Raum“.⁸⁴

Dieses „Proben für die Realität“ und das „Ausagieren von Konflikten“ basiert auf der Spontaneität, die sowohl für Boal als auch für Moreno wichtiger Ansatz ihrer Methoden war.⁸⁵ Entgegen Theaterstücken als „Rollenkonserven“ – in Extremfällen müssen diese von den Schauspielern mehrere hundert Male gespielt werden – fordert Moreno ein Theater der Spontaneität,⁸⁶ dessen „Weiterentwicklung und Förderung er als Aufgabe der Erziehung betrachtet“.⁸⁷ Er versteht Spontaneität als Energiefaktor, als Katalysator bei der Vorbereitung

78 Moreno, S. 15.

79 Moreno zitiert bei Grete Leutz, *Das klassische Psychodrama nach J. L. Moreno. Theorie und Praxis*, Berlin [u.a.]: Springer 1974, S. 31.

80 Vgl. Feldhendler, *Psychodrama und Theater der Unterdrückten*, S. 17.

81 Vgl. ebd.

82 Ebd.

83 Vgl. Feldhendler, *Psychodrama und Theater der Unterdrückten*, S. 118.

84 Boal, *Regenbogen der Wünsche*, S. 32.; siehe auch Kapitel 3.3.2.1 und Kapitel 4.2.2.1.

85 Vgl. Wiegand, Helmut, „Die Entwicklung des Theaters der Unterdrückten seit Beginn der achtziger Jahre“, Diss., Universität Gießen 1999, S. 72.

86 Vgl. ebd.

87 Axter, S. 37.

auf eine neue, befremdliche Situation, und spricht ihr zudem eine heilende Funktion zu.⁸⁸ So stellt der Prozess der Spontaneität das Ausagieren eines Konflikts dar, der sich im Leben aufgebaut hat.⁸⁹

„Das Leben ist die Einatmung, Stegreif Ausatmung der Seele. Durch Einatmen entstehen Gifte (Konflikte), durch Stegreif werden sie wieder frei. **S t e g r e i f l ä ß t d a s U n b e w u ß t e u n v e r l e t z t (d u r c h d a s B e w u ß t s e i n) f r e i s t e i g e n.** Diese Lösung tritt nicht durch fremden Eingriff ein sondern **a u t o n o m.** Darauf beruht seine Bedeutung als Heilmittel.“⁹⁰

Obwohl Boal nicht ausdrücklich davon spricht, setzt auch sein Theater Stegreif voraus. Feldhändler erwähnt hier das Bildertheater, bei dem Boal auf verbale Sprache verzichtet und sich stattdessen auf die Körpersprache und auf kinästhetische Mittel beruft.⁹¹ Auch im Forumtheater ist Spontaneität gegeben, die jedoch erst ab dem zweiten Durchlauf sichtbar wird, wenn der Protagonist von einem Zuschauerspieler ersetzt wird. Dieser versucht seinen Lösungsvorschlag in einer arrangierten Szene umzusetzen, was wiederum von den anderen Darstellern spontane Reaktionen erfordert.⁹²

Als eine weitere Gemeinsamkeit beider Ansätze ist der Begriff der Katharsis zu sehen, den Boal zuvor vehement ablehnte. In seiner Publikation „Der Regenbogen der Wünsche“ unterscheidet er vier Formen: die medizinische Katharsis, die Katharsis nach Moreno, die Aristotelische Katharsis und die Katharsis im Theater der Unterdrückten.⁹³ Auch Moreno unterscheidet verschiedene Formen von Katharsis: die ästhetische Katharsis, die Zuschauerkatharsis und die Aktionskatharsis.⁹⁴ Letztere erfährt eine primäre Bedeutung, denn auch Boal spricht von einer Art Aktionskatharsis, die sich nach seinem Verständnis in der Phase der Dynamisierung vollzieht.⁹⁵ Boal reflektiert Morenos Vorstellung von Katharsis: Dieser hatte einer leicht aufbrausenden, leidenschaftlichen Schauspielerin die Rolle einer Person mit ähnlichem Charakter übertragen, wodurch sie „von ihrer Heftigkeit und ihrem

88 Vgl. Feldhändler, *Psychodrama und Theater der Unterdrückten*, S.112f.

89 Vgl. ebd., S. 113.

90 Moreno, S. 71.

91 Vgl. Feldhändler, *Psychodrama und Theater der Unterdrückten*, S. 114.

92 Vgl. Axter, S. 38.

93 Vgl. Boal, *Der Regenbogen der Wünsche*, S. 78ff.

94 Vgl. Feldhändler, *Psychodrama und Theater der Unterdrückten*, S. 120.

95 Vgl. ebd., S. 121.

Hass, dem Grund ihrer Leiden“, gereinigt worden sei.⁹⁶

Im weiteren Vergleich beider Theorien werden auch Übereinstimmungen in ihren grundlegenden Bestandteilen sichtbar. So existiert sowohl bei Moreno als auch bei Boal der Regisseur oder Sitzungsleiter, der im „Theater der Unterdrückten“ als „Joker“ bezeichnet wird. Ferner haben beide Methoden Protagonisten, die ein Problem vorbringen, und „Hilfs-Ichs“, die Rollen übernehmen, die ihnen vom Protagonisten zugewiesen werden.⁹⁷ Auch die drei zentralen psychodramatischen Techniken Morenos sind bei Boal zu finden: Doppeln, Spiegeln, Rollentausch.⁹⁸

Trotz vieler Parallelen⁹⁹ beider Methoden unterscheiden sie sich dennoch in ihrer Zielsetzung. So hat das „Theater der Unterdrückten“ die „Veränderung *der* Gesellschaft“ zum Ziel, das „Psychodrama“ hingegen die „Veränderung *in der* Gesellschaft“, indem die Integration „des Individuums und der Gruppe“ gefördert wird.¹⁰⁰

2.3 Die Methoden des „Theaters der Unterdrückten“

Augusto Boal sieht sich nicht als Erfinder, sondern als Entdecker des „Theaters der Unterdrückten“. Ferner spricht er davon, dass ihm die Ideen zu den einzelnen Methoden im Austausch mit den Unterdrückten gekommen seien:

„I did not invent the Theatre of the Oppressed by myself, in my house, nor did I receive it as tablets of stone from God: it was in the interaction with popular audience that the TO was born, little by little. [...] it created itself by a process of exchange.“¹⁰¹

96 Vgl. Boal, *Der Regenbogen der Wünsche*, S. 80.

97 Vgl. Thorau, S. 130.

98 Eine Beschreibung dieser Techniken steht bei Henry Thorau. Vgl. ebd., S. 130ff.

99 Eine genauere Untersuchung von Gemeinsamkeiten und Differenzen beider Methoden ist sowohl bei Feldhändler als auch bei Wiegand zu finden.

100 Vgl. Feldhändler, *Psychodrama und Theater der Unterdrückten*, S. 52.

101 Boal, Augusto, *Hamlet and the Baker's Son. My Life in Theatre and Politics*, London/New York: Routledge 2001, S. 339.

Natürlich wirkten sich – wie schon erläutert – auch die Einflüsse von Brecht, Freire und Moreno auf die Entwicklung des „Theaters der Unterdrückten“ aus. Seine „Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler“,¹⁰² die Boal zum Teil in anderen Ländern kennenlernte und übernahm, hatte er nicht nur der Kreativität und dem Einfallsreichtum seiner Kursteilnehmer zu verdanken,¹⁰³ sondern zugleich auch dem Einfluss anderer Bereiche: Stanislawskis Methode physischer Handlungen zur Schulung vom emotionalen Gedächtnis und vom Sinnesgedächtnis, bioenergetische Körperarbeit, bewusstes Atmen, Massage und Balanceübungen, der „Aufrechte Gang“ vom Feldenkrais, nonverbale Körperausdrucksübungen sowie Übungen aus Pantomime, Psychodrama und Gestalttechnik – die Liste lässt sich erweitern.¹⁰⁴

So unterschiedlich die Methoden des „Theaters der Unterdrückten“ wie auch die Übungen und Spiele sein mögen, haben sie dennoch ein gemeinsames Ziel: Befreiung durch Bewusstmachung, Erkennen und Verändern – nicht nur auf individueller Ebene.¹⁰⁵ Folgende Abbildung soll Boals Vorstellung vom Theater der Unterdrückten verdeutlichen:

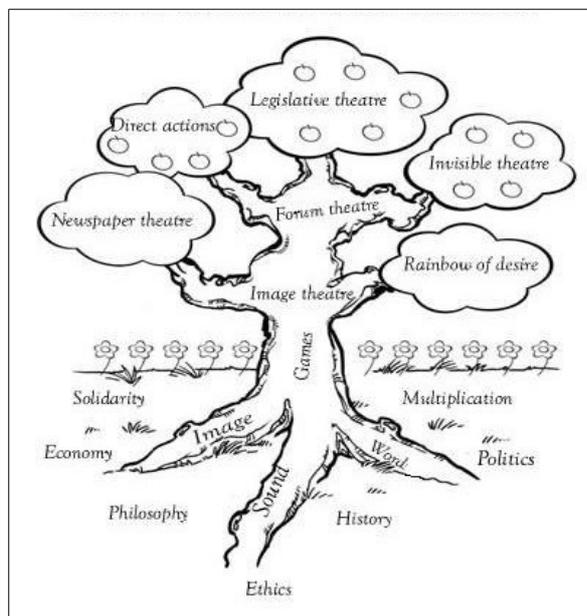


Abbildung 1: Baum des „Theaters der Unterdrückten“

102 Die Übungen und Spiele sind in Boals Werk "Theater der Unterdrückten" dem Theorieteil angehängt. Vgl. Boal, Augusto, *Theater der Unterdrückten*, S. 176ff.

103 Vgl. ebd., S. 126.

104 Vgl. ebd., S. 171f.

105 Vgl. ebd., S. 172.

Der Baum sei, so sagt Staffler, in Südamerika ab der Mitte des 20. Jahrhunderts gewachsen „auf dem Boden der damaligen politischen, wirtschaftlichen, künstlerischen und historischen Grundlagen.“¹⁰⁶ Er bleibe nie statisch, sondern wachse und gedeihe und sei die Quelle, aus der Kraft, Mut und Hoffnung geschöpft werden können. Die einzelnen Methoden, die Teil dieses Baumes sind, werden im Folgenden nur kurz beschrieben. Die Ausnahme bildet das „Forumtheater“, auf das näher eingegangen werden soll.

2.3.1 Zeitungstheater

Wie zuvor schon erwähnt, ist das „Zeitungstheater“ die einzige Methode, die Boal in Brasilien entwickelt hat. Es entstand in Zusammenarbeit mit seinen Mitarbeitern des Teatro de Arena, nachdem es infolge des Militärputsches vom 13. Dezember 1968 geradezu unmöglich geworden war, vor einem größeren Publikum Volkstheater zu spielen. Schulen, Hochschulen und Gewerkschaften wurden von der Polizei und dem Militär kontrolliert und Spitzel unter Arbeiter und Studenten eingeschleust. Eine Lösung bot sich in der Abschaffung des herkömmlichen Theaterproduzenten und -zuschauers sowie in der Übereignung der Produktionsmittel an das Publikum. Die Stücke konnten somit nicht mehr zensuriert werden, da ja die Texte nicht neu verfasst, sondern als Zeitungsartikel bereits publiziert worden waren.¹⁰⁷ Vorläufer des „Zeitungstheaters“ sind im historischen Agitprop zu finden, der „Lebenden Zeitung“.¹⁰⁸

Es gibt elf Techniken, die Boal unter dem Begriff „Zeitungstheater“ zusammengefasst hat: Einfaches Lesen, vervollständigendes Lesen, gekoppeltes Lesen, rhythmisches Lesen, untermaltes Lesen, pantomimisches Lesen, improvisierendes Lesen, historisches Lesen, konkretisierendes Lesen, pointiertes Lesen und Kontext-Lesen.¹⁰⁹

106 Vgl. Staffler, S. 16.

107 Vgl. Boal, *Theater der Unterdrückten*, S. 28ff.

108 Vgl. Thorau, Henry, *Unsichtbares Theater*, Berlin/Köln: Alexander 2013, S. 27.

Die erste „Lebende Zeitung“ wurde um 1917 in Russland aufgeführt; Analphabeten sollten die täglichen Nachrichten erfahren. Außerdem wurden Probleme angesprochen. Die „Lebenden Zeitungen“ wurden improvisiert, ähnlich wie Morenos „Theater der Spontaneität“.

Vgl. o.N., *Living Newspaper*, 2007, <http://www.documenta12.de/index.php?id=954>, Zugriff: 13.09.2014.

109 Vgl. Boal, *Theater der Unterdrückten*, S. 30ff.

Ziel der Techniken ist es, die vermeintliche Objektivität des Journalismus zu entlarven – Zeitungen sollen „gegen den Strich“ gelesen werden.¹¹⁰ Hierbei ist es wichtig, sich nicht nur auf die Inhalte der Texte, sondern auch auf ihre Platzierung innerhalb der Zeitung, auf das Layout, das vorhandene Bildmaterial sowie auf den gesamten Zeitungstypus zu konzentrieren. Die Verwendung von Texten für das „Zeitungstheater“ beschränkt sich dabei nicht nur auf Zeitungen; alles Geschriebene und Gedruckte kann verwendet werden.

2.3.2 Unsichtbares Theater

Von allen Methoden des „Theaters der Unterdrückten“ ist das „Unsichtbare Theater“ die umstrittenste,¹¹¹ da Theatergruppen dabei oft in verfängliche Situationen und Schwierigkeiten geraten können, obgleich von ihrer Seite aus keine Gewalt ausgeübt werden darf.¹¹² Diese Theatermethode entstand, als in Boals Exil in Buenos Aires die Gefahr bestand, bei einer Kundgebung der politischen Meinung im öffentlichen Rahmen einer Aufführung verhaftet zu werden.¹¹³ Auch für diese Form des „Theaters der Unterdrückten“ gibt es Vorläufer – beispielsweise die Spionagetechniken von Detektiven in Supermärkten.¹¹⁴

Die Unterdrückungsszene wird auf einem öffentlichen Platz gespielt – dort, wo sie in der Realität stattfinden könnte. Schon im Vorfeld müssen mögliche Reaktionen der Passanten oder sonstige Vorkommnisse berücksichtigt werden. Daher ist eine detaillierte Vorbereitung in den Proben unabdingbar. Bei der Durchführung agieren die Passanten als Zuschauer, wissen aber gleichzeitig nicht, dass es sich bei der vermeintlichen Konfliktsituation um Theater handelt. Für sie ist die Szene real, und sie werden auch im Nachhinein nicht aufgeklärt.¹¹⁵

Das „Unsichtbare Theater“ möchte Unterdrückung sichtbar machen. Damit dies gelingt, muss

110 Vgl. ebd., S. 29.

111 Die Problematik des „Unsichtbaren Theaters“ wird von Pelzeder genauer beleuchtet. Vgl. Pelzeder, Christoph, „Zwischen Revolution und Gruppentherapie. Lern- und bildungsorientierte Ziele des Theaters der Unterdrückten nach Augusto Boal mit spezieller Berücksichtigung der Anwendung in Österreich“, Dipl.-Arb., Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 2000, S. 68ff.

112 Vgl. Staffler, S. 76.

113 Vgl. ebd., S. 75.

114 Vgl. Boal, *Theater der Unterdrückten*, S. 116.

115 Vgl. ebd., S. 35 u. S. 99.

es „unsichtbar“ bleiben. Es soll niemals außerhalb der Legalität agieren, nicht zuletzt, um den Schutz der Zuschauer sowie der Schauspieler zu wahren. Dennoch werden Gesetze auf ihre Rechtmäßigkeit hinterfragt.¹¹⁶

2.3.3 Statuentheater/Bildertheater

Das „Statuen-“ bzw. „Bildertheater“ ist während eines Aufenthalts Boals in Peru entstanden und wird meist als Vorübung für das „Forumtheater“ verwendet. Gewöhnlich wird es als pantomimische Übung durchgeführt, bei der eine Person – ohne verbale Anweisungen zu geben – die anderen Mitglieder einer Gruppe zu einer Skulpturengruppe formt, sodass ein aussagekräftiges Bild entsteht. Zunächst soll ein der Realität entsprechendes Ausgangsbild geschaffen werden, anschließend ein realistisches Wunschbild. Die wichtigste Phase dieser Theaterform ist der Weg vom Realbild zum Idealbild. Im dritten Schritt werden jene Maßnahmen, Vorgänge und Handlungen dargestellt, die zum Idealbild führen – diese werden in einer Abfolge von Einzelbildern dokumentiert.¹¹⁷ Wichtig ist, dass sowohl das Realbild und das Idealbild als auch der Weg dazwischen kollektiv von allen Teilnehmern akzeptiert wird.¹¹⁸

2.3.4 Forumtheater

Die wohl bekannteste und am häufigsten angewandte Technik des „Theaters der Unterdrückten“ ist das „Forumtheater“ – sie wird auch als Synonym für Boals Theateransatz überhaupt verstanden. Es kann mit anderen Methoden des „Theaters der Unterdrückten“ kombiniert werden. Das „Statuen-“ bzw. „Bildertheater“ fungiert beispielsweise als Vorbereitung für ein „Forumtheater“. Dieses wiederum kann auch im „Legislativen Theater“ eingesetzt werden. Wie das „Statuen-“ bzw. „Bildertheater“ ist auch das „Forumtheater“ in Peru entstanden.¹¹⁹ Im Folgenden soll näher auf das „Forumtheater“ eingegangen werden. Eine

116 Vgl. ebd., S. 116f.

117 Vgl. ebd., S. 53f.

118 Vgl. ebd.

119 Vgl. ebd., S. 15.

Untersuchung der Merkmale – eine Ausnahme bildet die Rolle des Jokers – findet jedoch erst in den Kapiteln drei und vier statt.

2.3.4.1 Die Dramaturgie des Forumtheaters

Da das Forumtheater immer eine „gemeinsame intellektuelle und emotionale Auseinandersetzung“ der Schauspieler und Zuschauer zu einem Thema darstellt, sollte dessen Dramaturgie sehr klar ersichtlich sein.¹²⁰ Dies meint vor allem die Schaffung eines angemessenen Rahmens, der die Auseinandersetzung mit dem Thema ermöglicht.¹²¹ Dabei spielt auch der Joker¹²² eine wesentliche Rolle, indem er als Bindeglied zwischen Zuschauer und Darsteller agiert und die im Anschluss an die Forumphase entstehende Diskussion moderiert. Die Inszenierung selbst ist daher nur als Teil des Ganzen zu betrachten.¹²³

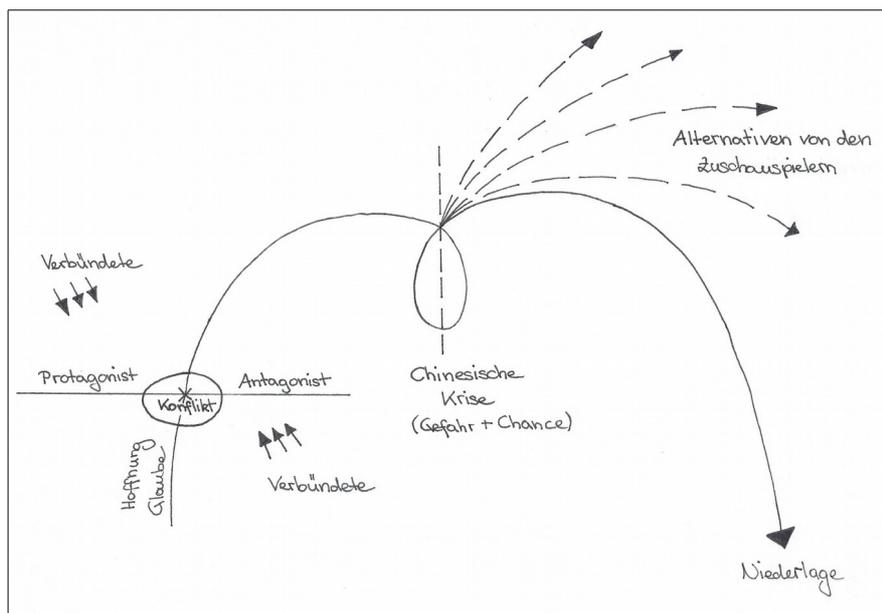


Abbildung 2: dramaturgische Struktur einer Forumtheaterszene

120 Vgl. Fritz, Birgit, *InExActArt. Ein Handbuch zur Praxis des Theaters der Unterdrückten*, Stuttgart: ibidem 2011, S. 139.

121 Vgl. ebd.

122 Augusto Boal gab seinem Spielleiter den Namen „Kuringa“; „Joker“ ist die englische Version des brasilianischen Begriffs. Vgl. Staffler, S. 125.

123 Vgl. Fritz, S. 139.

Die abgebildete Graphik zeigt die dramaturgische Struktur einer Forumtheaterszene, ausgehend von dem Konflikt zwischen Protagonist und Antagonist.¹²⁴ Er entsteht, da der Protagonist, der im „Theater der Unterdrückten“ immer die Position des Unterdrückten innehat, seiner Hoffnung, seinem Glauben und seinen Wünschen aufgrund des starken Willens des Antagonisten nicht gerecht werden kann.¹²⁵

Essentiell ist, dass sowohl Protagonist als auch Antagonist sehr klar formuliert sind. Beiden stehen potentielle Verbündete zur Seite. Diese können, so Fritz, für die Zuschauer mögliche Türen oder Fenster darstellen, durch deren Hilfe sie Verhaltensänderungen bewirken können.¹²⁶

Die Verschärfung der Auseinandersetzung gipfelt in der sogenannten „Chinesischen Krise“¹²⁷ und mündet schließlich in der Niederlage. Im Augenblick der "Chinesischen Krise" kann jedoch eine Veränderung in der Handlung erfolgen, indem die Zuschauer Alternativen aufzeigen, die problemlösend auf den Konflikt wirken.¹²⁸ Zuvor müssen alle in die Handlung involvierten Personen ihre Wünsche und eine Notwendigkeit ausdrücken, um die Richtung einer Veränderung der Realität zu präzisieren und zu definieren. Forumtheater ist somit ein ethisches Theater mit klar definierten Standpunkten – Boal habe es, so Fritz, auch „Theater der Menschenrechte“ genannt.¹²⁹

2.3.4.2 Die Forumphase

Eine vorbereitete Modellszene – eine Situation der Unterdrückung oder eines sozialen Konflikts – wird in einem Forum vor den Zuschauern präsentiert. Zuvor führt der Joker in das Geschehen ein und erläutert kurz, was passieren wird. Diesem kann auch ein „warming

124 Vgl. Staffler, S. 89.

125 Vgl. Fritz, S. 140.

126 Vgl. ebd.

127 Die chinesischen Schriftzeichen für Krise bedeuten sowohl „Gefahr“ als auch „Chance“. Da Boal im Höhepunkt einer Auseinandersetzung beide Möglichkeiten sah, übertrug er den Ausdruck „Chinesische Krise“ auf die dramaturgische Struktur der Forumtheaterszenen.
Vgl. Staffler, S. 90.

128 Vgl. ebd.

129 Vgl. Fritz, S. 140.

up“ vorangehen, bei dem die Zuschauerspieler durch Übungen und Spiele sowie durch Statuentheater auf das Forumtheater eingestimmt werden.¹³⁰ Nachdem die Szene einmal durchgespielt worden ist, beginnt die Forumphase. In dieser können die Zuschauerspieler Lösungsvorschläge erproben, indem sie in weiteren Durchgängen die unterdrückte Person oder andere in das Geschehen Involvierte auswechseln und an ihrer Stelle intervenieren. Dazu müssen sie an jener Stelle „STOPP“ rufen, an der sie glauben, dass eine Wende im Geschehen möglich ist.¹³¹ Diese kann auch schon vor der „Chinesischen Krise“ erfolgen. Im Anschluss an die Interventionen leitet der Joker zu einer Diskussion über, in der die verschiedenen Lösungsvorschläge besprochen werden.

Das Forumtheater ist „Probe für die Wirklichkeit“. Daher ist es essentiell, dass die Lösungsvorschläge nicht nur verbal vorgetragen werden, sondern durch Erproben in einer improvisierten, dennoch realen Handlung auf ihre erlebbare Wirksamkeit hin geprüft werden. Durch dieses Erproben der realen Handlung ist, so Boal, die Umsetzung auch im realen Leben möglich.¹³²

2.3.4.3 Die Rolle des Jokers

Eine wichtige Rolle im Forumtheater spielt der Joker, der die Verbindung zwischen Schauspieler und Zuschauer herstellt. Er agiert als eine Art Spielleiter, der unter anderem das Forum moderiert, das Publikum zum Eingreifen ermutigt und zu der auf die Forumphase folgenden Diskussion überleitet.¹³³

Mit der Rolle des Jokers experimentierte Boal schon vor der Entwicklung des „Theaters der Unterdrückten“ – seinen ersten Auftritt hatte jener bei der Aufführung von „Arena conta Zumbi“.¹³⁴ Seit der Zeit hat sich die Rolle jedoch erweitert. Während er früher als Zeremonienmeister agierte, live Regie führte, versteckte Botschaften erklärte und, wenn

130 Vgl. Thorau, S. 133.

131 Vgl. Boal, *Theater der Unterdrückten*, S. 82ff.

132 Vgl. ebd., S. 68f.

133 Vgl. Staffler, S. 125ff.

134 Vgl. Kapitel 2.1.

nötig, auch in alle anderen Rollen schlüpfen konnte, agiert der Joker heute als „allwissender“ Spielleiter, der mit den einzelnen Charakteren Interviews führt und Bezüge herstellt, die über die Grenzen des Raumes und der Zeit hinausreichen.¹³⁵ Das breite Spektrum des heutigen Jokers hat Armin Staffler in seinem Buch über Augusto Boal aufgelistet. Einige Aufgabenbereiche seien hier genannt: Facilitation, Moderation, Animation, Workshopleitung, Aktivierung, Spiegel, Improvisation, Prozess- und Produktionsleitung, Pädagogik, Ästhetik, Analyse usw.¹³⁶

In ihrer Publikation „InExActArt“ unterscheidet Birgit Fritz drei Arten von Jokern: den *Community Joker*, den *Multiplying Joker* und den *Assistant Joker*.¹³⁷ Den „Community Joker“ beschreibt sie als Koordinator von Forumtheatergruppen, der Spiele leitet und in seiner Umgebung einen theatralen Dialog mit dem Publikum und dessen Schwerpunkten ermöglicht. Er beginnt mit der üblichen Jokerrolle als Moderator von Forumtheaterstücken.¹³⁸

Der „Multiplying Joker“ leitet über die Arbeit mit einer Gruppe hinaus Workshops und Seminare, die die praktischen und theoretischen Seiten des „Theaters der Unterdrückten“ zum Thema haben. Bewandert in politischen, ethischen, pädagogischen, philosophischen und ästhetischen Grundlagen, kann er feinfühlig auf alle Schwierigkeiten und Anforderungen eingehen, die die Arbeit mit Gruppen mit sich bringt.¹³⁹ Ein wesentliches Merkmal dieses Jokers ist die „globale Identität“; diese ist nicht zuletzt aufgrund der Reisen Augusto Boals (und später auch Sanjoy Ganguly's) von enormer Wichtigkeit, durch die das „Theater der Unterdrückten“ vielen Menschen auf allen Kontinenten bekannt wurde und praktiziert wird.¹⁴⁰

Als letztes beschreibt Fritz den „Assistant Joker“. Dieser stellt eine Art „Joker-Lehrling“ dar, der erfahrene Joker bei der Arbeit und bei der anschließenden Reflexion begleitet. Er kann aber auch selbst Teile von Workshops übernehmen sowie bei der Koordination von Gruppen helfen – dadurch wächst er in das „Jokern“ hinein. Mit Hilfe von Workshops, Seminaren,

135 Vgl. Staffler, S. 126.

136 Vgl. ebd., S. 126.

137 Vgl. Fritz, S. 157ff.

138 Vgl. ebd., S. 157.

139 Vgl. ebd.

140 Vgl. ebd., S. 158; siehe auch Kapitel 3.4.

Besprechungen und Reflexionen hat Boal in seinem Zentrum in Rio de Janeiro eine pädagogisch fundierte Ausbildung für Joker ermöglicht.¹⁴¹

2.3.5 „Prospektive“ und „introspektive“ Techniken

In seinem Exil in Europa wurde Boal mit einer anderen Art der Unterdrückung konfrontiert. Dies bedeutete für ihn ein Umdenken seines Theateransatzes, der daraufhin auch therapeutische Züge aufzeigte. Boal unterscheidet „prospektive“ (untersuchende) sowie „introspektive“ (nach innen gerichtete) Techniken, die die internalisierte Unterdrückung sichtbar machen sollen. Die bekanntesten Methoden sind der „Polizist im Kopf“ und der „Regenbogen der Wünsche“ – beide zählen zu den „introspektiven“ Techniken.¹⁴² Diese Namen bezeichnen „die gesamte Gruppe von Techniken, die zum Sichtbarmachen von verinnerlichter Unterdrückung dienen.“¹⁴³

Gesellschaftliche Strukturen, denen jeder Einzelne ausgesetzt ist, sind die Auslöser für die Verinnerlichung von Unterdrückung und können zu Angst und Handlungsunfähigkeit führen. Das Erziehungswesen, Arbeitsplatzstrukturen und patriarchalische Rollenverteilung sind Beispiele solch gesellschaftlicher Strukturen.¹⁴⁴ Damit hier durch gemeinsames Handeln Lösungsvorschläge erprobt werden können, soll nach Boal zunächst mit Hilfe der Gruppe das „Ich“ befreit werden.¹⁴⁵

Alle Methoden seines therapeutischen Theateransatzes können mit Hilfe unterschiedlicher Stilmittel angewendet und variiert werden, wodurch dem Spiel mehr Tiefe gegeben und das Verständnis von Szene und Figur erleichtert werden kann: „normal“, „die Unterdrückung überwinden“, „Stop und Denk nach!“, „Sachte-sachte“, „Blitzforum“, „Agora“, „Jahrmarkt“, „Drei-Wünsche“, „Spaltung“ und „Für-Taube-Spielen“.¹⁴⁶ Zum Schutz der Protagonisten

141 Vgl. ebd., S. 159.

142 Vgl. Boal, *Der Regenbogen der Wünsche*, S. 15ff.

143 Neuroth, S. 41.

144 Vgl. ebd.

145 Vgl. Boal, *Theater der Unterdrückten*, S. 261.

146 Vgl. ebd., S. 68ff.

sollte von einer öffentlichen Anwendung vor und mit einem fremden Publikum abgeraten werden.¹⁴⁷

Im Speziellen soll hier kurz auf die Techniken „Polizist im Kopf“ und „Regenbogen der Wünsche“ eingegangen werden:¹⁴⁸ Obwohl jede dieser Techniken eine eigene Übung darstellt, unterscheiden sie sich in ihrem Aufbau nur gering. Ausgehend von einem persönlichen Konflikt, den der Protagonist zusammen mit einer weiteren Person spielt, formen die Beobachter Statuen, die die „inneren Stimmen“ des Protagonisten zeigen sollen. Beim „Polizisten im Kopf“ sind dies Haltungen, denen im Verlauf der Erarbeitung Gesichter zugeschrieben werden. Diese repräsentieren Personen aus dem Umfeld, die Ängste, Wünsche, Phobien oder Verärgerungen hervorrufen. Beim „Regenbogen der Wünsche“ sind es Wünsche, die der Protagonist möglicherweise in seinem Inneren hegt. In einem weiteren Schritt kann er die Haltungen und Wünsche je nach Wichtigkeit sortieren – dadurch können sie gestärkt oder geschwächt werden. Ferner kann der Protagonist mit den Statuen pantomimisch interagieren oder versuchen, sie abzuwehren. Zusätzlich kann er anhand unterschiedlicher Methoden, die oben schon genannt wurden, das Spektrum seines Verhaltens ergründen.¹⁴⁹

2.3.6 Legislatives Theater

Mit dem „Legislativen Theater“ entstand ein neuer Ansatz des „Theaters der Unterdrückten“. Dieses entwickelte Boal, nachdem er 1992 als Abgeordneter in das Stadtparlament von Rio de Janeiro gewählt worden war. Da für ihn die Möglichkeit bestand, einen Mitarbeiterstab zu beschäftigen, nahm er den gesamten Stab des CTO¹⁵⁰ mit in das Parlament. Gemeinsam sammelten sie in der Bevölkerung durch die Theaterarbeit Wünsche und Gesetzesvorschläge,

147 Vgl. ebd., S. 16f.

148 Eine ausführliche Beschreibung der weiteren „prospektiven“ und „introspektiven“ Techniken sind in Augusto Boals Werk „Der Regenbogen der Wünsche“ zu finden.
Vgl. ebd., S. 84ff.

149 Vgl. ebd., S. 138ff.

150 Das „Center of the Theatre of the Oppressed“ wurde von Boal in Paris gegründet. Als er 1989 nach Brasilien zurückkehrte, existierte noch ein Kern an Aktivist*innen, die ihn überredeten, ein CTO nach Pariser Vorbild zu gründen.
Vgl. Staffler, S. 118.

die Boal durchzusetzen versuchte¹⁵¹ – durch seine Theaterarbeit fand erstmals eine direkte Intervention in politische Strukturen statt.¹⁵²

Das „Legislative Theater“ findet im Anschluss an eine „Forumtheaterszene“ statt, die schon im Vorfeld zur betreffenden Thematik erarbeitet worden ist. Die dort vorgeschlagenen Lösungsansätze werden als Gesetzesvorschläge formuliert und vor Publikum sowie Experten (Juristen) und Verantwortlichen (Politikern) im Rahmen einer Podiumsdiskussion erarbeitet.¹⁵³ Dies geschieht, indem die Pros und Contras gegenübergestellt werden. Abschließend dürfen die Zuschauerspieler für den Gesetzesvorschlag abstimmen.

151 Vgl. ebd., S. 119ff.

152 Vgl. Baumann, Till, *Von der Politisierung des Theaters zur Theatralisierung der Politik. Theater der Unterdrückten im Rio de Janeiro der 90er Jahre*, Stuttgart: ibidem 2001, S. 23.

153 Um mit einem Gesetzesvorschlag durchzukommen, ist es dringend notwendig, einen Politiker für das „Legislative Theater“ zu gewinnen. Für Augusto Boal selbst war dies nicht erforderlich, da er als Abgeordneter die Vorschläge direkt im Parlament einbringen konnte.

3 Das Forumtheater in Indien

3.1 Sanjoy Gangulys Theaterbewegung „Jana Sanskriti“

Für den Begründer Sanjoy Ganguly ist Jana Sanskriti „not a theatre group, it's a movement“.¹⁵⁴ Entstanden ist die Organisation im Jahr 1985,¹⁵⁵ als Ganguly gemeinsam mit einem Kernteam, nur aus Männern bestehend, von der Metropole Kolkata aus zunächst in die umliegenden Slums ging bis hin zu einem kleinen Dorf in Westbengalen, um den unterdrückten Menschen zu helfen.¹⁵⁶ Als Aktivist hatte er dort mit Gesang die ersten positiven Erfahrungen gemacht; relativ bald kam er mit dem Theater in Berührung, dem er sich letztlich auch zuwandte.¹⁵⁷ Aus der Idee heraus, sich voll und ganz politischen Aktionen zu verschreiben, entstand schließlich aus Laien die erste Theatergruppe. In ihren Anfängen arbeitete diese intensiv mit Propagandatheater, das den Unterdrückten zwar Lösungsvorschläge aufzeigte, sie aber nicht in die Erarbeitungsprozesse involvierte. So gab es auch keine anschließende Diskussion – sobald das Stück beendet war, verließ das Publikum den Schausplatz.¹⁵⁸

Da damals noch keine Frau der Gruppe angehörte, wurden auch die weiblichen Rollen von männlichen Schauspielern übernommen.¹⁵⁹ Erst einige Jahre später schlossen sich die ersten Frauen aus den besuchten Dörfern Jana Sanskriti an¹⁶⁰ – heute besteht die sich immer mehr ausdehnende Theaterbewegung zu sechzig Prozent aus Frauen.¹⁶¹ Einige der Männer wurden schon früh Teil der stetig wachsenden Gruppe – von den Dorfbewohnern erhielten sie Anerkennung und Wertschätzung, sie hatten quasi eine neue Identität:

154 *Jana Sanskriti. A theater on the field*, Regie: Jeanne Dosse, Frankreich 2006, Zeit: 00:48:27.

155 Vgl. Yarrow, Ralph, „Politik der Verbundenheit“ In: *Forumtheater und Demokratie in Indien*, Wien: Mandelbaum 2011, S. 11.

156 Vgl. Ganguly, Sanjoy, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, Wien: Mandelbaum 2011, S. 39ff.

157 Vgl. Faschingeder, Gerald, „Theater als kulturelle Aktion“ In: *Forumtheater und Demokratie in Indien*, Wien: Mandelbaum 2011, S. 18.

158 Vgl. Pramanik, Chittaranjan, „Chasing Wild Buffalos“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 99.

159 Vgl. Ganguly, S. 48.

160 Vgl. ebd., S. 51.

161 Vgl. Rotter, Annika, *Interview mit Ganguly*, Wien: 08.11.2014, S. XXXIX, Z. 207.

„Jetzt bin ich nicht mehr nur ein Tagelöhner, nicht nur eine Hilfskraft am Feld, ich bin Schauspieler. Meine Aufführungen inspirieren hunderte von Menschen und drängen auch sie dazu etwas zu unternehmen. Meine Aufführung verstört die, die sich an der Macht erfreuen, uns ausbeuten zu können.“¹⁶²

Die Arbeitsweise von Jana Sanskriti änderte sich, als Ganguly Anfang der 1990er Jahre mit den Methoden Augusto Boals in Berührung kam.¹⁶³ Die Theatergruppe begann sich nun mit dem „Theater der Unterdrückten“ auseinanderzusetzen – im Speziellen mit dem Forumtheater. Dieses ermöglichte nicht nur eine intensivere Arbeit mit den unterdrückten Menschen, sondern gab auch dem Publikum die Chance, Lösungsvorschläge für ihre eigene Unterdrückung zu finden.¹⁶⁴

Heute gehören Jana Sanskriti circa dreißig Theatergruppen an, die zum Großteil aus Mitgliedern von Feldarbeiterfamilien stammen und in ganz Westbengalen in ihren Dörfern und deren Umgebung mit dem Forumtheater arbeiten.¹⁶⁵ Koordiniert werden die Theatergruppen von einem Kernteam, das in Badu ansässig ist, einem kleinen Vorort von Kolkata. Dort ist „Girish Bhavan“ entstanden, das Trainings- und administrative Zentrum von Jana Sanskriti.¹⁶⁶ Analog zum Kernteam agieren auch die „Satelliten-Teams“ von Jana Sanskriti als vertrauenswürdige „Schlüssel- und Kontaktpersonen für die dörfliche und regionale Demokratie“.¹⁶⁷ Die meisten Mitglieder arbeiten ehrenamtlich – finanzielle Mittel für die Kernaktivitäten und die administrative Struktur werden aus eigenen Quellen geschöpft und durch Aufführungen und Workshops im Ausland gesammelt.¹⁶⁸ Augusto Boal, dessen „Theater der Unterdrückten“ weltweit Anwendung findet, betrachtete Jana Sanskriti als Hauptexponenten seiner Methodologie außerhalb Brasiliens.¹⁶⁹ In einer Rede, die er 2006 beim dritten „Muktadhara Festival“¹⁷⁰ in Kolkata hielt, beschrieb er die indische

162 Ganguly, S. 50.

163 Vgl. Pramanik, S. 99.

164 Vgl. ebd.

165 Vgl. o.N., *janasanskriti. centre of the theatre of the oppressed*, o.J., www.janasanskriti.org/aboutus.html, Zugriff: 14.06.2014.

166 Vgl. Ganguly, S. 33.

167 Ebd.

168 Vgl. ebd.

169 Vgl. Yarrow, S. 11.

170 Das Muktadhara Festival ist ein internationales Forumtheaterfestival, das von Jana Sanskriti organisiert wird.

Vgl. Ganguly, S. 34.

Theaterbewegung folgendermaßen:

„Diese Menschen haben entdeckt, dass das *Theater der Unterdrückten* ein nützliches Instrument ist, um die Vergangenheit zu untersuchen und in der Gegenwart unsere Zukunft aufzubauen, anstatt auf sie zu warten. Männer und Frauen, die beschlossen haben, das Theater dazu zu benutzen, diese Gesellschaft in eine andere zu verwandeln, die uns Glück anstelle von Leiden und Freude anstelle von Knechtschaft bringt.“¹⁷¹

Freiheit kann nach Ganguly jedoch nur als Teil eines Ganzen erlebt werden. Daher werden alle Entscheidungen im Kernteam von Jana Sanskriti im Kollektiv getroffen. Ferner lebt, arbeitet, reist und entwickelt sich die Gruppe kollektiv, was auch ihre Langlebigkeit bewirkt. In der Gemeinschaft liegt somit ihre Essenz, denn, so Birgit Fritz, „Beziehung befreit“!¹⁷²

Die Themen der Forumtheaterstücke von Jana Sanskriti umfassen ein breites Spektrum, betreffen aber im Großteil hauptsächlich die Probleme der Frauen in Indien. Besonders die Zwangsheirat und die Mitgift sind Schwerpunkte ihres Theaters, aber auch Themen wie Bildung, das nicht funktionierende Gesundheitssystem und das Kastenwesen werden aufgegriffen.¹⁷³ Die Theaterstücke haben allein in Westbengalen bereits mehr als 250 000 Zuschauer erreicht.¹⁷⁴ Fünf Forumtheaterstücke aus dem Repertoire von Jana Sanskriti publizierte Sanjoy Ganguly in seinem Buch „Where We Stand“.¹⁷⁵ Das für diese Arbeit relevante Stück „Shonar Meye“ ist in seiner Publikation jedoch nicht zu finden.

3.2 Gangulys Theorie

Sanjoy Ganguly, der als Schüler Augusto Boals dessen Theorien in seiner eigenen Theaterarbeit umsetzte, sieht in den Lehren Bertolt Brechts, Paulo Freires sowie seines

171 Boal, Augusto, „Die Kraft der Kunst. Auszug einer Rede, gehalten 2006 in Kolkata“ In: *Forumtheater und Demokratie in Indien*, Wien: Mandelbaum 2011, S. 10.

172 Vgl. Fritz, Birgit, „Das Udenkbare zu denken wagen“ In: *Forumtheater und Demokratie in Indien*, Wien: Mandelbaum 2011, S. 29f.

173 Vgl. Staffler, S. 124f.

174 Vgl. Ganguly, S. 33.

175 Vgl. Ganguly, Sanjoy, *Where We Stand. Five plays from the repertoire of Jana Sanskriti*, Kolkata: CAMP 2009.

Lehrers Boal die Aktualität und Notwendigkeit für die Arbeit mit Menschen.¹⁷⁶ So lassen sich Parallelen, aber auch Abgrenzungen finden, die im Folgenden aufgezeigt werden sollen.

3.2.1 Ganguly und Brecht

In seinem Vorwort zu Gangulys Buch „Forumtheater und Demokratie in Indien“ bezeichnet Gerald Faschingeder Bertolt Brecht als großen marxistischen „Theaterpraktiker, der Boal wie Ganguly zum Orientierungspunkt wird und von dem sie sich doch beide stets abgrenzen“.¹⁷⁷ So wollte Brecht mit seinem Konzept des Verfremdungseffekts zum eigenständigen Nachdenken provozieren, was jedoch sowohl für Boal als auch für Ganguly nicht ausreichend war beziehungsweise ist. Zwar sehen auch sie die pädagogische Notwendigkeit, das Theater zum Ort des Lernens zu machen, jedoch soll das Lernen bei ihnen durch selbständiges Handeln erfolgen. Dies wird durch das „Forumtheater“ ermöglicht, indem es im Gegensatz zu Brecht, bei dem ein Schauspieler stellvertretend für das Publikum agiert, die Menschen selbst auf die Bühne bringt¹⁷⁸ und sie dadurch vom Zuschauer zum „Zuschauspieler“ werden lässt. Der Kernsatz dieses aktivierenden Theaters lautet, so Faschingeder: „Der Mensch möge zum Akteur seiner eigenen Geschichte werden“.¹⁷⁹ Auch Agneta Josephson, die in Schweden mit dem Forumtheater arbeitet, sieht bei Gangulys Theater wichtige Brechtsche Elemente: „*Jana Sanskriti uses a narrator and the actors use ways of stepping into and out of the roles.*“¹⁸⁰ Sie erklärt die Bedeutung dieser Methoden: „[...] *these elements show the spectators that this is theatre of reality, that is, what happens in the theatrical moment is like reality but now it is played.*“¹⁸¹

Brecht hielt es für essentiell, selbst Teil des Klassenkampfes zu sein, denn erst durch diese Verbundenheit, so glaubte er, könne er zum Künstler avancieren. Folglich pflegte er seine

176 Vgl. Faschingeder, S. 14.

177 Ebd., S. 19.

178 Vgl. ebd., S. 20; siehe auch Kapitel 2.2.1.

179 Faschingeder, S. 20.

180 Josephson, Agneta, „A moment with Jana Sanskriti and the world changes from one day to the next“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 105.

181 Ebd.

Stücke gemäß den Reaktionen und Kommentaren der Zuschauer umzuschreiben.¹⁸² Auch Boal und Ganguly sehen die Notwendigkeit, den Menschen nahe und mit ihnen verbunden zu sein. Dazu äußert Ganguly: „Es ist die konkrete Erfahrung, die uns dazu inspiriert, Kunst zu erschaffen“.¹⁸³ So kann sich auch Gangulys Arbeitsweise nur durch die Ideen und Inputs seiner Darsteller und mehr noch seiner Zuschauerspieler weiterentwickeln. In Gesprächen äußert er immer wieder dazu: „Scripting the play after getting the story“.

3.2.2 Ganguly und Freire

Nach Freire beeinflusst Kultur nicht nur politische Verhältnisse, sondern auch politische Kämpfe, so rekapituliert Faschingeder. Freires Arbeit fokussiere sich auf die Bewusstseinsbildung und Befreiung der Menschen, deren Psychologie ein „wesentliches Feld der Machpolitik“¹⁸⁴ darstelle. Ausgehend von diesen Theorien Freires versteht Ganguly Entwicklung als einen Befreiungsprozess, bei dem Solidarität zum Leitgedanken wird. Daher darf seiner Meinung nach Theater nicht Agitprop-Theater sein, denn dieses treibe Menschen zu einem Aktivismus an, mit dem sie sich selbst jedoch nicht identifizieren würden.¹⁸⁵

Die Frage nach der Bewusstseinsbildung oder auch Alphabetisierung beantwortete Freire in einem Interview 1991 folgendermaßen:

„Zentral ist die Feststellung, dass jedes Lesen des Wortes von einem bestimmten Lesen der Welt geleitet ist [...]. Ausgehend vom Lesen der Welt, die die Zu-Alphabetisierenden vornehmen und die sie in die Alphabetisierungskurse hinein mitbringen (ein soziales und klassenorientiertes Lesen), verweist das Lesen des Wortes den Leser auf das vorhergehende Lesen der Welt, was im Grunde genommen ein erneutes Lesen bedeutet.“¹⁸⁶

Freire war der Ansicht, dass Menschen, die kein Wort lesen können, zweifellos in der Lage

182 Vgl. Ganguly, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, S. 252.

183 Ebd., S. 195.

184 Faschingeder, S. 23.

185 Vgl. ebd., S. 24.

186 Freire, Paulo, *Bildung und Hoffnung*, Hg. Peter Schreiner [u.a.], Münster [u.a.]: Waxmann 2007, S. 34.

sein, ihre Welt kritisch zu „lesen“, das heißt zu verstehen.¹⁸⁷ Seiner Meinung nach beinhaltet „der ganze Prozess der Alphabetisierung von Erwachsenen eine kritische Auseinandersetzung mit dem Lesen der Welt“,¹⁸⁸ was er mit einer politischen Bewusstseinsbildung verglich. Die Alphabetisierung fand in sogenannten Kulturzirkeln statt, die Freire auch als „kulturelle Aktion“ verstand; für ihn war gerade Kultur ein „wesentliches Feld der Auseinandersetzung“, vor allem im Prozess der Selbsterkenntnis.¹⁸⁹ Nach Faschingeder ist auch Ganguly's Theater eine solche „kulturelle Situation“,¹⁹⁰ in der Schauspieler und Zuschauende lernen, ihre soziale und politische Umgebung besser zu verstehen, zu „lesen“.

Wie schon zuvor erwähnt, waren Freire und Boal dialogisch orientiert.¹⁹¹ Doch auch Ganguly sieht „im Dialog die Bedingung der Möglichkeit für echte soziale Veränderung.“¹⁹² So entstanden nicht nur Augusto Boals Stücke in einer dialogischen Konzeption, sondern auch jene von Sanjoy Ganguly. Der sensible Umgang Ganguly's mit den Ideen und Lebenserfahrungen der Menschen, mit denen er arbeitet, ermöglicht ihm dabei eine respektvolle und konstruktive Arbeit an kritischen Themen.¹⁹³ Folglich kann nach Faschingeder auch Freires Aussage „Niemand weiß nichts, und niemand weiß alles“ als Maxime von Jana Sanskriti gelten.¹⁹⁴

Obwohl sich die politischen Gegebenheiten des damaligen Brasiliens von denen des heutigen Indiens unterscheiden, ist doch die Thematik der Unterdrückung bei den unteren Schichten die gleiche. So werden trotz der formell etablierten Demokratie¹⁹⁵ in jenem indischen Kontext, in dem sich Ganguly bewegt, erhebliche Missstände ersichtlich – viele Menschen werden von wirklicher Mitbestimmung ausgeschlossen.¹⁹⁶ Diese Verhältnisse möchte die Bewusstseinsbildung, das Anliegen der Arbeiten von Paulo Freire, Augusto Boal und Sanjoy Ganguly, ändern. Dies gelingt aber nur in einem kollektiven Lernprozess und mit einer kollektiven

187 Vgl. ebd.

188 Ebd.

189 Vgl. Faschingeder, S. 25.

190 Vgl. ebd.

191 Vgl. Kapitel 2.2.2.

192 Faschingeder, S. 25; vgl. auch Rotter, *Interview mit Ganguly*, S. XXXV, Z. 67ff u. S. XXXVII, Z. 134ff.

193 Vgl. Faschingeder, S. 26.

194 Vgl. ebd.; vgl. auch Rotter, *Interview mit Ganguly*, S. XLIV, Z. 349ff.

195 Indien hat die Allgemeine Erklärung der Menschenrechte unterzeichnet, und auch die Frauen sind wahlberechtigt.

196 Vgl. Faschingeder, S. 26.

Anstrengung in konkreter Praxis. Das Forumtheater kann beides erfüllen, denn es schafft einen einzigartigen Raum für Lernerfahrungen. Dabei erleben die Zuschauende Ermächtigung, und es kann „Bewusstsein für Ungerechtigkeiten und politische Ansprüche wachsen“.¹⁹⁷ Sowohl Freire als auch Ganguly wählen den Weg zum reflektierten Handeln im Kollektiv – dieser hat „die soziale Transformation zum Ziel“.¹⁹⁸ Das Forumtheater kann bei dieser großen Aufgabe eine wichtige Rolle spielen.¹⁹⁹

Das Werk von Freire und Boal identifiziert Ganguly in gewisser Hinsicht mit seiner eigenen Arbeit. Er äußert diesbezüglich, dass Boal und Freire eine Theorie und Praxis der Unterdrückten entwickelt hätten, die das Wissen der gewöhnlichen Massen und die Würde der Menschen respektieren würden.²⁰⁰ Ferner ist er der Ansicht, dass Paulo Freire die Menschen erfolgreich aufgerüttelt habe.²⁰¹

Jane Plastow, Professorin für Afrikanisches Theater, sieht eine wichtige Verbindung zwischen Freire und Ganguly: „There is a lineage from Freire to Ganguly.“²⁰² Ferner spricht sie davon, dass beiden eine Liebe zu den Menschen gemeinsam sei, ein Erkennen von allgemein gültiger Menschlichkeit, die eine bessere Zukunft ermöglichen könne.²⁰³

3.2.3 Ganguly und Boal

In ihren Anfängen arbeitete Jana Sanskriti mit Propagandatheater, das zwar Lösungsvorschläge aufzeigte, die Unterdrückten aber nicht in die Prozesse der Erarbeitung involvierte und somit monologartig war.²⁰⁴ Folglich war laut Ganguly die damalige Denkweise der „erlöserhaften Haltung“ der Schauspieler „ein implizites Gefühl der Überlegenheit“, was in

197 Ebd.

198 Ebd., S. 27.

199 Vgl. ebd.

200 Vgl. Ganguly, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, S. 123.

201 Vgl. ebd., S. 137.

202 Plastow, Jane; „The Poet and the Pedant“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 156.

203 Vgl. ebd.

204 Vgl. Kapitel 3.1.

gewisser Weise einer Unterdrückung gleichgekommen sei.²⁰⁵ Dies änderte sich, als Ganguly Anfang der 1990er Jahre die Ideen Boals kennenlernte.²⁰⁶

„Sein Denken eröffnete uns neue Horizonte. [...] Für Jana Sanskriti öffneten sich alle Fenster, sodass frische Lüftchen aus allen Himmelsrichtungen herein ziehen konnten. Und wir begannen, das wieder zu entdecken, was die ganze Zeit schon da gewesen war. [...] Wir konnten spüren, dass die vereinten Kräfte der lokalen Bevölkerung und derer, die gekommen waren, um für sie zu arbeiten, dazu beitragen würden, gesellschaftliche Probleme zu lösen.“²⁰⁷

Es war nun nicht mehr allein die Aufgabe der Schauspieler, die Probleme der unterdrückten Menschen zu lösen, sondern auch die der Unterdrückten selbst. Durch die Praxis erkannte Ganguly, dass das Bedürfnis zu agieren jedem Menschen angeboren ist. Nach Ganguly bestätigt Boals Theaterphilosophie diese Tatsache, indem sie die monologische Beziehung zwischen Schauspielern und Zuschauern durchbricht und aus beiden zusammen arbeitende Partner macht.²⁰⁸

So stellen sich in Boals Theater die Unterdrückten der Konfrontation mit den Unterdrückern und bitten diese nicht mit „demütiger Unterwerfung“ um Gnade, sondern sie suchen aktiv Befreiung aus der Unterdrückung.²⁰⁹ Dies ermöglicht ihnen auch den Prozess der Selbstentdeckung.²¹⁰ Die Unterdrückten entwickeln sich folglich intellektuell, indem sie die Psychologie der Unterdrückung verstehen. In manchen Fällen kann dies auch dazu führen, die eigene Menschlichkeit zu entdecken – es kommt zur Humanisierung.²¹¹ Ganguly spricht von Vermenschlichung im Forumtheater:

„Hier treffen sich Vernunft und der Humanismus: es ist das Zusammenspiel der beiden. Und dies lässt ein Bewusstsein entstehen, das nach Veränderung verlangt und zum Ausdruck von Ermächtigung wird.“²¹²

205 Vgl. Ganguly, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, S. 77.

206 Vgl. ebd., S. 63.

207 Ebd., S. 63f.

208 Vgl. ebd., S. 69.

209 Vgl. ebd., S. 126f.

210 Vgl. ebd., S. 109.

211 Vgl. Fritz, Birgit, „Interview mit Sanjoy Ganguly. Überarbeitete Version, Januar 2011“ In: *InExActArt, Ein Handbuch zur Praxis des Theaters der Unterdrückten*, Stuttgart: ibidem 2011, S. 162.

212 Ganguly, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, S. 82.

Hierzu zitiert Ganguly laut Faschingeder Boal: „Das Theater ist ein Schlüssel und der Schlüssel öffnet nicht selbst das Tor. Es ist ein Mensch, der die Türe mit Hilfe des Schlüssels öffnet.“²¹³

Ganguly hat die Bedeutung von Boals Workshop-Übungen erkannt, durch die ein Nicht-Schauspieler in kurzer Zeit zu einem Schauspieler werden könne.²¹⁴ Auf Grund der Erfahrungen, die er auch mit Gruppen in anderen Ländern – mit für ihn neuen Kulturkreisen – gemacht hat, hat Ganguly im Lauf seiner eigenen Arbeit diese Übungen immer wieder erweitert.

Seinen Lehrer beschreibt Ganguly wie folgt: „For me, Boal is an ocean made up from the water of many rivers and streams of thought.“²¹⁵ So wie Ganguly selbst von anderen lernt – nicht nur von Buddha, Jesus Christus, Vivekananda,²¹⁶ sondern auch von Bauern und Landarbeitern in den indischen Dörfern –, schätzt er Boals Offenheit: „For me, the greatness of Boal lay in his ability to learn from people and this required him to be constantly open to multiple perspectives and practices.“²¹⁷ Diese ständige Bereitschaft, von anderen Menschen zu lernen und mit ihnen Gemeinschaft zu erfahren, gibt Ganguly die Kraft für seine unermüdliche Arbeit. Gemeinsam mit Boal empfindet er eine unergründliche Liebe, ein tiefes Vertrauen zu Menschen. So hat Ganguly erkannt: „At the centre of Boal's philosophy is his deep faith in man“,²¹⁸ und seine eigene innere Einstellung beschreibt er mit dem kurzen Satz: „[...] you must have love for people!“²¹⁹

Auch Boal hat Ganguly sehr geschätzt und dessen Arbeit – gemeinsam mit seinem Sohn Julian Boal – nach Kräften gefördert. Beide Theaterpraktiker haben Visionen, einen tiefen Glauben an die Möglichkeit einer besseren Welt.²²⁰

213 Faschingeder, S. 26.

214 Vgl. Ganguly, Sanjoy, *Jana Sanskriti. Forum Theatre and Democracy in India*, London: Routledge 2010, S. 26.

215 Ebd., S. 66.

216 Vgl. Rotter, *Interview mit Ganguly*, S. XXXV, Z. 85F, S. XLI, Z. 261Ff u. S. XLI, Z. 267ff.

217 Ganguly, *Jana Sanskriti*, S. 72.

218 Ebd., S. 43.

219 Rotter, *Interview mit Ganguly*, S. XLIII, Z. 338.

220 Paterson, Doug, „'Fierce Elegance' and our Jana Sanskriti“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 171.

3.2.4 Das Theater bei Ganguly

Boal, Brecht, Marx sowie Freire zitierend, reiht sich Sanjoy Ganguly mit seiner Denkweise in die „Traditionslinie der kritischen marxistischen Gesellschaftstheorie“ ein, die sich bei ihrer Analyse insbesondere mit Fragen der Unterdrückung und Ungleichheit auseinandersetzt – die Ursache dieser negativen Gegebenheiten wird in den Klassenverhältnissen gesehen.²²¹ Ganguly wehrt sich gegen jede Form des Monologs, weil dadurch besonders die armen Menschen unterdrückt und zur blinden Gefolgsamkeit gezwungen würden. Er bezieht sich dabei auf Boal und Freire: „Both, Boal and Freire seek to uproot the culture of monologue from every level of society and to establish instead a culture of dialogue.“²²² Ganguly erklärt die Bedeutung des Forumtheaters, bei dem in den anschließenden Gesprächen die Probleme diskutiert werden: „The culture of dialogue works against separateness of all kinds, establishes relationships between people which is the source of creative energy. Theatre is a dialogue between actor and spectators, a dialogue between us and ourselves.“²²³

Gangulys Theater basiert auf Boals Forumtheater, das er für seine Arbeit mit Unterdrückten in Indien adaptiert hat. Till Baumann, ein aus Berlin stammender Joker und sozialer Aktivist im Sinne des Theaters der Unterdrückten, schätzt einige Besonderheiten bei Gangulys Theater: „Jana Sanskriti has created an extraordinary aesthetics, new to forum theatre and to theatre in general, a beautiful combination of dance, song and acting.“²²⁴

Ganguly fokussiert seine Arbeit aber nicht nur auf die Aufführungen, sondern bewegt sich auch weit über das Theater hinaus. So erklärt er:

„Die Sache ist nie mit der Aufführung zu Ende. Wir konnten erkennen, dass es nicht nur in unserer Verantwortung lag, die Menschen zum Denken anzuspornen, sondern dass wir sie auch in Richtung Aktion motivieren mussten.“²²⁵

221 Vgl. Faschingeder, S. 23.

222 Ganguly, *Jana Sanskriti*, S. 136.

223 Ebd.

224 Baumann, Till, „Noisy dialogues: Some remarks on tablas and plastic barrels“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 109.

225 Ganguly, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, S. 58.

In jedem Dorf, in dem Jana Sanskriti auftritt, gibt es ein eigenes Forum, das weiteren Diskussionen über die in den Forumtheateraufführungen dargebrachten Themen dient.²²⁶ Ganguly wollte die Passivität der großen Landbevölkerung brechen, sie einbeziehen in die Welt der Klugheit,

„in this world of intellect [...]. When you **think**, you cannot be passive. [...] So the need to include majority in the world of intellect improvised, helped me to improvise Boal in my own way.“²²⁷

So nannte Boal die Menschen im Publikum „spectactors“ (Zuschauer), Ganguly führt diesen Gedanken weiter und nennt sie „spectactivists“²²⁸ – sein Ziel ist es, die Menschen durch das Forumtheater zu befähigen, dass sie versuchen, der eigenen Passivität und der Unterdrückung, dem Leid in ihrem Leben entgegenzuwirken und aktiv ihre Probleme zu lösen.

In einem Brief schrieb Ganguly, dass das Theater seine Perspektive zu den Menschen geändert habe.²²⁹ Dabei bezieht er sich auf ein Zitat des hinduistischen Mönchs Swami Vivekananda, den er für den bedeutendsten indischen Gelehrten des 19. Jahrhunderts hält²³⁰ und der für ihn eine Vorbildfunktion hat.²³¹ „Bildung ist die Manifestation der den Menschen inhärenten Perfektion“.²³² Ganguly versteht das „Theater der Unterdrückten“ als einen Vermittler von Erziehung, die den Zuschauern und Schauspielern gleichermaßen vermittelt werden soll. Die Erziehung spielt für ihn auch „in der Manifestation der Perfektion eines Menschen eine wichtige Rolle“.²³³ Demnach ist das Theater viel mehr als nur eine performative Kunst, denn es gibt Antworten auf Fragen wie „Wer bin ich?“ oder „Was sind meine Stärken?“²³⁴ Jeder Mensch sei „voller Macht und Talent“, was jedoch „erst durch den

226 Vgl. Kapitel 3.1.

227 Rotter, *Interview mit Ganguly*, S. XXXVII, Z. 126ff.

228 Ebd., Z. 131.

229 Vgl. Ganguly, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, S. 87.

230 Ganguly, *Jana Sanskriti*, S. 110.

231 „[...] my motivation came from the person of Vivekananda.“
Rotter, *Interview mit Ganguly*, S. XXXV, Z. 85f.

232 Ganguly, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, S. 87.

233 Ebd.

234 Ebd.

Prozess der Introspektion entdeckt werden²³⁵ müsse.

Das Theater ist für Ganguly ein intellektueller und rationaler Weg für die Veränderung der Gesellschaft. Dabei ist es ihm wichtig, dass sowohl die Schauspieler als auch die Zuschauer das Ergebnis der Interaktionen wahrnehmen. Dieses zeigt sich darin, dass sie nicht nur ihre eigene Entwicklung spüren, sondern auch intellektuell wachsen und eine innere Revolution als Voraussetzung für eine äußere erleben.²³⁶

Entgegen anderen Forumtheatergruppen, die im Anschluss an eine Forumphase eine Diskussion anleiten und danach die Zuschauerspieler wieder verlassen, setzt die indische Theaterbewegung Jana Sanskriti dort fort, indem sie in den Dörfern bleibt und mit den Menschen weiter arbeitet.²³⁷ Dazu äußert Ganguly:

„Das Theater gibt lediglich den intellektuellen Input, man erfährt eine Revolution im Inneren, die dabei hilft, zur Handlung zu gelangen, die Wege anbietet, Unterdrückung zu bekämpfen, die dazu inspiriert, abseits der Bühnen für eine Revolution im Äußeren einzutreten. Boal sah das Theater als eine Probe für die Revolution. Ich sehe es für eine Probe für die totale Revolution, im Inneren wie im Äußeren.“²³⁸

Ganguly hat nach seinem eigenen Verständnis Boals Arbeit weitergeführt: Da es nichts Vollkommenes in der Welt gebe, müsse immer eine Weiterentwicklung stattfinden. So äußert er: „I'm trying to go ahead where he stopped and I'm trying to take it forward.“²³⁹ Boal selbst stellte fest, dass sich sein Theater der Unterdrückten in Brasilien und in den Ländern, in denen es bekannt war, in den ersten Jahren auf die städtischen Gebiete konzentriert hätte, während Ganguly von Anfang an die zum Teil entlegenen bengalischen Dörfer besucht habe.²⁴⁰ Ganguly ist es ein Anliegen, die Menschen nach den Forumtheateraufführungen nicht allein zu lassen, sondern sie bei ihren Kämpfen für soziale Gerechtigkeit zu begleiten und sie nach Möglichkeit durch die Mitglieder von Jana Sanskriti auch aktiv zu unterstützen. Er erklärt:

235 Ebd., S. 92.

236 Vgl. ebd., S. 146.

237 Vgl. Staffler, S. 124f.

238 Fritz, „Interview mit Ganguly“, S. 167.

239 Rotter, *Interview mit Ganguly*, S. XXXV, Z. 75f.

240 Vgl. Ganguly, *Jana Sanskriti*, S. 24.

„Theatre [...] is something that unites us.“²⁴¹ Diese verbindende und verbindliche Gemeinschaft ist es, die nach seinem Verständnis Kraft für alle Probleme gibt – im privaten wie im öffentlichen Bereich.²⁴² Ganguly möchte den Menschen ein Verständnis für die psychischen Hintergründe einer Unterdrückung vermitteln, besonders des in Indien allgegenwärtigen Patriarchats. Darin sieht er die Besonderheit seines mit Jana Sanskriti praktizierten Forumtheaters:

„When I project a scene over domestic violence, I want people to understand how patriarchy functions in our psyches. That’s my goal. [...] That is the intellectual understanding. That breaks the passivity. And that’s why I think forum theatre practised by Jana Sanskriti and forum theatre by other groups are different.“²⁴³

3.3 Das Forumtheaterstück „Shonar Meye“

Das Forumtheaterstück „Shonar Meye“ – wörtlich übersetzt „Goldenes Mädchen“²⁴⁴ – entstand in den entlegenen Gebieten des Sunderbans während eines intensiven fünfjährigen Arbeitsprozesses. Entwickelt wurde es in jener Zeit, als Ganguly noch mit Propagandatheater arbeitete und Theater-Workshops leitete, die von Dorfbewohnern besucht wurden. Mittels Statuen stellten diese verschiedene Bilder dar, die ihre Situationen innerhalb der Familie, ihre täglichen Herausforderungen und ihre Unterdrückungen repräsentierten und somit zugleich auch dem Forumtheaterstück „Shonar Meye“ den Inhalt gaben.²⁴⁵ Bei diesem Prozess wurde Ganguly Folgendes bewusst:

„Das Stück wurde von mir geschrieben, aber es war das erste Mal, dass ich verstand, dass das Bewusstsein eines Individuums ein Konglomerat von verschiedenen Bewusstheiten der Menschen eines Kollektivs darstellen kann.“²⁴⁶

241 Rotter, *Interview mit Ganguly*, S. XXXIV, Z. 36.

242 Vgl. ebd., S. XXXIII, Z. 12ff.

243 Ebd., S. XXXVII, Z. 139ff.

244 Der Begriff „Shonar Meye“ oder auch „Goldenes Mädchen“ bezieht sich auf die Mitgiftzahlung, die von den Eltern der „kostbaren“ Braut geleistet werden muss. Im Bengalischen jedoch ist die Formulierung eine liebevolle Bezeichnung für ein Mädchen, an dem ein Mann Gefallen gefunden hat.
Vgl. Ganguly, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, S. 65.

245 Vgl. ebd., S. 68.

246 Ebd.

Erstmals aufgeführt wurde „Shonar Meye“ 1991 vom Koordinierungsteam Jana Sanskriti.²⁴⁷ Inzwischen ist es eines der bekanntesten Forumtheaterstücke überhaupt, was nicht zuletzt an den über dreitausend Aufführungen²⁴⁸ verschiedener Jana-Sanskriti-Gruppen liegt. Einem breiteren Publikum außerhalb Indiens wurde „Shonar Meye“ durch internationale Festivals bekannt sowie durch Tourneen der Kerngruppe in mehrere europäische Länder, nach Lateinamerika und in den Nahen Osten.²⁴⁹ Trotz seiner langen Existenz hat die Thematik des Stücks nicht an Aktualität verloren.

In „Shonar Meye“ werden verschiedene Arten der Folklore aus Bengalen, Orissa und Jharkland frei interpretiert. Zusammen mit der minimalistischen Bühne und der gering gehaltenen Verwendung von Requisiten bewirkt dies die Entwicklung von „Shonar Meye“ zu einem Stück, das ansprechende Ästhetik mit unverblümter ideologischer Kritik verbindet.²⁵⁰

3.3.1 Inhalt

Das Forumtheaterstück „Shonar Meye“ erzählt drei Abschnitte aus dem Leben einer Frau: die Zeit vor der Ehe, die Zeit der Eheschließung und jene unmittelbar danach sowie das Leben in der Ehe.²⁵¹

Der erste Abschnitt, der die Zeit vor der Ehe thematisiert, zeigt „die Ungleichbehandlung aufgrund von Genderstereotypen“.²⁵² Diese äußert sich darin, dass der Sohn das Privileg hat, etwas lernen zu dürfen, der Tochter diese Möglichkeit aber verwehrt bleibt. Stattdessen befiehlt ihr der Vater, den Haushalt zu besorgen und diesen nicht zu vernachlässigen. Bestärkt wird er dabei von der Mutter, die gemeinsam mit ihm den Sohn dazu ermutigt, sich sozusagen auf Kosten seiner Schwester weiterzubilden.²⁵³

247 Vgl. o.N., *Shonar Meye*, o.J., www.janasanskriti.org/shonarmeye.html, Zugriff: 09.09.2014.

248 Vgl. *Jana Sanskriti. A theater on the field*, Regie: Jeanne Dosse, Frankreich 2006. Zeit: 00:21:25.

249 Vgl. Baumann, Till, *Jana Sanskriti – Forumtheater aus Indien*, 2009, <http://de.groups.yahoo.com/neo/groups/Forum-Theater/conversations/messages/306>, Zugriff: 09.09.2014.

250 o.N., *Auftritt in Halle (Saale) „Shonar Meye“ – Golden Girl*, 2009, <http://janasanskritihalle.blogspot.de/2009/11/04/auftritt-in-halle-shonar-meye-golden-girl/>, Zugriff: 09.09.2014.

251 Vgl. Ganguly, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, S.70.

252 Ebd.

253 Vgl. ebd., S. 145.

Der zweite Teil konzentriert sich auf die Thematik der Mitgift sowie auf die nicht vorhandene Wahlfreiheit eines Mädchens bezüglich ihres Ehemannes.²⁵⁴ Zusammen mit seinem Vater begutachtet der potentielle Bräutigam das junge, noch minderjährige Mädchen, um zu sehen, ob es den Erwartungen entspricht. Dabei wird vor allem auf Äußerlichkeiten sowie auf mögliche Behinderungen geachtet, um sicherzustellen, dass die zukünftige Familie eine brauchbare und nett anzuschauende Arbeitskraft erhält. Entspricht das Mädchen den Vorstellungen der Männer, wird der nächste, wichtigste Schritt eingeleitet: das Verhandeln der Mitgift.²⁵⁵

Im dritten und letzten Teil wird gezeigt, wie Gewalt und „das zentralisierte Gefüge der Familie Werkzeug zur wiederholbaren Unterdrückung der Frauen“²⁵⁶ werden. In vier aufeinanderfolgenden Aktionen wird dies veranschaulicht: Die erste zeigt die Protagonistin Amba bei ihrer Hausarbeit, die durchschnittlich vierzehn bis fünfzehn Stunden am Tag in Anspruch nimmt. In der zweiten Aktion ist Amba gerade dabei, das Essen zu kochen, als ihr Ehemann von seiner ganztägigen Arbeit auf dem Feld heimkommt. Er nimmt das verspätete Essen zum Anlass, seine Frau zu schlagen und zu beschimpfen. Der eigentliche Grund seiner Wut ist aber die ausständige Mitgift, die er noch nicht vollständig erhalten hat, obwohl sie schon sechs Monate miteinander verheiratet sind. Es folgt die dritte Aktion, in der Ambas Schwiegereltern nach Hause kommen und die Gewalt ihres Sohnes gegenüber seiner Frau miterleben. Obwohl Amba sie anfleht ihr zu helfen, beachten sie ihre Schwiegertochter nicht, sondern bestärken stattdessen ihren Sohn in seinem Verhalten. Die letzte Aktion zeigt eine Nachbarin, die eingreifen und gegen die „barbarische Behandlung“ angehen möchte, doch von ihrem Ehemann davon abgehalten wird, indem er argumentiert, „dass sie kein Recht hätten, sich in die familiären Angelegenheiten von anderen Leuten einzumischen.“²⁵⁷

254 Vgl. ebd., S. 27.

255 Vgl. Ganguly, Sanjoy, „Rethinking Interaction On and Off the Stage. Jana Sanskriti's Experience“ In: *Youth and Theatre of the Oppressed*, Hg. Peter Duffy/Elinor Vettraino, New York: Palgrave Macmillan 2010, S. 150.

256 Vgl. Ganguly, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, S. 70.

257 Ebd., S. 72.

3.3.2 Merkmale des Forumtheaters bei „Shonar Meye“

Im Folgenden sollen die vier Merkmale²⁵⁸ des Forumtheaters – der ästhetische Raum, der Joker, Zuschauerspieler, Katharsis – anhand des Forumtheaterstücks „Shonar Meye“ untersucht werden. Fünf Aufführungen in verschiedenen Orten dienen dabei als Analysematerial. Es lassen sich jedoch nicht alle Daten der Aufführungen erschließen, da sie zum Teil weder in den für die Analyse verwendeten Filmen „Jana Sanskriti. A theater on the field“ und „Jana Sanskriti. Playing for change“ noch in Sanjoy Gangulys Werken „Forumtheater und Demokratie in Indien“ und „Rethinking Interaction On and Off the Stage“ oder in „Scripting Power“ publiziert wurden.

Die für die Analyse relevanten Aufführungen fanden in Delhi, in dem vorwiegend muslimischen Dorf Gangadharpur, in einem Slum bei Jaipur (1999) und in Medinipur statt. Der Ortsname von der fünften Aufführung, die in dem Film „Jana Sanskriti – Playing for change“ festgehalten ist, konnte leider nicht festgestellt werden.

3.3.2.1 Der „ästhetische Raum“

In seiner Publikation „Der Regenbogen der Wünsche“ definiert Boal in Anlehnung an Lope de Vega Theater als eine Plattform, die er als „ästhetischen“²⁵⁹ Raum bezeichnet. Dieser lässt sich durch die Trennung zwischen Schauspieler und Zuschauer beziehungsweise Handlung und Beobachtung definieren.²⁶⁰ So formuliert Boal:

„Es bedarf nur der Übereinstimmung zwischen Schauspieler und Zuschauer, die innerhalb der Grenzen eines bestimmten Raumes ein noch begrenzteres Areal als ‚Bühne‘ und damit als ästhetischen Raum definieren. Wie auch immer die Umriss dieses begrenzten Areal [sic!] bestimmt werden, wir akzeptieren es als ästhetischen

258 Ein theoretischer Überblick über die Funktion des Jokers sowie über die Katharsis wurde schon im zweiten Kapitel gegeben; in den Kapiteln 3.3.2.2 und 3.3.2.4 soll deren Bedeutung in „Shonar Meye“ behandelt werden.

259 Der aus dem Griechischen stammende Begriff „ästhetisch“ ist auf Dinge bezogen, „die mit den Sinnen erfasst werden können.“

Vgl. Boal, *Regenbogen der Wünsche*, S. 32.

260 Vgl. ebd.

Raum, wenn es diese Eigenschaften aufweist. Auch ohne eine physisch vorhandene Bühne und ohne Kulissen kann dieser Raum im Raum etabliert werden.“²⁶¹

Demnach entsteht der ästhetische Raum innerhalb eines Raumes nicht nur dadurch, dass seine Existenz akzeptiert wird, sondern die Blicke der Zuschauer allein sind schon ausreichend, um ihn zu erschaffen.²⁶² Dabei ist der ästhetische Raum ein „Zeit-Raum“, der existiert, solange Zuschauer vorausgesetzt sind. Dieser muss jedoch nicht physisch präsent sein, sondern kann nur in der Vorstellung des Schauspielers existieren.²⁶³ Handlung und Beobachtung können auch in einer Person zusammenfallen.²⁶⁴ Jeder Mensch kann Schöpfer eines ästhetischen Raumes sein, der allein in der Subjektivität einer inszenierenden Person entsteht.²⁶⁵

Die Forumtheatergruppen von Jana Sanskriti, die ihre Aufführungen überwiegend auf Dorfplätzen veranstalten, heben den ästhetischen Raum hervor, indem sie die Trennung zwischen Handlung und Beobachtung durch am Boden liegende Bambusstöcke kennzeichnen. Folgende Abbildung einer von einer Frauengruppe vorgeführten Szene aus „Shonar Meye“ soll dies genauer verdeutlichen:



Abbildung 3: der ästhetische Raum bei „Shonar Meye“

261 Ebd.

262 Vgl. Fritz, Birgit, *Von Revolution zu Autopoiese. Auf den Spuren Augusto Boals ins 21. Jahrhundert. Das Theater der Unterdrückten im Kontext von Friedensarbeit und einer Ästhetik der Wahrnehmung*, Stuttgart: ibidem 2013, S. 350.

263 Vgl. Boal, *Regenbogen der Wünsche*, S. 33.

264 Vgl. Fritz, *Von Revolution zu Autopoiese*, S. 350.

265 Vgl. Boal, *Regenbogen der Wünsche*, S. 33.

Aufgrund der kreisförmig angedeuteten Umrandung des Geschehens durch die Bambusstäbe wird der „Raum im Raum“ – in diesem Fall die „Bühne“ inmitten eines Dorfplatzes – hervorgehoben. Für die Trennung zwischen Handlung und Beobachtung und somit auch für die Entstehung des ästhetischen Raumes sind diese jedoch nicht zwingend notwendig. Der ästhetische Raum bei Jana Sanskriti zeugt von Einfachheit, da er auf die im konventionellen Theater existierende Bühne verzichtet. Pradeep Sardar, der seit Ende der 1980er Jahre Mitglied und Performer bei Jana Sanskriti ist, erklärt seine Gefühle vor und nach seiner ersten Aufführung in solch einem ästhetischen Raum wie folgt:

„[...] I have to say, initially I felt bad performing on the floor. I could not stomach the thought that people in the village would see me perform theatre on the floor. No stage, no light, a few bamboo sticks to demarcate the stage on the ground, and one lone drum. I felt deeply embarrassed. But after I performed [...], I knew that there is no greater truth than this.“²⁶⁶

Boal, der Theater als eine Form von Wissenserwerb definiert, schreibt dem ästhetischen Raum gnoseologische Eigenschaften zu,

„d.h. Eigenschaften, die Wissen und Entdeckerdrang stimulieren, Kognition und Rekognition, also Eigenschaften, die den Prozeß des Lernens durch Erfahrung stimulieren.“²⁶⁷

Auch für Sanjoy Ganguly öffnet das Theater der Unterdrückten einen Raum „zum logischen, gehaltvollen und politischen Denken“,²⁶⁸ wodurch das intellektuelle Wachstum der Menschen gefördert werden soll. Ein besonderes Anliegen ist es ihm dabei, unterdrückte Personen „von blinden Gefolgt zu rationalen Denkern“²⁶⁹ werden zu lassen. Hierzu trägt der ästhetische Raum des Forumtheaters bei.

Boal erklärt den ästhetischen Raum präziser: Bestehend aus den drei physischen Dimensionen

266 Sardar, Pradeep, „Other Hungers Than Money“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 60f.

267 Boal, *Regenbogen der Wünsche*, S. 34.

268 Adam, Cornelia/Birgit Fritz, Interview with Sanjoy Ganguly in Vienna, übersetzt von Birgit Fritz, 2005, <http://www.uibk.ac.at/peacestudies/downloads/peacelibrary/sanjoyinterviews05.pdf>, Zugriff: 14.11.2014.

269 Ebd.

sowie den beiden subjektiven Dimensionen der affektiven Erinnerung und der oneirischen Vorstellungskraft ist er penta-dimensional.²⁷⁰ Ferner sind seine gnoseologischen Eigenschaften plastisch, dichotomisch und dichotomisierend sowie telemikroskopisch.²⁷¹

Die Plastizität, die erste Eigenschaft des ästhetischen Raums, ermöglicht eine uneingeschränkte Kreativität. Als ein nicht real existierender bietet der ästhetische Raum daher eine Möglichkeit, die Fiktion zur Realität und die Realität zur Fiktion zu machen.²⁷² So spielen Männer beispielsweise Frauenrollen und umgekehrt, junge Menschen werden zu alten Greisen, Menschenkörper zu Tischen, Stühlen oder Dorfbrunnen, die „Bühne“ zur Küche und Bambusstöcke zu Häusern und somit zu einem Dorf. Auch die Zeit kann gedehnt oder gerafft werden. Der Formbarkeit des ästhetischen Raums sind keine Grenzen gesetzt,²⁷³ so wie beispielsweise auch unsere Träume keine Grenzen kennen. Durch die Vermischung von Erinnerung und Vorstellungskraft werden, so Boal, die subjektiven Dimensionen – die affektive (gefühlbetonte) und die oneirische (traumhafte) Dimension –, die im physikalischen Raum selbst nicht gegeben sind, in den ästhetischen Raum projiziert, das heißt aufgrund der Verschmelzung aller verfügbaren Erfahrungen, Gefühle und Ideen unserer Erinnerung mit all jenen unserer Vorstellungskraft kann alles Mögliche und Unmögliches erfahrbar gemacht werden, sofern „wir akzeptieren, dass es möglich ist, an das Unmögliche zu denken.“²⁷⁴ Die affektive Dimension äußert sich demnach durch die Art des Sehens, durch Gefühle, Erinnerungen, Gedanken sowie durch die Imagination des Zuschauers, wodurch ein affektiver Raum entsteht, der dichotomisch ist. Gleichzeitig ist er, „was er ist und was er war, was er gewesen sein und was er werden könnte.“²⁷⁵ In der oneirischen Dimension hingegen ist die Dichotomie nicht gegeben, da wir als Träumende das Bewusstsein für den physischen Raum im Traum verlieren und somit auch den Kontakt mit dem realen, physischen Raum.²⁷⁶ Stattdessen sind die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit aufgehoben, wodurch in der oneirischen Dimension alles möglich ist.²⁷⁷

270 Vgl. Fritz, *Von Revolution zu Autopoiese*, S. 350.

271 Vgl. Boal, *Regenbogen der Wünsche*, S. 34ff.

272 Vgl. ebd., S. 34.

273 Vgl. ebd., S. 34f.

274 Boal, *Regenbogen der Wünsche*, S. 35.

275 Ebd., S. 36.

276 Vgl. ebd.

277 Vgl. Fritz, *Von Revolution zu Autopoiese*, S.351.

Wird nun die Plastizität des ästhetischen Raums bei „Shonar Meye“ untersucht, so zeigt sich, dass der minimalistische Gebrauch von Requisiten²⁷⁸ ebenso Realität hervorrufen kann wie ein reich bestückter Raum. So werden mit Ausnahme von kleinen Requisiten wie Tücher oder Blumenketten meist nur Bambusstäbe und die eigenen Körper eingesetzt. Auf den beiden folgenden Abbildungen, auf denen Ausschnitte der dritten Szene aus „Shonar Meye“ zu sehen sind, wird dies erkenntlich:



Abbildung 4: Plastizität bei „Shonar Meye“ Abbildung 5: Plastizität bei „Shonar Meye“

Die zeltartigen Gebilde aus Bambusstäben, die in beiden Abbildungen im Hintergrund zu sehen sind, gestalten sich allein durch die Imagination der Zuschauenden sowie auch der Darstellenden zu Häusern, die sich wiederum zu einem Dorf formieren. Beide Abbildungen zeigen ferner die Protagonistin bei ihrer Hausarbeit, wobei diese im ersten Bild ein imaginäres Gefäß trägt. Im zweiten Bild wird der Körper einer Darstellerin verdinglicht, indem er sich zu einem Brunnen transformiert, aus dem die Protagonistin Wasser in einen imaginären Krug pumpt.

Dass der ästhetische Raum Dichotomie erschafft und dichotomisch ist, ist seine zweite Eigenschaft. Obwohl es sich um einen Raum in einem Raum handelt, impliziert unsere Wahrnehmung die Tatsache, dass sowohl Gegenstände als auch Personen in beiden Räumen gleichzeitig sein können.²⁷⁹ Der Schauspieler entwickelt dabei – unabhängig von der Form des Theaters – eine zweiseitige Beziehung (Anziehung und Abstoßung) zur Figur, die er darstellt.

278 Ein Grund dafür mag wohl auch sein, dass die Gruppen von Jana Sanskriti in mehrere Orte gehen. Würden sie in ihren Stücken von mehr Requisiten Gebrauch machen, so müssten sie diese immer von Ort zu Ort befördern. Bambus hingegen ist in Indien überall ausreichend vorhanden.

279 Vgl. Boal, *Regenbogen der Wünsche*, S. 37.

So variiert die Distanz zwischen ihm und seiner Rolle je nach Stil und theatralischem Genre – der Schauspieler ist sich dabei aber immer bewusst, dass er auf einer Bühne handelt.²⁸⁰ Dieses dichotomische Bewusstsein gilt nicht nur für die theatralische, sondern auch für die therapeutische Bühne. Erlebte Situationen können in beiden Bereichen wiedergelebt und erkennbare sowie unbewusste Wünsche sichtbar gemacht werden. So wird die Situation beim ersten Mal, in der sie durchlebt wird – im realen Leben oder im Fall eines Schauspielers bei der Probe auf der Suche nach seiner Rolle – emotional erfahren, beim zweiten Mal re-emotionalisiert in einer therapeutischen oder theatralen Situation; dazu erklärt Boal: „Die erste Aktion ist eine einsame Entdeckung, die zweite eine Aufdeckung, ein Dialog.“²⁸¹ Die affektive Komponente dient dabei, so Fritz, der „Reifung des Selbst“.²⁸² Wenn der Schauspieler seine eigene Rolle, das heißt sich selbst spielt, erlebt er ein zweifaches Ich – das gegenwärtige (Jetzt-Ich) und das vergangene (Vorher-Ich),²⁸³ dessen Situation er neu erlebt. Diese Dichotomisierung ermöglicht die Selbstbeobachtung,²⁸⁴ die auch ein Ziel des Forumtheaters ist.

Bei „Shonar Meye“ kann sich ein männlicher Darsteller während des Spiels selbst sehen und erkennen, dass auch er in seinem eigenen Zuhause seine Frau unterdrückt. Ebenso kann sich die dichotomisierende Eigenschaft des Theaters auch auf die Zuschauende auswirken, wenn sie sich durch ihre Intervention auf der „Bühne“ mit ihrem eigenen Fehlverhalten aus der Vergangenheit auseinandersetzen und das Vorher-Ich durch das Jetzt-Ich humanisieren. Es kann auch eine unterdrückte Frau, die die Protagonistin ersetzt, ihr Vorher-Ich überdenken und dem Jetzt-Ich durch die intervenierende Rolle Selbstbewusstsein geben.

Die dritte und letzte Eigenschaft des ästhetischen Raums ist seine telemikroskopische Wirkung, die es ermöglicht, Dinge besser zu beobachten, da sie nähergebracht und vergrößert werden.²⁸⁵

280 Vgl. ebd., S. 37f.

281 Ebd., S. 39.

282 Fritz, *Von Revolution zu Autopoiese*, S. 351.

283 Boal, *Regenbogen der Wünsche*, S. 40.

284 Vgl. Fritz, *Von Revolution zu Autopoiese*, S. 353.

285 Vgl. Boal, *Regenbogen der Wünsche*, S. 42.

„Die Bühne bringt ans Licht, bringt ins Hier und Jetzt, was vor langer Zeit und weit entfernt von hier geschehen ist. Sie zeigt das, was in den Nebeln der Zeit verloren ging und sich von der Erinnerung ins Unbewußte verlagert hat. Wie ein mächtiges Teleskop bringt die Bühne die Dinge näher.“²⁸⁶

Die telemikroskopische Wirkung des ästhetischen Raums ist eine wichtige Grundlage für eine Katharsis.²⁸⁷ Auch durch die Wiederholungen der einzelnen Szenen – mit Abänderungen durch Interventionen – wird sowohl Schauspielern als auch Zuschau Spielern das eigene Fehlverhalten vor Augen geführt und bewusst gemacht. Auf diese Weise werden sie zum selbstkritischen Nachdenken gezwungen. Ganguly bezeichnet das Theater der Unterdrückten als einen Spiegel, durch den die Personen ihre Realität sehen können.²⁸⁸ Durch diesen Spiegel wird die Vergangenheit des Individuums auf telemikroskopische Weise im Jetzt wieder sichtbar. Auch die vorbereitenden Workshops haben für Ganguly eine telemikroskopische Wirkung, da sie für die Teilnehmer deren Wirklichkeit heranziehen, so dass sie zum Beobachter ihrer eigenen Realität werden können.²⁸⁹

Die drei Eigenschaften des ästhetischen Raums – die Plastizität, die Teilung oder Verdoppelung des Selbst (Dichotomie) sowie die Telemikroskopie – sind, wie zuvor schon erwähnt, an Sinne gebunden. Das Wissen wird also nicht allein durch das Bewusstsein, sondern auch über die Sinne erworben, „worauf die spezifisch therapeutische Funktion des Theaters basiert.“²⁹⁰ Aufgrund der Tatsache, dass der Protagonist sich während seines Agierens selbst sieht und hört, erwirbt er Kenntnisse über sich selbst; es findet eine Doppelung seines „Ichs“ statt – er realisiert dabei, dass er eigentlich seine eigene Person darstellt.

„Diese spezifisch künstlerische Therapie basiert nicht nur auf Ideen, sondern auch auf Emotionen und Sinneswahrnehmungen. Theater ist eine Therapie, durch die man in Körper und Seele, Soma und Psyche eindringen kann.“²⁹¹

286 Ebd.

287 Im Kapitel 3.3.2.4, das die „Katharsis“ genauer behandelt, wird der Fall eines Zuschau Spielers dargestellt, der durch die telemikroskopische Wirkung eine Katharsis erfahren hat.

288 Vgl. Adam/Fritz, Interview with Sanjoy Ganguly, Zugriff: 14.11.2014.

289 Vgl. ebd.

290 Boal, *Regenbogen der Wünsche*, S. 42.

291 Ebd., S. 43.

Eine Besonderheit bei den Forumtheaterstücken Jana Sanskritis – nicht nur bei „Shonar Meye“ – ist der Einsatz von ästhetischen Mitteln wie beispielsweise die einleitende Musik mit Trommeln und Gesang, die es auch Menschen ohne Kenntnis der bengalischen Sprache ermöglicht, den Stücken zu folgen.²⁹² So formuliert Mariana Villani, Schauspielerin und ausübender Joker aus Argentinien:

„One of the most important reasons that I believe helped to break the language barrier, was the richness of allegorical images, music, and metaphors that create the aesthetics of the plays [...]. Aesthetics that, unfortunately, we are not very used to seeing in the European forum theatre, but which allows the message of the scenes to be portrayed visually and with a clarity that goes beyond spoken dialogue.“²⁹³

3.3.2.2 Die Rolle des Jokers

Wie schon in Kapitel 2.3.4.3 erläutert, agiert der Joker als eine Art Spielleiter sowie als Moderator, der die Verbindung zwischen Schauspieler und Zuschauer herstellt und dabei das Publikum zum Intervenieren motiviert.²⁹⁴ Thomas Haug bezeichnet ihn auch als „Hebamme für den Geist und den Körper“, der bei der Geburt von Ideen und Handlungen helfen müsse.²⁹⁵

Die drei bei Birgit Fritz angeführten Formen des Jokers²⁹⁶ sind auch beim Forumtheaterstück „Shonar Meye“ gegenwärtig. Als „Community Joker“ wird dem Joker bei Jana Sanskriti die Aufgabe übertragen, nicht nur bei Forumtheaterstücken den theatralen Dialog zu leiten, sondern auch im Nachhinein in den Dörfern zu bleiben, um dort in einem Forum die Diskussion weiterzuführen. In den Dörfern gibt es oft Personen, die diese Aufgabe übernehmen und auf diese Weise als Assistant Joker agieren.

Der „Multiplying Joker“ ist insofern existent bei Jana Sanskriti, als Sanjoy Ganguly

292 Auch die ausgeprägte Körpersprache macht die dargestellten Szenen für sprachunkundige Menschen verständlich.

293 Villani, Mariana, „Imaging Spect-Actor Rallies all Over the World“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 116.

294 Vgl. Staffler, S. 125ff.

295 Haug, S. 52.

296 Vgl. Kapitel 2.3.4.3.

zusammen mit seinem Kernteam über die Arbeit mit Gruppen hinaus auch Workshops und Seminare leitet. Diese finden nicht nur in Indien statt, sondern in vielen Ländern der Erde. Das Forumtheaterstück „Shonar Meye“ wurde so auch einem breiteren Publikum bekannt.²⁹⁷

Im Speziellen soll hier nun die Rolle des Jokers bei Forumtheateraufführungen des Stücks „Shonar Meye“ beleuchtet werden. Dieser hat auch die Funktion eines „Facilitators“²⁹⁸ inne. Sima Ganguly – Mitglied des Kernteams – ist solch ein Facilitator, indem sie als Joker die Zuschauerspieler dazu ermutigt, Lösungsvorschläge für eine Unterdrückungsszene zu erproben, mit der sie sich selbst identifizieren können. Als einleitende Worte zu der Forumphase der dritten Szene bei der Aufführung von „Shonar Meye“ in Medinipur äußerte Sima Ganguly Folgendes:

„Now, who wants to come here? Who wants to intervene? Who is thinking: ‚It's someone I know, a girl is being beaten.‘ ‚I haven't seen it myself but she is being beaten.‘ ‚It is her problem, but isn't her problem also mine?‘ Who wants to come? Who is ready to help this woman?“²⁹⁹

Auffällig dabei ist, dass bei Jana Sanskriti vor allem der Joker „Stop“ ruft und das Publikum ermutigt zu intervenieren. Nach Boal ist es jedoch der Zuschauerspieler selbst, der die Szene unterbricht und einen der Darsteller mit Ausnahme des Antagonisten ersetzt.



Abbildung 6: der Joker bei „Shonar Meye“



Abbildung 7: der Joker bei „Shonar Meye“

297 Das Stück „Shonar Meye“ wurde beispielsweise auch in Paris und Rio de Janeiro aufgeführt. Vgl. *Jana Sanskriti. A theater on the field*, Regie: Jeanne Dosse, Frankreich 2006. Zeit: 00:12:44.

298 Boal definiert den Facilitator als Ermöglicher. Vgl. Staffler, S. 126.

299 *Jana Sanskriti. A theater on the field*, Zeit: 00:39:56.

Aus den beiden Abbildungen wird ersichtlich, dass der Joker bei Jana Sanskriti stets in der Nähe bleibt und präsent ist, wenn ein Zuschauer auf die Bühne geht, um zu intervenieren. Die linke Abbildung zeigt Sima Ganguly – in rotgelber Bekleidung – als Joker bei der Aufführung in Medinipur. Dicht neben dem intervenierenden Zuschauer und dem Darsteller des Antagonisten stehend kann sie, falls nötig, jederzeit eingreifen. Auch das rechte Bild zeigt Sima Ganguly als Joker nahe am Geschehen.³⁰⁰ Eine Besonderheit ist hier jedoch, dass sie die Intervention der Zuschauerin durch ein Mikrofon verstärkt, das nicht bei allen Aufführungen zum Einsatz kommt. Ein Grund dafür ist vermutlich, dass die Frauenheatergruppe von Jana Sanskriti in diesem Ort erstmals eine Aufführung hatte. Dies äußert sich auch dadurch, dass der Joker – in diesem Fall wieder Sima Ganguly – vor der Forumphase den Zuschauern die Vorgehensweise im Forumtheater erklärt, ihnen die Angst zu intervenieren nimmt und sie dazu ermutigt: „Come out! Share your thoughts! You just have to speak your mind! [...] Please [...] You're not acting [...] You just have to tell everyone here what you think.“³⁰¹ Ferner ermutigt der Joker, indem er für die herauskommenden Zuschauer zusammen mit dem Publikum applaudiert: „Everybody [...] a big round of applause please!“³⁰²

Nicht jede Intervention bei den Aufführungen Jana Sanskritis ist nur eine Äußerung der Gedanken. Viele Zuschauer intervenieren auch auf der Bühne, indem sie agieren. Sobald der Joker erkennt, dass ein Lösungsvorschlag gegeben ist, unterbricht er die Intervention und lässt für den Zuschauer applaudieren. Durch diese Motivation versucht der Joker, weitere Zuschauer zum Intervenieren zu ermutigen.

Bei der Aufführung in Medinipur gab es eine Intervention eines jungen Mädchens in der Rolle der unterdrückten Amba. Als Protagonistin wehrte sie sich nicht nur gegen die prüfenden Blicke des möglichen Schwiegervaters und dessen Sohnes, sondern auch gegen eine Hochzeit, die auf diese Art zustandekommen sollte. Dabei äußerte sie, dass auch Frauen einige Rechte hätten. Für die Schauspielerin in der Rolle des Jokers war dies der abschließende Satz der Intervention, die sie mit folgenden Worten beendete: „To say that out loud is already a big

300 Diese Abbildung zeigt eine Aufführung von „Shonar Meye“, bei der der Ort nicht rekonstruierbar ist.

301 *Jana Sanskriti. Playing for Change*, Regie: Goutam Bose, Indien/Österreich 2006, Zeit: 00:06:37.

302 Ebd., Zeit: 00:07:06.

step. [...] I'm sure that when she gets married, she will be able to defend herself.“³⁰³

Das Motivieren und Loben der Zuschauerspieler bei dem Forumtheaterstück „Shonar Meye“ ist besonders wichtig, da die Unterdrückung der Frauen in Indien ein großes Problem ist und diese sich vor allem aufgrund ihres mangelnden Selbstbewusstseins kaum trauen, sich zu Wort zu melden oder gar bei der Forumphase direkt zu intervenieren.

Barbara Santos, Soziologin, Schauspielerin und Joker, bezeichnet Sima Ganguly in ihrer Jokerrolle als

„an effective and warm Joker who stimulates participation and analysis from the spect-actors, who conducts the entire Forum session with equilibrium, balancing delicacy and determination without losing sight of the focus on the necessity of finding alternatives for the staged question.“³⁰⁴

Ganguly betont, wie wichtig die Aufgabe des Jokers ist, um das Publikum selbst zum Nachdenken zu bewegen:

„After the performance we use to ask questions to the spectators and we realize that we didn't answer to all the questions. One cannot have answers to all the questions. [...] Instead of giving answers, we are questioning, instead of accepting, we are analyzing reality.“³⁰⁵

Die wichtigste Aufgabe des Jokers ist es somit, das Publikum, das heißt die Zuschauerspieler, zum Nachdenken und zum daraus resultierenden Handeln zu bewegen.

3.3.2.3 Zuschauerspieler

Den Zuschauer definiert Boal als „passives Wesen par excellence“, das in seinem Sein

303 *A theater on the field*, Zeit: 00:44:19.

304 Santos, Bárbara, „Identity in Diversity“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 163.

305 *Playing for Change*, Zeit: 00:26:20.

weniger sei als ein Mensch; er müsse daher wieder zum Menschen gemacht werden, indem ihm seine Handlungsfähigkeit wieder übertragen werde.³⁰⁶ So wird nach Boal der Zuschauer durch seine Aktivierung in das Zentrum des Geschehens gerückt³⁰⁷ und zum Akteur, zum Subjekt seiner eigenen Geschichte – im Theater sowie auch im realen Leben.³⁰⁸ Dabei erfährt er Befreiung aus seiner Passivität. Boal bezeichnet ihn als Zuschauspieler, der seine eigene Unterdrückung darstellt und Lösungsvorschläge aufzeigt, indem er auf der Bühne interveniert. Auch die im Publikum sitzenden Personen, die nicht selbst auf der Bühne intervenieren, werden zu Zuschauspielern:

„Auch das Nichteingreifen ist schon eine Form der Intervention. Ich beschließe, auf die Bühne zu gehen, aber ich kann mich auch entscheiden, das nicht zu tun. *Ich* bin es, der entscheidet. Die Menschen, die auf die Bühne gehen, um ihre Alternativen zu probieren, gehen dort in meinem Namen hin und nicht an meiner Stelle. Ich bin genauso ein Zuschauer der neuen Art, ein Zuschauspieler. Ich sehe und ich handle.“³⁰⁹

Die Zuschauspieler nehmen die Intervention an, aber sie können sie auch ablehnen. In diesem Sinne sind sie Handelnde. Im Theater der Unterdrückten werden aber nicht nur die Zuschauer zu Handelnden, sondern die Schauspieler werden zu Beobachtenden, wodurch ein Ausgleich stattfindet und ein Dialog zwischen Handlung und Beobachtung entsteht.³¹⁰ Auch der Schauspieler erfährt Befreiung und ist „nicht länger ein Automat, der die Ideen anderer“³¹¹ wiedergibt. So weitet sich nach Boal das Aufgabenfeld des Schauspielers, der fortan auch für pädagogische, psychologische sowie politische Aufgaben verantwortlich sein soll.³¹²

Bei den ersten Aufführungen, die Jana Sanskriti einer neuen heterogenen Gruppe zeigt, ist ein besonderes Phänomen bei den Zuschauspielern zu beobachten: meist sind es die Männer, die zuerst intervenieren. Der Grund dafür liegt in ihrer Kultur: Indische Frauen sind es nicht gewohnt, als erste zu sprechen, Männer hingegen schon. Es ist zu beobachten, dass auch die Interventionen bei den ersten Aufführungen von „Shonar Meye“ überwiegend von Männern

306 Vgl. Boal, *Theater der Unterdrückten*, S. 66.

307 Vgl. ebd., S. 154.

308 Vgl. Ganguly, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, S. 20.

309 Boal, *Regenbogen der Wünsche*, S. 81.

310 Vgl. Staffler, S. 13.

311 Boal, *Theater der Unterdrückten*, S. 152.

312 Vgl. ebd.

stammten.³¹³ Dazu bemerkt Ganguly: „If one man comes, then that will break the ice and that will create an opening for the women to come on stage.“³¹⁴

Das patriarchalische Gesellschaftsgefüge zeigte sich zunächst auch bei der folgenden Szene: Jana Sanskriti führte das Forumtheaterstück „Shonar Meye“ in dem vorwiegend muslimischen Dorf Gangadharpur auf, in dem Frauen auf eine inhumane Art und Weise behandelt wurden.³¹⁵ Dementsprechend eingeschüchtert gab es auch einige Frauen, die das Geschehen hinter Baumstämmen und Heuhaufen versteckt beobachteten und ihre Saris weit vor ihre Gesichter gezogen hatten – der Großteil der Männer befand sich weit vorne, um möglichst viel von der Aufführung mitzubekommen. Noch bevor der Joker zur Forumphase überleitete, waren die Frauen jedoch aus den Verstecken hervorgekommen und hatten sich unter das Publikum nahe der Bühne gemischt.³¹⁶ Diese Frauen hatten sich verstanden und angesprochen gefühlt und den ersten Schritt aus ihrer Unterdrückung herausgewagt.

3.3.2.4 „Katharsis“

Boal wendet sich mit Entschiedenheit gegen den klassischen Katharsis-Begriff des konventionellen Theaters, da durch seinen entmachtenden und beruhigenden Effekt das Individuum an die Gesellschaft gebunden werde. In seiner Publikation „Der Regenbogen der Wünsche“ schreibt er dazu: „Für diejenigen, die mit den Werten der Gesellschaft übereinstimmen, ist diese Form der Katharsis offensichtlich sinnvoll.“³¹⁷ Boal wehrt sich gegen das implizite Nichteingreifen des Zuschauers und verlangt gerade das Gegenteil, da die „fiktionale“ Handlung nicht die „echte“ ersetzen dürfe.³¹⁸

Die Katharsis, die Boal für sein Theater der Unterdrückten neu definiert – im Besonderen für sein Forumtheater –, erfährt in Morenos Aktionskatharsis Affinitäten,³¹⁹ denn obgleich Boal

313 Vgl. *A theater on the field*, Zeit: 00:44:50.

314 Ebd., Zeit: 00:45:03.

315 Vgl. Ganguly, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, S. 141.

316 Vgl. ebd., S. 143.

317 Boal, *Regenbogen der Wünsche*, S. 80.

318 Vgl. ebd., S. 81.

319 Vgl. Kapitel 2.2.3.

von der „Katharsis von den schädlichen Blockaden“ spricht, geht ihr die Dynamisierung und die daraus resultierende Handlung voraus.³²⁰ Durch die Dynamisierung, die auch gleichzeitig das Ziel des Theaters der Unterdrückten darstellt, sowie durch die daraus erfolgende Handlung wird der Zuschauerspieler gewissermaßen gereinigt, indem jene Blockaden zerstört werden, die für die Realisierung der erforderlichen Handlungen hinderlich sind.³²¹ Daher ist das Theater der Unterdrückten, so Staffler, „gleichzeitig Analyse, Interpretation und Veränderung der Wirklichkeit“.³²²

Im Folgenden sollen zwei unterschiedliche Beispiele die Katharsis erläutern, die aufgrund von Interventionen beim Forumtheaterstück „Shonar Meye“ erlebt wurde. Der erste Fall handelt von einem jungen Mann, der bei einer Aufführung von „Shonar Meye“ in einem Slum bei Jaipur gleich zweimal auf der Bühne intervenierte. Seine erste Intervention war auch die erste des Abends und stellte für Jana Sanskriti eine kleine Herausforderung dar, denn entgegen den Regeln des Forumtheaters wollte dieser die Rolle des unterdrückenden Ehemanns austauschen.³²³ Diesen durfte er ausnahmsweise ersetzen, und als er in dieser Rolle agierte, begann er den Antagonisten vollständig zu humanisieren, indem er sich der Ehefrau gegenüber loyal verhielt und sie trotz der traditionellen patriarchalen Werte unterstützte.³²⁴ Das zweite Mal ersetzte er die Rolle der Protagonistin, die er allerdings in ihrer Unterdrückung unverändert zeigte – dies ist jedoch nicht Sinn des Theaters der Unterdrückten. Auf die Frage des Jokers – dieser unterbrach den jungen Mann nach einer Weile –, warum er die Rolle der unterdrückten Amba auf unveränderte Weise spiele, antwortete der Zuschauerspieler nicht. Stattdessen stand er eine Weile still da und verließ schließlich mit gesenktem Kopf den Ort der Aufführung.³²⁵ Bei einer späteren Begegnung am selben Tag fiel er der Darstellerin, die im Stück die Protagonistin verkörpert hatte, vor die Füße und begann zu weinen. Er gestand ihr, dass auch er seine Frau sehr oft schlagen würde, dies aber nicht mehr tun wolle. Diese Äußerung bestätigte, dass auf der Bühne eine Dynamisierung stattgefunden hatte, auch wenn dieser Zuschauerspieler nicht gemäß den

320 Vgl. Boal, *Regenbogen der Wünsche*, S. 81.

321 Vgl. ebd.

322 Staffler, S. 41.

323 Vgl. Ganguly, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, S. 73.

324 Vgl. ebd.

325 Vgl. ebd., S. 74f.

Vorstellungen des Theaters der Unterdrückten interveniert hatte. Sein Agieren reinigte ihn, denn es löste in ihm etwas aus: Er hatte begriffen, dass es an ihm lag, sich zu ändern.

Beim nächsten Beispiel handelt es sich um eine junge Mutter, die bei einer Aufführung in Gangadharpur intervenierte, dem vorwiegend muslimischen Dorf.³²⁶ Es wurde die zweite Szene von „Shonar Meye“ gespielt, in der die mögliche Braut vom Bräutigam sowie dessen Vater begutachtet wird. Die junge Zuschauerspielerin – durch Armut gekennzeichnet und ihr unterernährtes Baby in den Armen haltend – ersetzte die Protagonistin. In ihrer Intervention widersetzte sie sich den musternden Blicken der beiden Männer und äußerte dabei ihre Kritik an den gesellschaftlichen Gegebenheiten, was ihr vom Publikum anerkennenden Applaus einbrachte.³²⁷

„You cannot measure my hair in this way. But my question is it is not my concern what you as an individual are doing. In fact, as an individual, I too can resist your actions. But the question is, why should social norms be such as to give men the authority to inspect women in this way. If women similarly inspected men before marriage, would it be any good?“³²⁸

Aufgrund der stattfindenden Dynamisierung der jungen Frau, ihrer daraus resultierenden Handlung und ihrer affektiven Äußerung fand Katharsis statt, denn sowohl der auf der Bühne intervenierenden Zuschauerspielerin als auch den im Publikum sitzenden Zuschauern wurde bewusst, dass die Tradition der Begutachtung seitens der Familie des Bräutigams dazu führt, dass Frauen auf eine demütigende Weise als Ware ge- und behandelt werden. Diese Bewusstmachung, dass sich etwas ändern müsse, kommt einer Katharsis gleich.

Demnach meint Katharsis im Sinne des Theaters der Unterdrückten die Bewusstwerdung von unterdrückerischen Situationen. Die Unterdrücker im Publikum werden sich aufgrund der auf der Bühne stattfindenden Interventionen ihres eigenen negativen Verhaltens bewusst und können so eine Dynamisierung, eine „Reinigung“ erfahren. Die unterdrückten Personen hingegen erfahren Katharsis, indem sie beim Forumtheater erkennen, dass die Situation, in der

326 Vgl. ebd., S. 144ff.

327 Vgl. Ganguly, „Rethinking Interaction On and Off the Stage“, S. 151f.

328 Ebd., S. 151.

sie sich befinden, nicht menschlich ist. Sie sahen ein, dass sie auch selbst versuchen müssen, etwas zu ändern. So bedeutet schon allein das Sich-Bewusstwerden der eigenen Situation Katharsis.

3.3.3 Lösungsvorschläge in der Forumphase

Das Forumtheater als Probe für die Wirklichkeit ermöglicht den Zuschauern, eigene Ideen zu entwickeln, zu formulieren und auch kritisch zu überprüfen, da die Lösungsvorschläge nicht nur vorgetragen und innerhalb des Publikums diskutiert werden, sondern die Zuschauer meist auch versuchen, diese durch Intervenieren selbst durchzusetzen. Erst dadurch zeigt sich, ob ein Lösungsvorschlag überhaupt realisierbar ist.³²⁹ Auch die im Publikum sitzenden Zuschauerspieler können dazu ihre Stimme äußern, indem sie mit dem Lösungsvorschlag einverstanden sind oder ihn als „magic“³³⁰ bezeichnen.

Im Folgenden werden einige Lösungsvorschläge dargelegt, die für das Forumtheaterstück „Shonar Meye“ in verschiedenen Städten und Dörfern Indiens auf der Bühne erprobt wurden.³³¹ Dabei kann es sich auch nur um Lösungsansätze handeln, die bei der Umsetzung im realen Leben zwar nicht sofort problemlösend wirken, jedoch als Anstoß zu sehen sind.

Die erste Szene zeigt sowohl Vater als auch Mutter in der Rolle von Unterdrückern. Um eine Änderung zu bewirken, gilt es, einen Lösungsweg für die unterdrückte Tochter zu finden. Bei der Aufführung von „Shonar Meye“ in Delhi intervenierten die Zuschauerspieler überwiegend in der Rolle des jungen Mädchens, indem sie die Umstände zur Sprache brachten, die eine solche Ungleichheit zwischen Geschwistern bewirken.³³² Dabei gab es auch viele Interventionen, in denen die Protagonistin den Vater darum bat, ihr eine Schulbildung zu

329 Vgl. Boal, *Theater der Unterdrückten*, S. 56f.

330 In diesem Zusammenhang bezeichnet der Begriff „magic“ einen als unmöglich geltenden Lösungsvorschlag.

Vgl. Staffler, S. 85.

331 Das Augenmerk soll hier vermehrt auf die letzten beiden Szenen gelegt werden, da bei ihnen ein detaillierteres Material an Lösungsvorschlägen verfügbar ist; für die erste hingegen gibt es nur Textstellen, die pauschal über Lösungsvorschläge berichten.

332 Vgl. Ganguly, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, S. 145f.

ermöglichen. Der Vater jedoch begründete sein Negieren stets mit der finanziellen Lage der Familie, die es nur einem Kind erlaube, eine Ausbildung zu erhalten.³³³

In der zweiten Szene intervenierten wiederum viele Zuschauende in der Rolle der unterdrückten Amba. Bei einer Aufführung in Gangadharpur gab es aber auch einen Lösungsvorschlag einer Zuschauenden in der Rolle des Brautvaters. Sie wandte sich an den Vater des Bräutigams und sagte mit entschiedener Bestimmtheit:

„Hör auf damit, ich weigere mich, dich so mit meiner Tochter umgehen zu lassen. Wer soll sie heiraten? Du oder dein Sohn? Menschen, die Mädchen auf diese Art ansehen, können keine anständigen Leute sein.“³³⁴

Einige der Interventionen in der Rolle der Amba ähneln dieser Intervention, da auch bei ihnen die prüfenden Blicke der Antagonisten missbilligt wurden. Nach Ganguly haben sich daraufhin Zuschauende und Unterdrückte mit logischen und guten Argumenten und Gegenargumenten auseinandergesetzt.³³⁵

Bei der Aufführung in Gangadharpur stach die Intervention einer jungen Mutter besonders hervor. Diese intervenierte als Amba, indem sie vor allem die gesellschaftlichen Gegebenheiten in Indien kritisierte, wodurch sie indirekt auch auf das Verhalten des Schwiegervaters einging, das aus der Patriarchie resultierte. Dabei war ihr besonderes Anliegen, dass es nicht nur den Männern vorbehalten sein könne, ihre zukünftige Braut zu begutachten, sondern dass umgekehrt auch Frauen ihren Bräutigam vor der Heirat anschauen dürften. Das Problem lag für sie somit nicht allein nur bei der Familie, sondern bei der ganzen patriarchalen Gesellschaft.³³⁶ Sowohl das Publikum als auch der Joker waren überrascht, denn noch nie zuvor hatte ein Zuschauender das System auf eine derartige Weise herausgefordert.³³⁷

333 Da Frauen in Indien keinen Stellenwert haben, sind es auch die Söhne, die in allen Belangen bevorzugt werden.

334 Ganguly, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, S. 144.

335 Vgl. ebd.

336 Vgl. Kapitel 3.3.2.4.

337 Vgl. Ganguly, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, S. 145.

Viele Zuschauspieler, die bei den Aufführungen als Protagonistin intervenierten, lehnten die Anweisungen des zukünftigen Schwiegervaters ab, aber vor allem kritisierten sie das System der Mitgift, was neben der Zwangsverheiratung wohl eines der größten Probleme darstellt. Stattdessen verweigerten sie eine Heirat und pochten auf ihr Recht auf Bildung.³³⁸

Bei der Aufführung in Medinipur ersetzte ein junges Mädchen die Unterdrückte. In dieser Rolle missbilligte sie die prüfenden Blicke der Antagonisten und äußerte: „I don't want to get married. Not that way!“³³⁹ Dabei redete sie vor allem gegen den Willen ihres Vaters, der – wie viele andere Väter in Indien – seine Tochter aus finanziellen Gründen verheiraten musste. Stattdessen schlug die Zuschauspielerin als Amba vor, für sich selbst zu sorgen und arbeiten zu gehen. Dies kritisierte der Vater jedoch, da er fürchtete, Gesprächsgegenstand anderer Leute zu werden. Die Intervention endete mit der Äußerung der Zuschauspielerin, dass auch Frauen einige Rechte hätten.³⁴⁰

Für die dritte Szene des Forumtheaterstücks gab es bei der Aufführung in einem Slum bei Jaipur eine Intervention von einem jungen Mann.³⁴¹ Dieser übernahm – entgegen den Regeln des Forumtheaters – die Rolle des Ehemannes, den er aber völlig humanisierte. Nach Ganguly wurde dies bei Aufführungen schon des öfteren versucht, was durchaus Wirkung zeigen kann:

„Bisher haben wir die Erfahrung gemacht, dass eine solche Intervention zwei positive Auswirkungen haben kann. Manchmal realisieren Männer tatsächlich, welche Rolle sie in ihrer Familie spielen könnten und die Frauen sehen sich eher in der Lage, zu sprechen und an der Veränderung der Situation teilzunehmen.“³⁴²

Eine weitere Intervention – diesmal in Medinipur – stammte ebenso von einem Mann, jedoch in der Rolle der Unterdrückten. Als Amba versuchte er vorerst den Ehemann zu besänftigen und ihm zu erklären, warum das Essen noch nicht fertig sei, doch als diese Entschuldigung nicht akzeptiert wurde, äußerte er den Satz „If you want, you can serve yourself!“³⁴³ Diese

338 Vgl. Ganguly, „Rethinking interaction on and off the stage“, S. 151.

339 *A theater on the field*, Zeit: 00:43:15.

340 Vgl. Kapitel 3.3.2.2.

341 Vgl. Kapitel 3.3.2.4.

342 Ganguly, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, S. 73.

343 *A theater on the field*, Zeit: 00:41:00.

Antwort veranlasste den Antagonisten dazu, seine Frau aus der Wohnung zu werfen, woraufhin der Zschauspieler in seiner Rolle als Amba mit der Polizei drohte.³⁴⁴

Ganguly erklärt, dass sich die Aufführungen von „Shonar Meye“ „auf die Ungerechtigkeiten der patriarchalen Gesellschaft den Frauen gegenüber“ konzentrieren.³⁴⁵ Die Intention des Forumtheaterstückes ist es, das patriarchale Gefüge aufzubrechen, indem es den Frauen mehr Selbstbewusstsein vermittelt, damit sie in ihrem eigenen Leben aktiv werden können.

3.4 Erfolge und Erwartungen von „Jana Sanskriti“

Durch den unermüdlichen Einsatz – sowohl „onstage“ als auch „offstage“ – hat Jana Sanskriti schon viele und vor allem wichtige Erfolge erzielen können. Ein besonderes Anliegen von Sanjoy Ganguly ist es, den unterdrückten Menschen auf dem Land und vor allem auch den in der Gesellschaft nicht geachteten Frauen durch das Forumtheater mehr Selbstvertrauen zu vermitteln. Ferner möchte er sie aus ihrer Passivität herausholen und sie dazu ermutigen, ihre Weisheit, die sie durch das permanente Leiden in der Unterdrückung gewonnen haben, in Aktivität umzusetzen. Dazu äußert einer der Schauspieler:

„Jana Sanskriti wants to develop self-confidence in the people. [...] They cannot look up and speak for themselves. [...] This deep-rooted sense of resignation is what we want to remove.“³⁴⁶

Dass das Forumtheater für die Arbeit mit unterdrückten Menschen eine Notwendigkeit darstellt, erkennt auch Rohini Mukherjee, Schauspielerin im Kernteam von Jana Sanskriti: „It is lack of space the people have to express themselves. I think that is what we are addressing through our theatre, forum theatre.“³⁴⁷

Wie bereits erwähnt, gehörten in den Anfängen nur Männer Jana Sankriti an. Dies hat sich

344 Vgl. ebd., Zeit: 00:41:10.

345 Ganguly, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, S. 145.

346 *Playing for Change*, Zeit: 00:20:30.

347 Ebd., Zeit: 00:16:51.

jedoch geändert: Mit sechzig Prozent bilden nun Frauen die Mehrheit, wozu die Aufführungen von „Shonar Meye“ wesentlich beigetragen haben. Kavita Bera, ebenfalls Schauspielerin des Kernteams, hält es für den größten Erfolg, dass heute auch verheiratete Frauen Teil der Theatergruppe sind und spielen dürfen.³⁴⁸ In der Region Bengalens, in der Ganguly hauptsächlich tätig ist, wird derzeit bis zum August 2015 ein Forschungsprogramm durchgeführt, das die sozialen und politischen Unterschiede im Gesellschaftsgefüge von insgesamt hundert Dörfern untersuchen soll. Dabei werden fünfzig Dörfer, in denen Jana Sanskriti gearbeitet hat, mit fünfzig Orten verglichen, in denen die Gruppe noch nicht aufgetreten ist.³⁴⁹

Durch die Unterstützung und Begleitung von Jana Sanskriti haben unzählige Frauen Ermächtigung erfahren, so dass sie nicht nur in ihrer eigenen Familie einen höheren Stellenwert erlangt haben,³⁵⁰ sondern sich sogar selbst organisieren und gegen soziale sowie politische Ungerechtigkeiten und Unterdrückungen ankämpfen. Eine Schauspielerin bei Jana Sanskriti erzählt von ihrer ersten Begegnung mit dem Stück „Shonar Meye“, bevor sie selbst Mitglied der Gruppe wurde. Genau zu dieser Zeit hatte ihre Familie selbst das akute Problem, eine zu hohe Mitgift zahlen zu müssen, da für die Heirat ihrer Schwester die Familie des Bräutigams weitaus mehr verlangte, als bezahlt werden konnte:

„Then one day the Jana Sanskriti team came to show a play in my village. I went to see the play 'Golden Girl'. They were showing the same thing. It made me so happy! All the thoughts that I had not expressed till then, they were saying them in their play. I couldn't believe it. I saw a girl being abused by her in-laws, and she was fighting constantly to be able to survive.“³⁵¹

Aus diesem Stück konnte das junge Mädchen den Mut schöpfen, ihr Leben selbst in die Hand zu nehmen. Da sie schlechte Augen hat und aufgrund dessen eine Brille tragen muss, ist sie sich bewusst, dass nicht viele Männer Interesse zeigen werden, sie zu heiraten. Dennoch möchte sie ihre Beeinträchtigung und auch die Tatsache, dass sie Mitglied einer

348 Vgl. Bera, Kavita, „This Was Everyone's Daughter“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 91.

349 Vgl. Rotter, *Interview mit Ganguly*, S. XL, Z. 217ff.

350 Vgl. Das, Renuka, „My Dream Palace, Will it Stay Together?“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 50f.

351 *A theater on the field*, Zeit: 00:26:31.

Theatergruppe ist, nicht verschweigen: „If a boy knows everything about me and still agrees to marry me then it is ok.“³⁵² Ferner äußert sie: „I have found a place to think, to speak. Now I know that I can survive without marrying.“³⁵³

Durch die Arbeit von Jana Sanskriti konnten noch weitere soziale und politische Missstände gelöst werden. Als ein Beispiel sei hier die Problematik des illegalen Likörverkaufs in den Dörfern Westbengalens genannt. In einigen dieser Orte haben es die Frauen geschafft, die Produktion des verbotenen Likörs zu stoppen.³⁵⁴ Viele Familien litten darunter, dass die Ehemänner und Väter nur betrunken waren und nicht für ihre Angehörigen sorgten. Einige der Bauern und Landarbeiter starben sogar durch den hohen Alkoholkonsum. Andere wiederum begannen aus Verzweiflung Suizid, da sie alles verfügbare Geld in den Likör investiert hatten anstatt in Nahrung für die Familie.³⁵⁵ Das Phänomen der gemeinsamen Stärke der Frauen beschreibt Pritilata Mondol, Schauspielerin bei Jana Sanskriti, wie folgt:

„Before JS [sic!], the women in our region fought a fearless battle over liquor. But with the help of JS [sic!] organizational strength and mobilization, with the help of their plays, the efforts of women in my village gathered much more strength. Theatre made us stronger.“³⁵⁶

Die Frauen lösten das Problem, indem sie alle Gefäße mit Likör in ihrem Dorf zerbrachen,³⁵⁷ in einigen Ortschaften wurden außerdem jene Häuser abgerissen, in denen der verbotene Alkohol produziert wurde.³⁵⁸

Auch für die Errichtung von Brunnen zur lebensnotwendigen Wasserversorgung der Dorfbevölkerung haben die durch Jana Sanskriti gestärkten Frauen erfolgreich gekämpft.³⁵⁹

Als „spectactivists“, wie Ganguly sie nennt, wehren sie sich ferner gegen die Umwidmung

352 Ebd., Zeit: 00:17:18.

353 Ebd., Zeit: 00:16:24.

354 Vgl. *A theater on the field*, Zeit: 00:48:10; vgl. auch Das, „My Dream Palace, Will it Stay Together?“, S.54f.

355 Vgl. Das, S. 54.

356 Mondol, Pritilata, „The Needs and Norms of Sansar“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 72.

357 Vgl. ebd.

358 Vgl. Boal, Julian, „It's when theatre is over that our work begins': the example of Jana Sanskriti“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 150.

359 Vgl. Das, S. 52.

von Land,³⁶⁰ die nach Plänen der Regierung die Umsiedelung von Landbewohnern in die Städte bedeutet. Zudem überwachen Frauen das Schulwesen³⁶¹ und sorgen durch ihre Kritik und durch energisches Eingreifen für eine gerechtere Verteilung von Nahrungsmitteln in ihren Dörfern.³⁶²

Eine besondere Veranstaltung, die eine Besserung in der miserablen Lebensstruktur der indischen Bevölkerung bewirken sollte, war eine fünfundfünfzig Tage dauernde Fahrradrally von Kolkata nach Delhi, die Mitglieder von Jana Sanskriti gemeinsam mit anderen Gruppierungen und Massenbewegungen durchgeführt haben. Auf diese Weise wurde für das Recht auf ganzjährige Arbeit für Landarbeiter demonstriert. Diese gewaltige Rally mit vielen Forumtheateraufführungen hatte zur Folge, dass ein Gesetz für Recht auf Arbeit an wenigstens hundert Tagen im Jahr erlassen wurde.³⁶³

Auch wenn vieles schon erreicht wurde, bestärkt Jana Sanskriti weiterhin einzelne Gemeinden darin, für Gesetzesänderungen zu kämpfen, damit das Leben auf dem Land leichter und geordneter wird,³⁶⁴ denn noch immer gibt es Ortschaften ohne Bewässerung und Elektrizität.³⁶⁵ Auch die sanitären Verhältnisse und die Betreuung von Menschen in Schulen, Krankenhäusern und Heimen ist oft katastrophal.³⁶⁶ So haben viele Frauen von Jana Sanskriti „places of power“ geschaffen: „Several of them, as actress-activists, were responsible for the foundation of social movements that had succeeded in mobilizing thousands of participants.“³⁶⁷

Jana Sanskriti erreicht jeden Monat Tausende von Menschen und reißt sie mit. Barbara Santos beschreibt die Mitglieder der Bewegung als „[...] militants in a struggle for the transformation of Indian society.“³⁶⁸ Sie haben das Forumtheater mit seinen Möglichkeiten zum Ausprobieren

360 Vgl. Rotter, *Interview mit Ganguly*, S. XXXVIII, Z. 158 u. S. XXXIX, Z. 216.

361 Vgl. ebd. S. XL, Z. 231ff; vgl. auch Boal, Julian, S. 150f.

362 Vgl. Haldar, Pradeep, „A Rock Cannot Ultimately Stop the Momentum of Water“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 83.

363 Vgl. Ganguly, Sima, S. 40ff; vgl. auch Das, S. 55.

364 Vgl. Ganguly, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, S. 51.

365 Vgl. Mondol, S. 75.

366 Vgl. Ganguly, Sima, S. 35.

367 Santos, S. 164.

368 Ebd., S. 167.

und Diskutieren als ideales Mittel entdeckt, um Menschen zu aktivieren, damit sie gemeinsam Probleme lösen, die durch irgendeine Form von Unterdrückung entstanden sind.³⁶⁹ Till Baumann beschreibt, was Ganguly gemeinsam mit den Mitgliedern seiner Bewegung bis jetzt bewirkt hat:

„In the last 25 years Jana Sanskriti has shown the huge potentials of combining acting and activism: by playing and spreading forum theatre, the group has initiated grass-roots emancipation and community-organizing processes on a large scale. It has translated Augusto Boal's ideas and practice into an Indian context, embedding them deeply into the struggles of social movements for a radical transformation of local and global realities.“³⁷⁰

Doug Paterson meint sogar, Ganguly habe den „Stein der Geschichte bewegt“.³⁷¹ Auch Gangulys Ehefrau Sima sieht die Erfolge, die mit Hilfe des Forumtheaters erzielt wurden. Ihre Träume und Visionen für die Zukunft formuliert sie folgendermaßen:

„I have a dream that one day dialogue in the way in which forum theatre enables it, will be compulsory before any decision is made, anywhere in the world. I have not found a method better than forum theatre to establish such dialogue. [...] I want the world to reach the point when it is literally not possible to make any decision without discussion and dialogue.“³⁷²

In Indien sind die Frauen „personalityless and voiceless“,³⁷³ so Abha Singh, doch das Beispiel von „Shonar Meye“ zeigt, dass in Indien jede einzelne Frau durch das Forumtheater Selbstermächtigung erhalten kann, um sich gegen die Unterdrückungen in ihrem Leben aufzulehnen. Wenn jedoch ihr Ehemann und die Schwiegerfamilie, mit denen sie in einem

369 Vgl. ebd., S. 170.

370 Baumann, „Noisy dialogues: Some remarks on tablas and plastic barrels“, S. 109.

371 Vgl. Paterson, S. 172.

372 Ganguly, Sima, S. 44f.

373 Singh, Abha, „Towards Women's Empowerment“ In: *Women's Empowerment in India: Philosophical Perspectives*, Hg. Singh, Sachindra Kumar [u.a.] Delhi: Low Price Publications 2010, S. 4.

„In India, discrimination against women starts in the foetus, proceeds through systematic undernourishment in childhood and deprivation of education in adolescence, and ends in domestic violence and bride burning. In a scenario where the number of women to men is decreasing alarmingly – unlike any other nation in the world – they are all victims of original discrimination that a girl child faces at the fetal, natal and post natal stages which decides whether she is ‘empowered’ to live at all.“

Ebd., S. 3.

Haus zusammenwohnt,³⁷⁴ durch das Forumtheater keine Läuterung erfahren, ist sie weiterhin relativ hilflos der Gewalt ausgesetzt. Schließen sich aber all die Frauen, die Selbstermächtigung erlangt haben, zusammen, so können sie sich bei ihren privaten Problemen gegenseitig stärken und gemeinsam sogar für wirtschaftliche Verbesserungen der ganzen Dorfbevölkerung kämpfen.

374 In Indien gibt es viele Großfamilien, sogenannte „joint families“. Vgl. Ganguly, Sima, S. 33.

4 Forumtheater beim Schulzentrum Ungargasse in Wien

4.1 Die Jugendtheatergruppe CHAOS

Gemeinsam mit Schülern der HTL und der Handelsschule der Sonderlehranstalt für die Berufsausbildung Behinderter in der Geigerstraße³⁷⁵ gründete Andrea Motamedi in den 1980er Jahren die Jugendtheatergruppe CHAOS. Dieser Gründung war ein Jugendtheaterwettbewerb vorausgegangen – das 13. Wiener Schultheatertreffen, an dem die Schüler im Zuge des Deutschunterrichts am 7. April 1987 teilgenommen hatten. Unter dem vorgegebenen Thema „Visionen“³⁷⁶ hatten die Schüler ein Stück über Handicap und Diskriminierung verfasst, mit dem sie den Wettbewerb gewannen.³⁷⁷

Die Schüler fanden Gefallen am Theaterspielen und wollten dies auch weiterhin praktizieren. Andrea Motamedi, die selbst viel im theaterpädagogischen Bereich tätig ist, erklärte sich dazu bereit, die Leitung der Gruppe zu übernehmen, die ausschließlich in ihrer Freizeit probte. Das Bühnenspiel als freier Wahlgegenstand fand erst zwei Jahre später Einzug in die Schule.³⁷⁸

Der Name CHAOS wurde von den Schülern selbst gewählt und blieb der Jugendtheatergruppe auch noch nach dem Umzug in das Schulzentrum Ungargasse erhalten. Grund der Namensgebung waren die trotz der guten Auftritte chaotischen Proben.³⁷⁹

Im Durchschnitt umfasste die klassenübergreifende Theatergruppe früher zwölf bis fünfzehn Personen, heute sind es in der Regel nur noch sieben bis zehn Schüler aus dem gesamten Schulzentrum. Da in der Jugendtheatergruppe CHAOS meist vier bis acht unterschiedliche Nationalitäten vertreten sind, kann sie auch als interkulturelle Theatergruppe verstanden

375 Sowohl die Handelsschule als auch die Sonderlehranstalt für die Berufsausbildung Behinderter war in der Geigergasse beheimatet, übersiedelte später aber in das Schulzentrum Ungargasse.

Vgl. Motamedi, Andrea, persönliche Mitteilung, 29.03.2013.

376 Vgl. Stadler, Franz, „Im Spiel die Welt sehen“ In: *Volksstimme*, 30. April 1987, S. 9.

377 Vgl. Motamedi.

378 Vgl. ebd.

379 Vgl. ebd.

werden.³⁸⁰

Motamedi ist es wichtig, dass die Jugendlichen nicht nur mit einer einzigen Theatertechnik in Berührung kommen, sondern im Laufe des Jahres mehrere kennenlernen. So wird mit Formen wie Improvisationstheater, Kabarett, Musik, Rap, Musical etc. gearbeitet, aber auch mit Methoden des „Theaters der Unterdrückten“ von Augusto Boal – im Speziellen mit dem „Unsichtbaren Theater“ und dem „Forumtheater“. Hauptsächlich werden jedoch Improvisationstechniken eingesetzt sowie Kabarett-Sketchentwicklung. So sind beispielsweise – auch im Zuge des jährlich stattfindenden Jugendkleinkunstfestivals „Blutjunge“ viele Stücke durch gemeinsames Schreiben in kollektiver Regie auf die Bühne gebracht worden.³⁸¹ Doch nicht nur das Jugendkleinkunstfestival „Blutjunge“, das im Theater Alsergrund stattfindet und bis 2013 auch im Orpheum in Graz eine zusätzliche Aufführungsstätte hatte, dient als Möglichkeit für Auftritte der Jugendtheatergruppe CHAOS. Das Schulzentrum selbst bietet einige Räumlichkeiten, die für Veranstaltungen umfunktioniert werden können. Als Beispiel seien hier die „Lernlandschaft“ sowie die Mensa des dazugehörigen Schulheimes und die Kapelle des Schulzentrums genannt, die schon für Aufführungen der Jugendtheatergruppe genutzt wurden.

4.2 Das Forumtheaterstück „Mobbing in der Schule“

Die Idee, ein Theaterstück über Mobbing aufzuführen, entstand bereits vor zwei Jahren, als die Schüler – teilweise selbst von diesem leidvollen Problem betroffen – darüber diskutierten. Motamedi sah das Forumtheater hierfür als die beste Möglichkeit. Aufgrund diverser anderer Theaterprojekte sollte die Umsetzung jedoch noch zwei Jahre dauern.³⁸²

Das Forumtheaterstück „Mobbing in der Schule“ entstand in Zusammenarbeit mit dem Theatermacher André Blau. In den Proben erfanden die Schüler gemeinsam verschiedene Charaktere, die im Stück vorkommen sollten, und erarbeiteten anschließend deren Be-

380 Vgl. ebd.

381 Vgl. ebd.

382 Vgl. Rotter, Annika, *Interview mit Andrea Motamedi*, Wien: 22.08.2014, S. XI, Z. 3f.

ziehungen zueinander. Schließlich schrieb André Blau anhand dieser Vorgaben das Stück.

Obwohl das Forumtheaterstück aus fünf Szenen besteht, wurden bei der Premiere am 10. Oktober 2014 nur zwei aufgeführt und im Forum diskutiert. Dies hatte den Grund, dass von der Direktion nur zwei Schulstunden für die Aufführung genehmigt waren. Wären in der relativ kurzen Zeit alle fünf aufgeführt worden, wäre die Diskussion über die einzelnen Szenen zu kurz gekommen. So einigten sich die Schüler mit ihrer Lehrerin auf zwei Szenen, die dann im Forum umso intensiver diskutiert wurden, und mehrere Lösungsansätze konnten aus dem Publikum vorgebracht werden. Da jede Szene des Forumtheaterstücks „Mobbing in der Schule“ für sich steht – mit Ausnahme der letzten beiden –, war die Kürzung problemlos möglich.

4.2.1 Inhalt

Das Forumtheaterstück „Mobbing in der Schule“ zeigt in fünf Szenen verschiedene Situationen, in denen die Protagonistin Sam von der Antagonistin Lisa gemobbt wird – diese ist auch gleichzeitig der Liebling der Lehrerin. Die Szenen spielen überwiegend im Klassenzimmer; die Ausnahmen bilden die Szene im Park und jene an einem abgelegenen Platz vor der Schule. Unterstützung erhält die Mobberin von ihrer besten Freundin Jessica, von Thomas, der in die Antagonistin verliebt ist, und von der Mitläuferin Ines. Die Mitschüler Florian und Paula nehmen das Geschehen in der Klasse zwar wahr, greifen jedoch nicht ein. In gewisser Weise ist auch die Lehrerin eine Mobberin, da sie sich in der zweiten Szene über Sam lustig macht: „Sam, also los, nimm Zirkel und Kreide und zeig uns, dass du nicht nur essen, sondern auch rechnen kannst.“³⁸³ Sam wird daraufhin von allen ausgelacht.

Der erste Teil zeigt die Klasse während einer Mathematikstunde, in der sowohl Sam als auch Lisa dasselbe Beispiel erklären sollen. Da beide die Aufgabe ähnlich richtig beantworten, müssen sie sich das Arbeitsplus teilen, was Lisa ganz und gar nicht recht ist. Sie bewirft Sam mit einem Papierkügelchen. Gleichzeitig bastelt Thomas, der seinen Platz am Pult neben

383 Blau, André, *Forumtheaterstück „Mobbing in der Schule“*, Szene 2.

Lisa hat, einen Papierflieger, den er ebenfalls nach Sam werfen möchte, der ihm aber von Lisa aus der Hand gerissen wird. Durch den Tumult wird schließlich die Lehrerin auf das Geschehen aufmerksam und möchte den Grund für die Auseinandersetzung erfahren. Lisa beschuldigt daraufhin Sam, sie mit einem Papierflieger beworfen zu haben. Thomas, Jessica und Ines bestärken sie dabei in ihrer Behauptung. Zwar hinterfragt die Lehrerin diese Bezeichnung, indem sie auch die Sichtweise des Mitschülers Florian heranziehen möchte, doch als dieser ihr zum Geschehen keine Angaben machen kann, glaubt sie die Antwort selbst zu wissen. So beschuldigt sie Sam der Eifersucht, streicht ihr das Mitarbeitsplus und gibt ihr stattdessen einen Eintrag in das Klassenbuch.

Rachegelüste sind der Auslöser des Geschehens in der zweiten Szene, die sich darin äußern, dass Lisa Sam befiehlt, ihr und den anderen etwas zum Essen zu holen. Diese Forderung begründet sie damit, dass sie Sams wegen in der vergangenen Mathematikstunde kein ganzes Mitarbeitsplus bekommen habe. Unterstützung erhält sie wiederum von ihren Anhängern. Da jeden Augenblick die kommende Stunde eingeläutet werden kann, weigert sich Sam jedoch zuerst, was von den anderen aber nicht geduldet wird. Mit dem besorgten Essen hetzt sie schließlich synchron zum Läuten in die Klasse. Von ihrer Mobberin gestoßen, stürzt sie mitsamt der Jause zu Boden. Als in diesem Moment die Lehrerin den Klassenraum betritt, stellt Lisa Sam sofort als Tollpatsch dar. Diese muss das Chaos ohne Hilfe beseitigen und anschließend das Beispiel der vergangen Stunde an der Tafel erklären. Doch aufgrund der zu den Mobbereien hinzukommenden Härte der Lehrerin, die sich in dem Spruch „[...] zeig uns, dass du nicht nur essen, sondern auch rechnen kannst“³⁸⁴ äußert, kullern Sam an der Tafel stattdessen die Tränen das Gesicht herunter, was jedoch auf Unverständnis seitens der Lehrerin stößt.

Im dritten Teil werden auch die neutralen Mitschüler in das Mobben einbezogen. Dies zeigt sich, als Sam nach dem Läuten am Ende der letzten Schulstunde aus dem Klassenraum fliehen möchte, jedoch von Lisa und ihrer Truppe aufgehalten wird. Sie entreißen ihr die Schultasche und tauschen die Gegenstände darin mit Müll aus dem Abfallbehälter. Auch Paula und Florian wird dies befohlen. Zuerst widerspricht Paula, doch als Lisa ihr droht, mit ihrer Schultasche

384 Ebd.

ebenso zu verfahren, befolgt sie den ihr erteilten Anweisungen. Florian hingegen räumt den Müll wieder in den Behälter und Sams Sachen in ihre Tasche zurück, was Lisa dazu veranlasst, den gesamten Inhalt der Schultasche in den Müll zu leeren. Schließlich nehmen sie Sam noch Geld aus dem Portemonnaie und verlassen den Raum. Die Protagonistin bleibt heulend zurück und beginnt, ihre Schultasche mit den Unterlagen aus dem Mülleimer wieder einzuräumen.

Der vierte Teil konzentriert sich auf eine SMS, die von Jessicas Handy aus an Sam verfasst werden soll. Lisa, die den Nachmittag zusammen mit Jessica und Thomas im Park verbringt, diktiert ihrer Freundin den Text, der Sam auffordern soll, am nächsten Tag vierzig Euro in die Schule mitzubringen. Käme sie auf den Gedanken, das nicht zu tun, würden sie Muster in ihre „Fresse“ schneiden und die Fotos von dem entstellten Gesicht auf Facebook veröffentlichen. Mit der Befürchtung, Sam könnte ihre Nummer lesen und diese der Polizei weiterleiten, tippt Jessica die Nachricht ängstlich in ihr Handy. Lisa kann sie jedoch beruhigen, entreißt ihr aber das Handy, da sie ihre Ungeduld nicht zügeln kann, und gibt den Text selbst ein.

In der fünften und letzten Szene hat das Mobbing ein Ausmaß an Gewalt erreicht. Sam, die nur dreißig Euro auftreiben konnte, wird von Lisa verprügelt und dabei von Thomas festgehalten. Lisa begründet ihr Verhalten damit, dass Sam zwar angezahlt habe und deshalb auch nicht „geschnitten“ werde, aber als Motivation für die restliche Zahlung ein wenig „Dresche“ brauche.

4.2.2 Merkmale des Forumtheaters bei der Premiere

In den folgenden Kapiteln sollen die vier Merkmale des Forumtheaters anhand der Premiere am 10. Oktober 2014 – der bisher einzigen Aufführung des Stückes „Mobbing in der Schule“ – näher untersucht werden.

4.2.2.1 Der „ästhetische Raum“

Wie in Kapitel 3.3.2.1 schon erwähnt, entsteht allein durch die Trennung von Handlung und Beobachtung – durch den Blick des Zuschauers – der ästhetische Raum innerhalb eines Raumes. Dieser bildete sich beim Forumtheaterstück „Mobbing in der Schule“ frontal zum Publikum, was folgende Abbildung verdeutlicht:



Abbildung 8: der ästhetische Raum bei „Mobbing in der Schule“

Ähnlich wie im konventionellen Theater saß das Publikum in mehreren Reihen vor der „Bühne“. Diese war jedoch nicht erhöht, sondern befand sich auf einer Ebene mit den Zuschauern. Eine sichtbare Grenze zwischen ästhetischem Raum – dieser zeigte sich während der gesamten Aufführung hindurch als Klassenzimmer – und Zuschauerraum war nicht existent. Für das Publikum entstand daher eine fast alltägliche Klassenzimmersituation, wodurch sie vom Dargestellten besonders persönlich berührt wurden.

Die Plastizität, eine der gnoseologischen Eigenschaften, die Boal dem ästhetischen Raum zuschreibt, zeigt sich beim Forumtheaterstück „Mobbing in der Schule“ unter anderem in der Raffung der Zeit. So liegen beispielsweise zwischen den ersten beiden Szenen – somit auch zwischen den beiden Mathematikstunden – einige Tage, die auf der „Bühne“ jedoch gerafft werden. Ferner übernehmen bei der Jugendtheatergruppe CHAOS die Mädchen ohne Kostümierung die Rollen der Buben. Dies wird durch die Plastizität ermöglicht, da im ästhetischen Raum aus Fiktion Realität wird und aus Realität Fiktion. So transformierte sich

auch die „Flipchart“ zu einer Tafel und zusammen mit den in Reihen angeordneten Tischen und Stühlen zu einem Klassenzimmer. Zwei leere Kaffeebecher aus Plastik stellten die ausgiebige Jause dar, die Sam auf Befehl von Lisa zu Beginn der zweiten Szene für alle holen musste.

Die Dichotomie als zweite gnoseologische Eigenschaft konnte sich darin äußern, dass den Schülern in ihren unterschiedlichen Rollen bewusst wurde, dass sie vielleicht auch schon gemobbt, einfach nur tatenlos zugesehen oder eingeschüchtert mitgemacht haben oder gar selbst Mobbingopfer waren. Bei der Lehrerin war keine dichotomische Teilung des Ichs möglich, da diese Rolle auch von einer Schülerin gespielt wurde. Es wäre also gut gewesen, wenn eine reale Lehrperson mitgewirkt hätte und ihr in dieser Rolle auf der Bühne ihr eigenes, vielleicht ungerechtes Verhalten gegenüber Schülern hätte bewusst werden können.

Durch die telemikroskopische Wirkung des Forumtheaters wurde den Zuschau Spielern eigenes Fehlverhalten aus der Vergangenheit wieder herangeholt, sodass sie es reflektieren und sich kritisch damit auseinandersetzen konnten.

4.2.2.2 Die Rolle des Jokers

In ihrer Rolle als Joker agierte Motamedi als Community Joker. In dieser Funktion war sie nicht nur Koordinator der Jugendtheatergruppe CHAOS, sondern sie leitete ferner während der Aufführung des Forumtheaterstücks „Mobbing in der Schule“ den theatralen Dialog mit den Zuschau Spielern.³⁸⁵ Dabei war sie zugleich auch ein „Facilitator“, der durch seine Ermutigungen Zuschau Spieler zum Intervenieren von Mobbingszenen einlud, mit denen sie sich möglicherweise selbst identifizieren konnten.³⁸⁶

Zu Beginn erklärte Motamedi den Zuschau Spielern, die zuvor noch nie mit Forumtheater in Berührung gekommen waren, die Vorgehensweise. Ferner machte sie das Publikum mit dem Stück selbst bekannt, indem sie jeden einzelnen Charakter vorstellte. Dabei betonte sie vor

385 Vgl. Kapitel 2.3.4.3.

386 Vgl. Kapitel 3.3.2.2.

allem, dass – im Sinne Boals – mit Ausnahme der Hauptmobberin Lisa alle Charaktere ersetzt werden könnten.³⁸⁷ Dies sollte geschehen, indem die Szene durch ein vom Joker eingeführtes Zeichen unterbrochen würde. Das folgende Bild zeigt Motamedi bei ihrer Erklärung des Stopp-Zeichens:



Abbildung 9: Joker zeigt Stopp-Zeichen zum Einleiten einer Intervention

Jene Person, die einen Lösungsvorschlag auf der Bühne probieren wollte, sollte im Stehen mit beiden Händen ein „T“ bilden und dabei ein verständliches „Stopp“ rufen. Auf diese Weise sollte das Spiel auf der Bühne unterbrochen werden und der Zuschauende jenen Charakter ersetzen, von dem er glaubte, dass durch dessen Änderung eine Besserung oder gar eine Lösung erzielt werden könnte.³⁸⁸ Während der Aufführung zeigte sich jedoch, dass nicht nur die Zuschauenden auf diese Art die Szenen unterbrachen, sondern auch der Joker davon Gebrauch machte – dies geschah stets in dem Moment, als dem Joker bewusst wurde, dass ein Lösungsvorschlag durch die Intervention eindeutig gegeben war.

Entgegen Boals Praxis, die einzelnen Interventionen nach der Forumphase zu diskutieren, wollte Motamedi in der Rolle des Jokers direkt im Anschluss an einzelne gute Vorschläge von den Zuschauenden wissen, was sie während des Eingreifens wahrgenommen hatten beziehungsweise was dieser Lösungsansatz ihrer Meinung nach bewirken könnte;³⁸⁹ eine von

387 Vgl. *Forumtheateraufführung „Mobbing in der Schule“*, Filmmitschnitt von Annika Rotter, Wien, 10.10.2014, Zeit: 0:00:20.

388 Vgl. ebd., Zeit: 0:08:37.

389 Vgl. ebd., Zeit: 0:27:37 u. Zeit: 0:33:45.

Motamedi geleitete Diskussion nach der Forumphase fand zusätzlich statt.³⁹⁰ Während dieses Gesprächs forderte sie das Publikum auf, Vergleiche zur Realität in ihren Klassen und Schulen herzustellen. Ferner erkundigte sie sich nach dem Befinden der Schauspielerin in der Rolle als Antagonistin, nachdem diese mit dem Widerstand seitens der Zuschauerspieler während der einzelnen Interventionen konfrontiert worden war.³⁹¹

Bei der Jugendtheatergruppe CHAOS war der Joker während der auf der Bühne stattfindenden Interventionen leicht abseits stehend und dennoch nah genug am Geschehen, um in Notfall eingreifen zu können. Dabei nahm Motamedi stets eine präsente Haltung ein. Auf diese Weise versuchte sie, den Zuschauerspielern nicht im Weg zu stehen, sondern ihnen mehr Raum zum Entfalten zu überlassen.

4.2.2.3 Zuschauerspieler

Bei der Forumtheateraufführung von „Mobbing in der Schule“ zeigte sich sowohl in der Forumphase selbst als auch in der anschließenden Diskussion, dass besonders die Mädchen dem Thema Mobbing offener gegenüberstanden und als Handelnde auf der „Bühne“ agierten, denn der Großteil der Interventionen und auch die Beiträge in der anschließenden Diskussion gingen von Schülerinnen aus.³⁹² Dennoch gab es vereinzelt auch Jungen, die sich zu Wort meldeten und eingreifen wollten.

Es gab auch Zuschauerspieler, die mehrmals intervenierten. So ersetzte beispielsweise ein Mädchen in der ersten Szene die Protagonistin Sam. In dieser Rolle wandte sie sich direkt an ihre Unterdrückerin in der Hoffnung, ein klärendes Gespräch mit ihr führen zu können. Ihre Intervention in der zweiten Szene war ebenfalls in der Rolle der unterdrückten Sam, doch

390 Vgl. ebd., Zeit: 0:56:59.

391 Vgl. ebd., Zeit: 0:28:33.

392 Interessanterweise bemerken auch Beckers und Mertz, dass sich mehr weibliche Personen auf ihre Interviewanzeigen zum Thema Mobbing gemeldet hätten. Sie stellen folgende Vermutung auf: „Vielleicht liegt es daran, daß Frauen bereitwilliger über ihre Schwierigkeiten berichten und nach kreativen Problemlösungen suchen? Vielleicht läßt sich das auch damit erklären, daß Männer sich leichter Sachzwängen unterwerfen und die Wirkung von Konflikten verdrängen?“
Beckers, Christine/Hanne Mertz, *Mobbing-Opfer sind nicht wehrlos. Wie Sie sich schützen und wehren können*, Freiburg [u.a.]: Herder 1998, S. 12f.

diesmal versuchte sie das Problem von oben her zu lösen, indem sie zur Direktion ging, um dort um Hilfe zu bitten.³⁹³

Auch ein anderes Mädchen intervenierte sowohl in der ersten als auch in der zweiten Szene. In der ersten Szene ersetzte sie den Mitschüler Florian und wandte sich in ihrer Intervention direkt an die Antagonistin. In der zweiten Szene nahm sie die Rolle der Klassenkameradin Paula ein und versuchte ebenfalls, Lisa und ihren Anhängern deutlich zu machen, dass ihr Verhalten nicht angebracht sei.³⁹⁴ Ihre erste Intervention war zugleich die letzte bei der ersten Szene und eine der wenigen, die nicht vom Joker beendet wurde. Aufgrund der Überzeugungskraft der Zuschauerspielerinnen waren die Mitschüler ziemlich schnell einsichtig und bezeugten Sams Unschuld. Da auch die Lehrerin einlenkte und schließlich Lisa für ihr falsches Verhalten eine Klassenbucheintragung gab, wurde die Intervention durch den Applaus der im Publikum sitzenden Zuschauer beendet.

Trotz der sehr knapp bemessenen Zeit für die Forumphase war das Bedürfnis zu intervenieren sehr groß. Teilweise wollten mehrere Zuschauer gleichzeitig auf die Bühne, wodurch eine Reihenfolge vereinbart werden musste, um die Person für die nächste Intervention zu bestimmen. Dass die Zuschauer vom Thema dieses Forumtheaters sehr angesprochen waren, zeigte sich auch in ihren spontanen und dynamischen Reaktionen.

In einem späteren Gespräch erklärte die Lehrerin der eingeladenen Klasse der Business Academy Donaustadt in der Polgarstraße, dass niemand ihrer Schüler gewusst habe, was sie bei der angekündigten Theateraufführung erwarten würde. Daher war etwa die Hälfte der Zuschauer nicht auf die Thematik vorbereitet, auch nicht auf die für sie neue Methode des Forumtheaters. Dennoch haben alle anwesenden Schüler gezeigt, dass sie das Forumtheater als gute Diskussionsmöglichkeit für die Auseinandersetzung mit dem dargestellten Mobbing-Problem ansehen.

393 Vgl. auch Kapitel 4.2.3.

394 Vgl. ebd.

4.2.2.4 „Katharsis“

Da sich nur aufgrund der Lösungsvorschläge nicht beurteilen lässt, ob und in welchem Ausmaß die Zuschauspieler, die auf der Bühne interveniert haben, zuvor mit Mobbing – sei es als Opfer, Mobber oder Mitläufer – in Berührung gekommen sind, kann auch nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob sie eine Katharsis erfahren haben.

In einem privaten Gespräch im Nachhinein offenbarte die Lehrerin der Business Academy Donaustadt in der Polgarstraße, dass eine der Interventionen von einem Mädchen aus ihrer Klasse gestammt habe, die im realen Leben selbst Opfer von Mobbing sei. Dass sie auf die Bühne ging, um etwas zu bewegen, beweist, dass sie eine Katharsis erfahren hat, denn allein die Dynamisierung – der erste Schritt zur Handlung – zeigt, dass sie etwas verändern wollte. Somit hat sie nicht nur Katharsis auf der Bühne erfahren, sondern auch in ihrem eigenen Leben – sie wusste, dass sie etwas ändern muss.

Da Mobbing in unserer Gesellschaft ein nahezu alltägliches Phänomen darstellt, ist davon auszugehen, dass viele der Zuschauspieler, die bei der Aufführung am 10. Oktober 2014 intervenierten, schon mit dieser Problematik vertraut waren. Aufgrund dieser Annahme und der Tatsache, dass bei Boal auch jener Zuschauspieler, der nur im Publikum sitzt, selbst aber nicht auf der „Bühne“ interveniert, ein Handelnder ist, können alle – sowohl Schauspieler als auch aktive oder nur beobachtende Zuschauspieler – an diesem Tag eine Katharsis erfahren haben.

4.2.3 Lösungsvorschläge in der Forumphase

Die Lösungsansätze, die in der Forumphase bei „Mobbing in der Schule“ erprobt wurden, fanden auf der „Bühne“ nicht alle den gewünschten positiven Erfolg. Dennoch waren sie in ihrem Ansatz eine gute Idee, um eine Besserung für die unterdrückte Sam zu bewirken. Im Folgenden sollen einige der Lösungsvorschläge dargelegt werden, die bei der Premiere von Zuschauspielern eingebracht wurden.

Die erste Intervention zur ersten Szene kam von einer Schülerin. Sie ersetzte die Mitläuferin Ines in dem Augenblick, als Thomas Sam mit einem Papierkügelchen getroffen hatte und diese im Nachhinein beschuldigte, es umgekehrt bei Lisa gemacht zu haben. Dabei wandte sich die Zuschauerspielerin direkt an die Lehrerin: „Das war nicht [...] Sam, Frau Professor. Das war sie nicht!“³⁹⁵ Die Mobberin Lisa hatte jedoch noch Thomas zur Unterstützung, und gemeinsam negierten sie die Aussagen der „neuen“ Ines und versuchten ferner, all deren Äußerungen abzustreiten.³⁹⁶

Ein weiteres Mädchen versuchte die Situation der Unterdrückung zu lösen, indem sie die Lehrerin selbst austauschte. In dieser Rolle versuchte sie jeden einzelnen aus der Klasse zu befragen, um Zeugen des vorangegangenen Geschehens zu finden. Auf diese Weise wurde ein Durcheinander vermieden, und die Mobberin und deren Anhänger konnten sich erst zum Vorfall äußern, als sie von der Lehrerin dazu aufgefordert wurden – vorher war es ihnen untersagt.

Auch die Rolle der Protagonistin Sam wurde von einer Zuschauerspielerin ersetzt, die sich in ihrer Intervention direkt an die Unterdrückerin Lisa und an deren Freund Thomas wandte. Dabei versuchte sie, die Lehrerin in das Gespräch zu involvieren, was ihr nur bedingt gelang, da ihre Stimme gegen die Behauptungen von Lisa und Thomas stand. So war es für die Lehrerin auch nicht leicht, die Wahrheit zu erkennen, da Aussage gegen Aussage stand.³⁹⁷

Die letzte Intervention zur ersten Szene kam ebenfalls von einem Mädchen, das in die Rolle des Klassenkameraden Florian schlüpfte. Als Zeuge, der nicht in die Mobberei involviert war, wandte er sich ebenso an die Unterdrückerin Lisa wie die Zuschauerspielerin zuvor in der Rolle der Sam:

„Ich verstehe nicht, wieso du sie beschmeißt und sie dann auch noch beschuldigst, dass sie dich beworfen hat. Fühlst du dich damit besser? Ich weiß nicht, was dein Problem ist. Jetzt lass sie doch einfach in Ruhe. [...] Ich wollte nur sagen, dass das nicht okay ist, dein Verhalten. Ich glaube, du solltest dich entschuldigen. Du hast es

395 Filmmitschnitt „*Mobbing in der Schule*“, Zeit: 00:13:30.

396 Vgl. ebd., Zeit: 00:13:33.

397 Vgl. ebd., Zeit: 00:20:35.

doch nicht nötig, andere zu schikanieren und ihnen dann die Schuld zu geben.³⁹⁸

Nachdem die Zuschauerspielerin ihre an die Antagonistin gerichteten Worte beendet hatte, erhielt sie von der gesamten Klasse Zustimmung, sodass auch die Lehrerin von Sams Unschuld überzeugt war und sie daraufhin sowohl Lisa als auch Thomas aufforderte, sich bei der Protagonistin zu entschuldigen.³⁹⁹

Der Großteil der Interventionen in der zweiten Szene begann gleich mit der Situation zu Beginn, als die Antagonistin Sam aufforderte, ihr und den anderen etwas zum Essen zu holen. Auch hier kam der erste Lösungsvorschlag von einem Mädchen, das die Rolle der neutralen Paula übernahm. Als Paula stand sie von ihrem Stuhl im Klassenzimmer auf und mischte sich unter das Gedränge um Sam, nachdem Lisa diese zu Boden geworfen hatte. Dabei wandte sie sich an alle Umstehenden und versuchte, die Unterdrückte zu verteidigen.⁴⁰⁰

Der zweite Lösungsvorschlag für diese Szene stammte von einem Jungen, der in der Rolle der Protagonistin intervenierte. Als Sam verweigerte er es, Lisa eine Jause zu kaufen, was von dieser jedoch missbilligt wurde. Als Lisa dann auch noch mit Gewalt drohte, wandte sich der Zuschauer an die Mitschüler Paula und Florian, weil sie ihm helfen sollten, was sie auch taten.⁴⁰¹

Eine andere Intervention kam wiederum von einem Mädchen, das in der Rolle der Mitschülerin Paula versuchte, eine Besserung für Sam zu bewirken. Sie unterstützte die Protagonistin in dem Sinne, dass sie sich ihr in den Weg stellte, als diese Lisa eine Jause besorgen wollte. Dabei kritisierte sie das Verhalten der Mobberin und äußerte, dass diese ihr Essen doch selbst besorgen und Sam es verweigern solle.⁴⁰²

Ein anderes Mädchen intervenierte in der Rolle der Protagonistin. Auch sie weigerte sich, Lisa und den anderen etwas zum Essen zu kaufen. Da die Lehrerin jedoch mit ihrem Unterricht

398 Ebd., Zeit: 00:24:58.

399 Vgl. ebd., Zeit: 00:27:20.

400 Vgl. ebd., Zeit 00:30:40.

401 Vgl. ebd, Zeit: 00:38:53.

402 Vgl. ebd., Zeit: 00:42:12.

fortfahren und den Problemen der Schüler kein Gehör schenken wollte, ging die Zuschauerin in die Direktion, um das Mobbing-Problem von oben herab klären zu können.⁴⁰³

Ein Lösungsvorschlag in der Rolle der Lehrerin kam von einem Mädchen, das die Schüler gleich nach Betreten der Klasse aufforderte, ihre Plätze einzunehmen und sie über den zuvor stattgefundenen Vorfall aufzuklären. Unter den Schülern entstand sofort eine Unruhe, da jeder seine Meinung dazu äußern wollte – allen voran Lisa und Thomas. Die Zuschauerin in der Rolle der Lehrerin unterband dies jedoch sofort und kündigte an, das Problem im Beisein aller Eltern klären zu wollen.⁴⁰⁴

Die letzte Intervention an diesem Tag – vor der anschließenden Diskussion – war die eines weiteren Mädchens, das ebenfalls die Lehrerin ersetzte. Den Klassenraum betretend, ließ sie die Schüler – wie bei der Intervention zuvor – sofort zu ihren Plätzen gehen. Gleich darauf erkundigte sie sich bei ihnen, was vor der Stunde vorgefallen sei, ließ jedoch immer nur eine Person zur Zeit sprechen. Lisa verteidigte ihre Befehle an Sam, für alle Essen zu holen, damit, dass die Klasse untereinander einen Essensplan erstellt hätte, der besage, dass an diesem Tag Sam an der Reihe gewesen wäre. Dabei erhielt die Antagonistin Unterstützung von Thomas und der Mitläuferin Ines. Die Lehrerin hingegen vereitelte diesen Plan, da solche Aktivitäten nur durch sie selbst initiiert werden könnten, und da sie von diesem Plan nichts gewusst habe, sei er auch nicht wirksam. Ferner äußerte sie, dass die Probleme in der Klasse geklärt werden müssten, jedoch nicht im Unterricht, sondern nachmittags im Anschluss. Dies würde sooft wiederholt werden, bis die Unstimmigkeiten ein für alle Mal aus der Welt geräumt seien. Die Intervention der Zuschauerin in der Rolle der Lehrerin war mit der Zustimmung der Klasse beendet, die auf ihren Satz folgte: „Jeder kauft die Jause für sich allein, haben wir uns verstanden?“⁴⁰⁵

Die Zuschauer haben unterschiedliche und gute Lösungsvorschläge mit ihren Interventionen eingebracht. Damit haben sie gezeigt, dass das Forumtheater als „Probe für die Wirklichkeit“ eine gute Möglichkeit bietet, sich mit einem Problem auseinanderzusetzen.

403 Vgl. ebd., Zeit: 00:47:36.

404 Vgl. ebd., Zeit: 00:51:37.

405 Filmmitschnitt „*Mobbing in der Schule*“, Zeit: 00:56:19.

Daher ist davon auszugehen, dass die bei der Premiere anwesenden Schüler zukünftige Probleme mit Mobbing aktiv angehen werden.

4.3 „Tatort Schule“ – Erfahrungen mit Mobbing bei der Jugendtheatergruppe CHAOS und Problemlösungsstrategien

Aus den Antworten auf die Interviewfragen wird deutlich, dass fast alle Schauspieler schon mit Mobbing in der Schule zu tun hatten. Die vier befragten Darsteller – in den Rollen der Protagonistin, Antagonistin, Mitläuferin und Lehrerin – sollten ferner ihre Emotionen beschreiben, die sie in ihrer Figur durchlebt hatten. Diese fielen sehr unterschiedlich aus: Für die Darstellerinnen in den Rollen der Lehrerin und der Mitläuferin standen vor allem das gemeinsame Theaterspielen mit ihren Freunden im Vordergrund, und für die „Lehrerin“ war zudem aufgrund ihres Schülerstatus keine Identifikation mit ihrer Rolle als gerechtem oder vielleicht auch ungerechtem Klassenvorstand möglich. Umso mehr konnte die Protagonistin die Gefühle einer gemobbten Person nachempfinden, obgleich sie in der Realität selbst noch nicht gemobbt wurde. Die Antagonistin hatte während des Spiels die Schlechtigkeit ihres Handelns empfunden, vor allem deshalb, weil die Darstellerin des Opfers eigentlich ihre beste Freundin ist. So fühlte sie sich innerlich gestärkt, als sie auf der Bühne Unterstützung von Anhängern und Mitläufern erhielt. Doch als sie schließlich als Mobberin von den Zuschauern selbst angegriffen wurde, empfand sie wiederholt ein flaes, schlechtes Gefühl – dieses hatte sie auch noch nach der Forumphase.⁴⁰⁶

Von den Befragten wurden ihre Lösungsvorschläge für das Mobbingproblem, die mit jenen der Forumphase ident waren, schon am Vortag der Aufführung mündlich gegeben. Diese wurden von ihnen unterschiedlich bewertet, generell kann jedoch Folgendes festgehalten werden: Um die Mobberin zu stoppen, hätten die Klassenkameraden eingreifen müssen, aber auch das Opfer selbst hätte sich nicht alles widerspruchslos gefallen lassen sollen. Im Bezug auf die Lehrerin waren sich die befragten Darsteller alle einig, denn ein energisches Einschreiten wäre wichtig und notwendig gewesen. Leider kommt es immer wieder vor, dass

406 Rotter, *Interview mit Brigita Doulik*, Wien: 10.10.2014, S. XXVII, Z. 4ff.

auch Lehrer unbewusst zu Mobbern werden, was in diesem Stück der Fall war, da die Lehrerin zu ihrer Lieblingsschülerin Lisa gehalten hat.

Aufgrund der vielen Interventionen haben die Interviewten festgestellt, dass das Forumtheater bei den Zuschauern gut angekommen ist. Sie selbst hätten aus dem Stück viel gelernt. So wollen sie in Zukunft mehr beobachten, wie ihr eigenes Verhalten auf andere wirkt. Vor allem aber wollen sie Mitschüler nicht bewusst verletzen, sich mehr in andere hineinversetzen und eingreifen, wenn einmal eine Mobbing-Situation in ihrem Umfeld gegeben ist.

Motamedi, die bereits viel Erfahrung mit Forumtheater gesammelt und dieses schon oft mit Schülern aufgeführt hat, erzählt, dass an ihrer Schule bereits ein Mobbingproblem durch Forumtheater gelöst werden konnte, es habe sich „sozusagen in **Nichts** aufgelöst“.⁴⁰⁷ Sie hält das Forumtheater für die ideale „Problemlösungsstrategie“,⁴⁰⁸ denn es vermittele den Schauspielern und Zuschauern nicht nur die Gefühle der am Geschehen Beteiligten, sodass sie zum Nachdenken angeregt würden, sondern verschiedene vorgeführte Verhaltensweisen könnten für ihre Zukunft sehr nützlich sein. So zeige das Forumtheater, dass ein Täter nur durch Mitläufer stark sein könne.⁴⁰⁹ Durch die Methode des Forumtheaters könnten ferner potentielle Täter Betroffenheit erfahren und zur Besinnung gebracht werden.⁴¹⁰ Außerdem könnte möglichen Opfern Mut gemacht werden, und sie würden darin bestärkt, sich nicht alles gefallen zu lassen.⁴¹¹ Motamedi betont allerdings auch, dass Lehrpersonen durch das Forumtheater erkennen sollten, welche negativen Rollen sie gelegentlich bei Mobbingfällen durch Bevorzugen von Schülern oder einfach nur durch Wegschauen spielen.⁴¹²

Die Leiterin der Jugendtheatergruppe CHAOS sieht somit das Forumtheater auch als Präventivmaßnahme für Mobbingprobleme an Schulen. Sie hält es jedoch nur für sinnvoll, wenn höchstens zwei Klassen bei einer Aufführung anwesend sind, da sonst keine sinnvollen Interventionsmöglichkeiten gegeben sind.⁴¹³ Daher sind weitere Aufführungen der Jugend-

407 Rotter, *Interview mit Motamedi*, S. XII, Z. 40.

408 Vgl. ebd., S. XIII, Z. 71.

409 Vgl. S. XII, Z., 52ff.

410 Vgl. ebd., S. XIII, Z. 79ff.

411 Vgl. ebd., S. XIII, Z. 85ff.

412 Vgl. ebd., S. XIII, Z. 89ff.

413 Vgl. ebd., S. XIV, Z. 95ff.

theatergruppe CHAOS geplant, um mit dem Forumtheaterstück noch mehr Schüler zu erreichen. Diese sollen jedoch nicht im Schulzentrum Ungargasse selbst, sondern in Schulen stattfinden, die Interesse an dieser Form der Problemlösung haben. So wird es im Jänner 2015 im Zuge der Lehrerfortbildung für Persönlichkeitsbildung und soziale Kompetenzen einen Auftritt mit anschließender Diskussion in der Business Academy Donaustadt in der Polgarstraße geben – somit können sich auch Lehrer mit dem Forumtheater als Mittel der Problemlösung bei Mobbing auseinandersetzen.

Wichtig ist, dass bei Mobbingfällen immer auch die psychische Situation der Beteiligten näher betrachtet wird. So brauchen Täter in der Regel Mitläufer, um gestärkt zu werden.⁴¹⁴ Diese wiederum sind meist gedankenlos und feige und machen nur deshalb mit, weil es für sie einfacher und vor allem sicherer ist, als dem Opfer zu helfen. Um ihre eigene Position unter den Jugendlichen zu stärken, bevorzugen Mobber insbesondere die „Schwachen“ – verschiedene psychische und häusliche Hintergründe sind Ursache für deren Mangel an Selbstbewusstsein, um sich zu wehren.⁴¹⁵

In einem akuten Fall hätte das Forumtheater die Aufgabe, bei den Beteiligten eine Katharsis zu bewirken, damit diese in Zukunft ihr Verhalten ändern. Dabei wäre es vor allem für ein tatsächliches Opfer gut, wenn mehrere Aufführungen in der Schule stattfänden, da es auf diese Weise den Prozess der Selbstermächtigung immer wieder üben könnte. Tätern und Mitläufern hingegen würde immer wieder ihr eigenes negatives Handeln vorgeführt, wodurch sie dieses erkennen könnten und im besten Fall humanisiert würden. Leider ist an Schulen aufgrund der Stundenpläne nur wenig oder gar kein Raum für derartige Wiederholungen vorhanden. Eine einmalige Aufführung würde daher allenfalls einem Opfer Selbstermächtigung vermitteln, um sich aus seiner Unterdrückung zu befreien, wenn es nur leicht gemobbt wird. Ein Opfer, das schon vorher psychisch geschwächt war, wird aufgrund zunehmender Gemeinheiten und Gewalttätigkeiten krank und benötigt daher ärztliche und psychotherapeutische Hilfe.⁴¹⁶

414 Vgl. ebd., S. XIII, Z. 77ff.

415 Vgl. Jannan, Mustafa, *Das Anti-Mobbing-Buch. Gewalt an der Schule – vorbeugen, erkennen, handeln*, Weinheim/Basel: Beltz 2010³, S. 36.

416 Vgl. Bauer, Joachim, *Lob der Schule. Sieben Perspektiven für Schüler, Lehrer und Eltern*, München: Heyne 2014⁷, S. 38f.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass das Forumtheater bei schweren Mobbingfällen nicht zu Selbstermächtigung und -befreiung verhilft, da eine einmalige Aufführung die Unterdrückungssituation nicht mehr lösen kann. Daher vermag das Forumtheater bei einem akuten Fall auch nur Impulse zu geben. Wichtig wäre ein energisches Eingreifen seitens des Klassenvorstandes und der Schulleitung. Allerdings ist das Forumtheater als Präventivmaßnahme das beste Mittel,⁴¹⁷ um sowohl Schüler als auch Lehrer rechtzeitig wachzurütteln und sie auf Mobbingfälle vorzubereiten.

417 Vgl. Rotter, *Interview mit Motamedi*, S. XIII, Z. 70f.

5 Das „Theater der Unterdrückten“ als Medium der Problembewältigung in Indien und Europa – Auswertung und Perspektiven

Diese Arbeit hat sich mit Forumtheater aus zwei gegensätzlichen Kulturkreisen auseinandergesetzt. Dementsprechend unterschiedlich sind auch die Themen der einzelnen Stücke, die sich mit den für ihr Land typischen Problemen beschäftigen. In Indien ist es vor allem die Unterdrückung der Frauen, in unserer Gesellschaft Mobbing, dem entgegengewirkt werden muss. Mobbing ist allerdings nicht nur an Schulen wie bei dem untersuchten Forumtheaterstück ein brisantes und heikles Thema, sondern es ist in unserer westlichen Welt allgegenwärtig.⁴¹⁸

Unterdrückung beruht auf physischer oder psychischer Gewalt – oft können auch beide Faktoren zusammenfallen. Der Unterdrückte übt dabei Macht beziehungsweise Gewalt auf sein Opfer aus. Allerdings muss ein Mensch, der sich in einer höheren Position befindet, seine Macht nicht zwangsläufig missbrauchen. Stoßen aber unterschiedliche Interessen aufeinander, ist diese Gefahr sehr stark gegeben.⁴¹⁹ Bei dem Forumtheaterstück „Mobbing in der Schule“ stehen jedoch Opfer und Täter auf einer Ebene.⁴²⁰ In diesem Fall – der Täter ist nur durch Mitläufer stark – bietet das Forumtheater eine gute Möglichkeit, einer unterdrückten Person zur Selbstermächtigung zu verhelfen. Jedoch müssen gleichzeitig auch die anderen Beteiligten erkennen, dass sie ihr Verhalten ändern müssen. Bei einem schweren Mobbing-Fall muss eine psychische Betreuung für das Opfer hinzugezogen werden, wie Sylvia Hamacher über ihre beklemmenden Erlebnisse als Mobbingopfer in ihrem Buch „Tatort Schule“ erzählt.⁴²¹ Sie konnte erst durch eine Therapie dazu ermächtigt werden, sich

418 Heinz Leymann hat sich ausgiebig mit Psychoterror am Arbeitsplatz und den physischen und psychischen Folgen der Opfer beschäftigt.

Leymann, Heinz, *Mobbing. Psychoterror am Arbeitsplatz und wie man sich dagegen wehren kann*, Reinbeck bei Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag 2009¹⁴.

419 Vgl. Arendt, Hannah, *Macht und Gewalt*, München: Piper 2000¹⁴, S. 22.

420 Vgl. Rotter, *Interview mit Motamedi*, S. XII, Z. 55f.

421 Hamacher, Sylvia, *Tatort Schule. Gewalt an Schulen*, Hamburg: tredition 2010.

selbst zu wehren und später auch anderen Mobbingopfern zu helfen.

Für junge Menschen ist die Schulzeit sehr prägend. In diesem Lebensabschnitt passen sie sich „den Denk- und Verhaltensweisen“⁴²² ihrer Altersgenossen an und sind leicht beeinflussbar. Deshalb ist es besonders wichtig, sie in dieser sensiblen Phase ihrer Entwicklung zu unterstützen.⁴²³ Petra Lemke betont, dass zum Bildungsauftrag einer Schule „auch die Persönlichkeitsbildung des Einzelnen“ gehöre.⁴²⁴ Es wäre daher besonders wichtig, dass die Schüler an allen Schulen mit Hilfe des Forumtheaters über Mobbing aufgeklärt würden. Auf diese Weise könnten sie auch für ihr späteres Leben Selbstermächtigung erfahren, um sich in einer Unterdrückungssituation zu wehren. Lemke, die selbst schon Erfahrung mit Boals Methode gemacht hat, erzählt:

„Unsere an Schulen durchgeführten Theaterprojekte mit der Methode des Forumtheaters wurden bisher von allen Beteiligten als Unterstützung erlebt, diesen Auftrag [der Persönlichkeitsbildung] zu erfüllen.“⁴²⁵

Steht ein Täter auf einer höheren Ebene als sein Opfer, existiert eine Abgängigkeit seitens der unterdrückten Person. In diesem Fall kann sie unter keinen Umständen Selbstermächtigung erfahren, um sich aus dieser Unterdrückungssituation zu befreien, sondern benötigt Hilfe.⁴²⁶ In Indien sind es die Frauen, die von ihren Männern abhängig sind. Für sie und für Opfer anderer für Indien typische Unterdrückungssituationen hat Ganguly Boals Forumtheater weiterentwickelt. Die Frauen können durch das Forumtheater Ermächtigung erlangen, aber eine Person allein kann aufgrund der Abhängigkeit die Unterdrückungssituation nicht ändern – auch der Unterdrücker muss zur Einsicht gelangen.

422 Hüther, Gerald, *Was wir sind und was wir sein könnten. Ein neurobiologischer Mutmacher*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2014⁵, S.55.

423 Bauer stellt fest, dass Kinder sowohl seitens der Eltern als auch der Lehrer Interesse, Ansporn, Ermutigungen und Hilfe brauchen.
Vgl. Bauer, S. 41.

424 Lemke, Petra, „Das Forumtheater schafft mehr als eine Wirklichkeit“ In: *Theater macht Politik. Forumtheater nach Augusto Boal. Ein Werkstattbuch*, Odierna, Simone/Fritz Letsch (Hg.), Gauting: Institut für Jugendarbeit [u.a.] 2006, S. 60.

425 Ebd.

426 Hüther erwähnt, dass Machthaber Ängste schüren können, die ihrer Machterhaltung dienen. Durch solche Strategien würden verunsicherte Menschen dazu gebracht, über andere kollektiv herzufallen.
Vgl. Hüther, S. 24.

Das Geheimnis von Jana Sanskritis Erfolgen liegt in ihrer Verbundenheit, in ihrem Zusammenhalt. Dazu äußert Fritz:

„What we could see there was strength, solidarity, generosity, commitment, respect, confidence, to sum it up: love and oneness. [...] It is the marriage of intellect and the heart, as Sanjoy so often writes and says.“⁴²⁷

Durch das Forumtheater wird Gemeinschaft geschaffen, die stark macht. So kommentiert Agneta Josephson: „[...] oppression is something that breaks only when it is done as a joint effort.“⁴²⁸ Die Mitglieder von Jana Sanskriti haben gezeigt, dass durch das Forumtheater jeder einzelne Ermächtigung erfahren muss. Die Probleme von Unterdrückungen können aber nur gemeinsam gelöst werden – in Indien zunächst im familiären und danach auch im öffentlichen Bereich. Die Not der indischen Bevölkerung ist so groß, dass eine Besserung der Verhältnisse nur mit Druck von Massenbewegungen möglich ist.⁴²⁹ So wurde im Oktober 2006 unter Beisein von Julian und Augusto Boal die „Indian Federation of the Theatre of the Oppressed“ gegründet, in der derzeit etwa dreißig Massenbewegungen vereinigt sind. Die zwei Millionen Menschen, die diese Organisation umfasst, kämpfen mit Hilfe des Forumtheaters für die Wahrung der Menschenrechte.⁴³⁰

Während die Menschen in Indien oft nur für das „nackte Überleben“ und für die Versorgung ihrer Grundbedürfnisse kämpfen, sind die Nöte in unserer Wohlstandsgesellschaft wesentlich hintergründiger und teilweise nicht sichtbar. Zu dieser Problematik äußert Fritz:

„As we live in the 'first' world, we are aware that there is plenty of everything and if for whatever reason we fail, our relationships break up, we suffer from depression, aggressive behaviour, burn out syndromes, heart attacks, or feel alone and empty.“⁴³¹

427 Fritz, Birgit, „The Healing Embrace of Jana Sanskriti in Europe/Austria“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010,

428 Josephson, S. 106.

429 Bereits vor hundert Jahren hat Vivekananda erkannt, dass es Indiens „Nationalsünde“ sei, sowohl die Massen in der Bevölkerung als auch die Frauen nicht zu beachten.

Vgl. Brahmeshananda, Swami, „Women's Empowerment and Swami Vivekananda“ In: *Women's Empowerment in India: Philosophical Perspectives*, Hg. Singh, Sachindra Kumar [u.a.] Delhi: Low Price Publications 2010, S. 299.

430 Vgl. Ganguly, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, S. 261f.

431 Fritz, „The Healing Embrace of Jana Sanskriti in Europe/Austria“, S. 139.

Auch Boal sah die Unterschiede zwischen den beiden Kulturen und erkannte, dass die Selbstmordrate in jenen Ländern, in denen „die Grundbedürfnisse nach Wohnung, Gesundheit, Essen und sozialer Sicherheit befriedigt sind“,⁴³² höher ist als in den Dritte-Welt-Ländern.⁴³³ Zudem stellt Ganguly fest, dass Europäer ihre Unterdrückung nicht sehen wollen, diese daher einfach annehmen und somit in gewisser Weise auch verschleiern würden. Daher seien viele Menschen in Europa sehr zynisch, weil sie davon ausgingen, nichts ändern zu können. Er äußert dazu:

„[...] human beings is [sic!] not happy in Europe. There is a tremendous unhappiness. But people want to avoid those things so this avoiding tendency comes from what I say, because they lack confidence.“⁴³⁴

In Anlehnung an Gangulys Vermutungen beziehungsweise Feststellungen kommentiert Fritz ferner: „Maybe we do not want to mainstream dominant culture of monologue, of never-ending consumption, and of exploitation. But we feel cut off from others around us.“⁴³⁵ Daher sind die Lernerfahrungen, die die Menschen durch das Forumtheater machen, für Ganguly besonders wichtig, denn dadurch würden sie ermächtigt, bekämen Mut und Selbstvertrauen und würden ein Bewusstsein für Ungerechtigkeiten entwickeln.⁴³⁶ Das Gefühl der Verbundenheit und der Einheit, das durch das Forumtheater vermittelt wird, ist dabei von großer Bedeutung: „[...] we are connected, so all the power we have, the whole power of the collective, is the power of the individual“.⁴³⁷

In unserer westlichen Gesellschaft wäre es gut, wenn wir lernen könnten, freundlicher und vor allem respektvoller miteinander umzugehen, das heißt uns gegenseitig unsere Würde zu wahren. Die Schüler der Jugendtheatergruppe CHAOS und vermutlich auch jene aus der

432 Boal, *Regenbogen der Wünsche*, S. 24.

433 Vgl. ebd.

Diese psychische Not vieler Menschen in Europa veranlasste Boal dazu, sein Konzept des Theaters der Unterdrückten mit den Methoden des „Regenbogens der Wünsche“ – der prospektiven und introspektiven Techniken – zu erweitern, um Wirkungen nicht nur im sozialen und politischen, sondern auch im pädagogischen und therapeutischen Bereich erzielen zu können.

Vgl. ebd., S. 25; vgl. auch Kapitel 2.3.5.

434 Vgl. Adam/Fritz, Interview with Sanjoy Ganguly, Zugriff: 14.11.2014.

435 Fritz, „The Healing Embrace of Jana Sanskriti in Europe/Austria“, S. 139.

436 Vgl. Ganguly, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, S. 26 u. 167.

437 Rotter, *Interview mit Ganguly*, S. XXXIII, Z. 14f.

Besucherklasse haben aus dem Forumtheaterstück „Mobbing in der Schule“ gelernt, dass sie respektvoller mit anderen umgehen und immer wieder ihr eigenes Verhalten kontrollieren müssen. Da Mobbing ein immer aggressiver werdendes Unterdrückungsverhalten ist, das für Opfer immer schlimmere Folgen hat, reicht Forumtheater allein nicht mehr aus, um Selbstermächtigung zur Selbstbefreiung zu erlangen. Daher wären in unserer Gesellschaft vorbeugende Maßnahmen wichtig – nicht nur an Schulen, sondern in den verschiedensten Einrichtungen. Durch die Reisen von Boal und Ganguly ist das Forumtheater vielen Menschen in vielen Ländern nahegebracht worden. Viele Aktivisten und Theaterleute arbeiten auch bereits mit dieser Methode, leider wird sie aber immer noch viel zu wenig eingesetzt. Es wäre daher wichtig, diese Methode noch bekannter zu machen, denn durch das Forumtheater könnten alle Menschen in unserer westlichen Welt auf Probleme und ihre persönliche Verantwortung für ein friedliches Zusammenleben in der Gesellschaft aufmerksam gemacht werden. So erklärt Pritilata Mondol: „We want to break the habit of accepting things as they are.“⁴³⁸

Es lässt sich somit erschließen, dass durch das Forumtheater Selbstermächtigung zur Selbstbefreiung nur dann erfolgen kann, wenn der Unterdrücker – unabhängig von seiner Kultur und seinen Hintergründen – keine höhere Position innehat als das Opfer und dieses daher nicht abhängig ist. Bei Mobbing – der wohl häufigsten Form einer Unterdrückung in unserer westlichen Gesellschaft – stehen Opfer und Täter oft auf einer Ebene. In diesem Fall kann das Opfer in den Anfängen durch das Forumtheater Selbstermächtigung zur Selbstbefreiung erlangen. Da in der Regel der Mobber jedoch Mitläufer hat, reicht die Ermächtigung durch das Forumtheater nicht aus, dass sich einer allein aus der Gewalt mehrerer befreien kann.

Ganguly betont immer wieder, dass Probleme nur in Gemeinschaft gelöst werden können. Er hat den Traum von einer Welt, die mit Liebe regiert wird:⁴³⁹ „We perform our dream [...]. We must be dreamers because the dream sometimes comes truth.“⁴⁴⁰

438 Mondol, S. 73.

439 Vgl. Rotter, *Interview mit Ganguly*, S. XLIII, Z. 336ff.

440 Adam/Fritz, Interview with Ganguly, Zugriff: 14.11.2014.

Bibliographie

Literatur

- Arendt, Hannah, *Macht und Gewalt*, München: Piper 2000¹⁴.
- Austeda, Franz, „Vivekananda“ In: *Wörterbuch der Philosophie*, Berlin: Humboldt-Taschenbuchverlag o.J., S. 251.
- Axter, Melanie, *Das Theater der Unterdrückten Augusto Boals und seine Präsentation in der Gegenwart*, Stuttgart: ibidem 2001.
- Bauer, Joachim, *Lob der Schule. Sieben Perspektiven für Schüler, Lehrer und Eltern*, München: Heyne 2014⁷.
- Baumann, Till, „Noisy dialogues: Some remarks on tablas and plastic barrels“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 108-112.
- Baumann, Till, *Von der Politisierung des Theaters zur Theatralisierung der Politik. Theater der Unterdrückten im Rio de Janeiro der 90er Jahre*, Stuttgart: ibidem 2001.
- Beckers, Christine/Hanne Mertz, *Mobbing-Opfer sind nicht wehrlos. Wie Sie sich schützen und wehren können*, Freiburg [u.a.]: Herder 1998.
- Bera, Kavita, „This Was Everyone’s Daughter“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 88-93.
- Bernart, Yvonne/Stefanie Krapp, *Das narrative Interview. Ein Leitfaden zur rekonstruktiven Auswertung*, Landau: Empirische Pädagogik e. V. 2005³.
- Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche. Methoden aus Theater und Therapie*, Uckerland: Schibri-Verlag 2006.
- Boal, Augusto, *Hamlet and the Baker's Son. My Life in Theatre and Politics*, London/New York: Routledge 2001.

- Boal, Augusto, „Ein heimatloser Indio. Brief an einen Freund“ In: *Lateinamerikaner über Europa*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 78-88.
- Boal, Augusto, *The Aesthetics of the Oppressed*, London: Routledge 2006.
- Boal, Augusto, *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- Boal, Augusto, *The Rainbow of Desire. The Boal Method of Theatre and Therapy*, London: Routledge 1995.
- Boal, Julian, „It's when theatre is over that our work begins': the example of Jana Sanskriti“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 145-152.
- Brahmeshananda, Swami, „Women's Empowerment and Swami Vivekananda“ In: *Women's Empowerment in India: Philosophical Perspectives*, Hg. Singh, Sachindra Kumar [u.a.] Delhi: Low Price Publications 2010, S. 299-303.
- Brecht, Bertolt, *Gesammelte Werke 15. Schriften zum Theater 1*, Hg. Elisabeth Hauptmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.
- Brecht, Bertolt, *Gesammelte Werke 16. Schriften zum Theater 2*, Hg. Elisabeth Hauptmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.
- Brecht, Bertolt, *Gesammelte Werke 17. Schriften zum Theater 3*, Hg. Elisabeth Hauptmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.
- Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater 6*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964.
- Cohen-Cruz, Jan/Mady Schutzman (Hg.), *A Boal Companion. Dialogues on theatre and cultural politics*, New York: Routledge 2006.
- Cohen-Cruz, Jan/Mady Schutzman (Hg.), *Playing Boal. Theatre, therapy, activism*, London/New York: Routledge 1994.
- Dalhoff, Maria, *Zur (Un-)Möglichkeit von Widerstand gegen Unterdrückung und Herrschaft. Ein Vergleich des Theaters der Unterdrückten mit Ansätzen herrschaftsfreier Bildung*, Wien/Berlin: LIT 2011.

- Das, Renuka, „My Dream Palace, Will it Stay Together?“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 46-59.
- Datta, Asit (Hg.), *Lehrspiele. Lernspiele*, Wolfsburg: Niedersachsendruck 1986.
- Delago, Johanna, „Das Theater der Unterdrückten als Instrument, um politische Handlungsfähigkeit im Zeitalter der Globalisierung zu erlangen“, Dipl.-Arb., Universität Wien, Institut für Internationale Entwicklung 2007.
- Faschingeder, Gerald, „Theater als kulturelle Aktion“ In: *Forumtheater und Demokratie in Indien*, Wien: Mandelbaum 2011, S. 14-27.
- Feldhendler, Daniel, *Psychodrama und Theater der Unterdrückten*, Frankfurt am Main: Wilfried Nold 1992².
- Feldhendler, Daniel, „Augusto Boal und Jacob Levy Moreno. Theater und Therapie“ In: *Gebraucht das Theater. Die Vorschläge Augusto Boals. Erfahrungen, Varianten, Kritik*, Hg. Bernd Ruping, Münster/Hamburg: LIT 1993², S. 299-309.
- Flick, Uwe, *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2014⁶.
- Freire, Paulo, *Bildung und Hoffnung*, Hg. Peter Schreiner [u.a.], Münster [u.a.]: Waxmann 2007.
- Freire, Paulo, *Pädagogik der Autonomie. Notwendiges Wissen für die Bildungspraxis*, Hg. Peter Schreiner [u.a.], Münster [u.a.]: Waxmann 2013.
- Freire, Paulo, *Pädagogik der Unterdrückten*, Stuttgart: Kreuz-Verlag 1971.
- Frey, Barbara, „Theater der Unterdrückten in Europa“, Dipl.-Arb., Freie Universität Berlin, Fachbereich Kommunikationswissenschaften 1989.
- Fritz, Birgit, *InExActArt. Ein Handbuch zur Praxis des Theaters der Unterdrückten*, Stuttgart: ibidem 2011.
- Fritz, Birgit, „Das Udenkbare zu denken wagen“ In: *Forumtheater und Demokratie in Indien*, Wien: Mandelbaum 2011, S. 28-31.

- Fritz, Birgit, „Interview mit Sanjoy Ganguly. Überarbeitete Version, Januar 2011“ In: *InExActArt, Ein Handbuch zur Praxis des Theaters der Unterdrückten*, Stuttgart: ibidem 2011, S. 160-175.
- Fritz, Birgit, „The Healing Embrace of Jana Sanskriti in Europe/Austria“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 138-144.
- Fritz, Birgit, *Von Revolution zu Autopoiese. Auf den Spuren Augusto Boals ins 21. Jahrhundert. Das Theater der Unterdrückten im Kontext von Friedensarbeit und einer Ästhetik der Wahrnehmung*, Stuttgart: ibidem 2013.
- Ganguly, Sanjoy, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, Wien: Mandelbaum 2011.
- Ganguly, Sanjoy, *Jana Sanskriti. Forum Theatre and Democracy in India*, London: Routledge 2010.
- Ganguly, Sanjoy, „Rethinking Interaction On and Off the Stage. Jana Sanskriti's Experience“ In: *Youth and Theatre of the Oppressed*, Hg. Peter Duffy/Elinor Vettraino, New York: Palgrave Macmillan 2010, S. 143-157.
- Ganguly, Sanjoy, *Where We Stand. Five plays from the repertoire of Jana Sanskriti*, Kolkata: CAMP 2009.
- Glaser, Barney G./Anselm L. Strauss, *Grounded Theory. Strategien qualitativer Forschung*, Bern: Hans Huber 2010³.
- Gualdi, Miles [u.a.], *Schoolmates: Bullying im Klassenzimmer. Wie Du es bekämpfen kannst*, Wien: AV + Astoria Druckzentrum 2009².
- Groschwitz, Adrian, „Boal in der Schule – Verortung eines Forumtheaterprojektes in der Schulkultur“ In: *Zeitschrift für Theaterpädagogik. Korrespondenzen*, Heft 61, 2012, S. 45-49.
- Halder, Pradeep, „A Rock Cannot Ultimately Stop the Momentum of Water“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 76-87.
- Hamacher, Sylvia, *Tatort Schule. Gewalt an Schulen*, Hamburg: tredition 2010.

- Haslinger, Doris, „Paulo Freire und Augusto Boal. Pädagogik und Theater der Unterdrückten. Darstellung, Unterschiede, Gemeinsamkeiten, Wirkung und die Anwendung einer lateinamerikanischen Theaterform in Europa“, Dipl.-Arb., Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 1996.
- Haug, Thomas, *‘Das spielt (k)eine Rolle!’ Theater der Befreiung nach Augusto Boal als Empowerment-Werkzeug im Kontext von Selbsthilfe*, Stuttgart: ibidem 2005.
- Herzog, Sybille, *Augusto Boals Zentrum des Theaters der Unterdrückten in Paris. Theaterarbeit in der Erwachsenenbildung*, Münster: LIT 1997.
- Hoffmann, Klaus/Ute Handberg (Hg.), *Theater über Leben. Entwicklungsbezogene Theaterarbeit*, Uckerland: Schibri-Verlag 2006.
- Hüther, Gerald, *Was wir sind und was wir sein könnten. Ein neurobiologischer Mutmacher*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2014⁵.
- Jannan, Mustafa, *Das Anti-Mobbing-Buch. Gewalt an der Schule – vorbeugen, erkennen, handeln*, Weinheim/Basel: Beltz 2010³.
- Josephson, Agneta, „A moment with Jana Sanskriti and the world changes from one day to the next“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 101-107.
- Kempchen, Doris, *Wirklichkeiten erkennen, enttarnen, verändern. Dialog und Identitätsbildung im Theater der Unterdrückten*, Stuttgart: ibidem 2001.
- Kesting, Marianne, *Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hg. Kurt Kusenberg, Hamburg: Rowohlt 1959.
- Koch, Gerd, „Einige wenige Bemerkungen zu Bertolt Brechts Lehrstückansatz und zu den Anregungen von Augusto Boal sowie ein Nach-Denk-Ansatz“ In: *Gebraucht das Theater. Die Vorschläge Augusto Boals. Erfahrungen, Varianten, Kritik*, Hg. Bernd Ruping, Münster/Hamburg: LIT 1993², S. 318-323.
- Koch, Gerd/Marianne Streisand (Hg.), *Wörterbuch der Theaterpädagogik*, Uckerland: Schibri-Verlag 2003.

- Lemke, Petra, „Das Forumtheater schafft mehr als eine Wirklichkeit“ In: *Theater macht Politik. Forumtheater nach Augusto Boal. Ein Werkstattbuch*, Odierna, Simone/Fritz Letsch (Hg.), Gauting: Institut für Jugendarbeit [u.a.] 2006, S. 60-68.
- Leutz, Grete Anna, *Das klassische Psychodrama nach J.L. Moreno*, Berlin [u.a.]: Springer 1974.
- Leymann, Heinz, *Mobbing. Psychoterror am Arbeitsplatz und wie man sich dagegen wehren kann*, Reinbeck bei Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag 2009¹⁴.
- Mondol, Pritilata, „The Needs and Norms of Sansar“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 68-75.
- Moreno, Jacob Levy, *Das Stegreiftheater*, Potsdam: Gustav Kiepenheuer 1924.
- Neuroth, Simone, *Augusto Boals »Theater der Unterdrückten« in der pädagogischen Praxis*, Weinheim: Deutscher Studienverlag 1994.
- Odierna, Simone/Fritz Letsch (Hg.), *Theater macht Politik. Forumtheater nach Augusto Boal. Ein Werkstattbuch*, Gauting: Institut für Jugendarbeit [u.a.] 2006.
- Olweus, Dan, *Gewalt in der Schule. Was Lehrer und Eltern wissen sollten – und tun können*, Bern: Hans Huber 1996².
- Paterson, Doug, „’Fierce Elegance’ and our Jana Sanskriti“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 171-173.
- Pelzeder, Christoph, „Zwischen Revolution und Gruppentherapie. Lern- und bildungsorientierte Ziele des Theaters der Unterdrückten nach Augusto Boal mit spezieller Berücksichtigung der Anwendung in Österreich“, Dipl.-Arb., Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 2000.
- Pietrangeli, Olimpia, „Theater der Unterdrückten als Empowerment-Strategie im transkulturellen Kontext [sic!]“, Dipl.-Arb., Universität Wien, Institut für Kultur- und Sozialanthropologie 2011.
- Plastow, Jane, „The Poet and the Pedant“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 153-158.

- Pramanik, Chittaranjan, „Chasing Wild Buffalos“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 94-100.
- Ruping, Bernd, „Paulo Freires ‚Pädagogik der Unterdrückten‘. Ein Zettelkasten“ In: *Gebraucht das Theater. Die Vorschläge Augusto Boals. Erfahrungen, Varianten, Kritik*, Hg. Bernd Ruping, Münster/Hamburg: LIT 1993², S. 288-298.
- Santos, Bárbara, „Identity in Diversity“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 159-170.
- Sardar, Pradeep, „Other Hungers Than Money“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 60-67.
- Scheithauer, Herbert [u.a.], *Bullying unter Schülern. Erscheinungsformen, Risikobedingungen und Interventionskonzepte*, Göttingen [u.a.]: Hogrefe 2003.
- Singh, Abha, „Towards Women's Empowerment“ In: *Women's Empowerment in India: Philosophical Perspectives*, Hg. Singh, Sachindra Kumar [u.a.] Delhi: Low Price Publications 2010, S. 3-10.
- Stadler, Franz, „Im Spiel die Welt sehen“ In: *Volksstimme*, 30. April 1987, S. 9.
- Staffler, Armin, *Augusto Boal. Einführung*, Essen: Oldib 2009.
- Sucher, C. Bernd (Hg.), „Teatro de Arena“ In: *Theaterlexikon*, Bd. 2, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1996.
- Thorau, Henry, *Augusto Boals Theater der Unterdrückten in Theorie und Praxis*, Rheinfelden: Schäuble 1982.
- Thorau, Henry, *Unsichtbares Theater*, Berlin/Köln: Alexander 2013.
- Villani, Mariana, „Imaging Spect-Actor Rallies all Over the World“ In: *Scripting Power: Jana Sanskriti On and Offstage*, Hg. Dia Da Costa, Kolkata: CAMP 2010, S. 113-118.
- Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit*, Uckerland: Schibri-Verlag 2008⁴.
- Wiegand, Helmut, „Die Entwicklung des Theaters der Unterdrückten seit Beginn der achtziger Jahre“, Diss., Universität Gießen 1999.

- Wiegand, Helmut (Hg.), *Theater im Dialog: heiter, aufmüßig und demokratisch. Deutsche und europäische Anwendungen des Theaters der Unterdrückten. Mit einem Beitrag von Augusto Boal*, Stuttgart: ibidem 2004.
- Wrentschur, Michael/ARGE FORUMTHEATER Österreich (Hg.), *Forumtheater in Österreich. Praxis-Projekte-Gruppen*, Wien: in medias 1999.
- Wrentschur, Michael, „Das ‚Theater der Unterdrückten‘ als internationale, politische und ästhetische Bewegung. Ein Blick auf aktuelle Bewegungen“ In: *Zeitschrift für Theaterpädagogik. Korrespondenzen*, Heft 49, 2006, S. 33-41.
- Wrentschur, Michael, *Theaterpädagogische Wege in den öffentlichen Raum. Zwischen struktureller Gewalt und lebendiger Beteiligung*, Stuttgart: ibidem 2004.
- Yarrow, Ralph, „Politik der Verbundenheit“ In: *Forumtheater und Demokratie in Indien*, Wien: Mandelbaum 2011, S. 11-13.
- Zumhof, Tim, *Pädagogik und Poetik der Befreiung. Der Zusammenhang von Paulo Freires Befreiungspädagogik und Augusto Boals ›Theater der Unterdrückten‹*, Münster: Waxmann 2012.

Filme

- India Matters: Theatre of the Oppressed*, NDTV, Indien 09.12.2010, <https://www.youtube.com/watch?v=mcb7Ykn7caU&list=PLPxRsjGIPdWqdfMLFbJ5WSaB>, Zugriff: 10.09.2014.
- Jana Sanskriti. A theater on the field*, Regie: Jeanne Dosse, Frankreich 2006.
- Jana Sanskriti. Playing for Change*, Regie: Goutam Bose, Indien/Österreich 2006.
- Forumtheateraufführung „Mobbing in der Schule“*, Filmmitschnitt von Annika Rotter, Wien, 10.10.2014

Internet

- Adam, Cornelia/Birgit Fritz, Interview with Sanjoy Ganguly in Vienna, übersetzt von Birgit Fritz, 2005, <http://www.uibk.ac.at/peacestudies/downloads/peacelibrary/sanjoyinterviews05.pdf>, Zugriff: 14.11.2014.
- Baumann, Till, *Jana Sanskriti – Forumtheater aus Indien*, 2009, <http://de.groups.yahoo.com/neo/groups/Forum-Theater/conversations/messages/306>, Zugriff: 09.09.2014.
- o.N., *Auftritt in Halle (Saale) „Shonar Meye“ – Golden Girl*, 2009, <http://janasanskritihalle.blogspot.de/2009/11/04/auftritt-in-halle-shonar-meye-golden-girl/>, Zugriff: 09.09.2014.
- o.N., *janasanskriti. centre of the theatre of the oppressed*, o.J., www.janasanskriti.org/aboutus.html, Zugriff: 14.06.2014.
- o.N., *Living Newspaper*, 2007, <http://www.documenta12.de/index.php?id=954>, Zugriff: 13.09.2014.
- o.N., *Night Waves. Augusto Boal*, 2008, www.bbc.co.uk/radio3/nightwaves/pip/km5ge/, Zugriff: 05.01.2015.
- o.N., *Shonar Meye*, o.J., www.janasanskriti.org/shonarmeye.html, Zugriff: 09.09.2014.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Baum des „Theaters der Unterdrückten“

Quelle: <http://theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=3> [Stand: 2. September 2014]

Abbildung 2: dramaturgische Struktur einer Forumtheaterszene

Quelle: Annika Rotter; adaptiert aus Vorlagen von Augusto Boal und Birgit Fritz

Abbildung 3: der ästhetische Raum bei „Shonar Meye“

Quelle: „Screenshot“ aus: *Jana Sanskriti. Playing for Change*, Regie: Goutam Bose, Indien/Österreich 2006, Zeit: 00:00:05

Abbildung 4: Plastizität bei „Shonar Meye“

Quelle: „Screenshot“ aus: *Jana Sanskriti. A theater on the field*, Regie: Jeanne Dosse, Frankreich 2006, Zeit: 00:23:05

Abbildung 5: Plastizität bei „Shonar Meye“

Quelle: „Screenshot“ aus: *Jana Sanskriti. A theater on the field*, Regie: Jeanne Dosse, Frankreich 2006, Zeit: 00:22:44

Abbildung 6: der Joker bei „Shonar Meye“

Quelle: „Screenshot“ aus: *Jana Sanskriti. A theater on the field*, Regie: Jeanne Dosse, Frankreich 2006, Zeit: 00:40:21

Abbildung 7: der Joker bei „Shonar Meye“

Quelle: „Screenshot“ aus: *Jana Sanskriti. Playing for Change*, Regie: Goutam Bose, Indien/Österreich 2006, Zeit: 00:08:15

Abbildung 8: der ästhetische Raum bei „Mobbing in der Schule“

Quelle: Manuela Gherghel

Abbildung 9: Joker zeigt Stopp-Zeichen zum Einleiten einer Intervention

Quelle: „Screenshot“ aus: *Forumtheateraufführung „Mobbing in der Schule“*, Filmmitschnitt von Annika Rotter, Wien, 10.10.2014, Zeit: 00:10:25

ANHANG

- Forumtheaterstück „Mobbing in der Schule“
- Interviews
- Zusammenfassung
- Abstract
- Lebenslauf

Mobbing in der Schule

Personen

- Sam:** Mobbingopfer
- Lisa:** Liebling der Lehrerin, Initiatorin des Mobbings
- Thomas:** verliebt in Lisa; macht alles, was Lisa verlangt
- Ines:** Mitläuferin; hat Angst, dass sie selbst zum Opfer wird, wenn sie nicht mitmacht
- Jessica:** beste Freundin von Lisa
- Florian:** uninteressiert am Klassengeschehen, ignoriert das Mobbing
- Paula:** neutrale Mitschülerin
- Lehrerin**

Szene 1

(in der Klasse)

(Lehrerin tragt die fehlenden Schüler in das Klassenbuch ein)

Lehrerin: Gestern haben wir uns mit dem Radius eines Kreises beschäftigt. Ines, bitte erkläre das Beispiel!

Ines: Wenn der Radius eines Kreises klein ist, dann ist ... die Krümmung groß ...?

Lehrerin: Genau, je kleiner der Radius, desto größer ist die Krümmung. Wie schaut's aus mit der Krümmung einer Geraden? Flo?!

Florian: Schlecht.

Lehrerin: Und warum?

Florian: Weil die Gerade gerade is'.

Lehrerin: Was heißt das für die Krümmung der Geraden? Lisa?!

(Thomas neigt sich zu Lisa und flüstert ihr ein)

Lehrerin: Thomas, ich glaube, die Lisa braucht keinen Souffleur!

Lisa: Ich hab eh' nichts verstanden.

Lehrerin: Das höre ich normalerweise nicht gern, wenn in meiner Stunde eine Schülerin sagt, dass sie nichts verstanden hat, aber in dem Fall schon. Also, wie ist das mit der Krümmung der Geraden?

Lisa: Die ist ... also unverändert ... die Gerade ... also Null Richtung.
Lehrerin: Gut gedacht. Sam, du schaust so unzufrieden.
Sam: Die Krümmung einer Geraden ist Null, weil ihre Richtung sich nicht ändert.
Lehrerin: Ich glaube, das hat die Lisa ja gesagt, oder?
Jessica: Genau!
Thomas: Ja, ich hab das auch verstanden.
Lehrerin: Thomas ... Du verstehst ja alles, was die Lisa sagt ... Aber gut, Sam, du hast es nochmals zusammengefasst. Ich gebe euch beiden, der Lisa und dir, ein halbes Plus.

(Lehrerin geht zu ihrem Tisch; Lisa wirft eine Papierkugel nach Sam, Thomas bastelt rasch einen Papierflieger, will ihn nach Sam werfen)

Sam: He, hört auf!
Lisa: *(reißt Thomas den Papierflieger aus der Hand)* Au! Frau Professor, die Sam schmeißt mit Papierflieger.
Thomas: Ich hab's gesehen
Lehrerin: Was ist da schon wieder?! Ich hab' euch schon letztes Mal gesagt, wenn hier wieder Blödsinn gemacht wird, dann gibt's eine Eintragung! Also, wie war das jetzt?!
Jessica: Die Sam hat geworfen!
Lehrerin: Was hat sie?
Jessica: Die Sam hat einen Flieger geworfen!
Lehrerin: Sam, warum machst du das?
Sam: Das war ich nicht! Der Flieger ist von Thomas!
Lehrerin: Wer hat noch was gesehen?
Ines: Ich glaube auch, dass Sam angefangen hat.
Lehrerin: Florian?

(Florian zuckt mit den Schultern)

Lehrerin: Gut, das ist ja klar, du passt ja nicht einmal dabei auf! Also, mir reicht's. Kein Mitarbeitersplus, sondern eine Klassenbucheintragung für Sam. Weißt du, Sam, Wissen ist wichtig, aber man muss es auch aushalten, wenn jemand anderer etwas weiß und sollte nicht neidisch sein und sich kindisch aufführen!

(Lisa grinst und wirft Thomas ein Küsschen zu)

Jessica: Genau, das hat sie verdient. Die dumme Sau.
Lehrerin: Und hier ist niemand eine dumme Sau. Und du hast es gerade gar nicht nötig, jemanden eine dumme Sau zu nennen. Wenn ich das nochmals höre, gibt's noch eine Eintragung! Ist das klar!?
Jessica: Entschuldigung, Frau Professor ...
Lehrerin: Gut, dann machen wir weiter!

Black

Szene 2

(Vor der nächsten Stunde)

(Sam ist umringt von Lisa, Thomas, Jessica, Ines)

Lisa: Natürlich holst du uns jetzt was zu essen! Wegen dir hab ich letztes Mal kein ganzes Plus bekommen.

Jessica: Genau, und ich fast eine Eintragung. Also geh! Los!

Sam: Nein.

Lisa: *(zu Thomas)* Manche brauchen vielleicht eine starke Hand. Zeig ihr, dass sie jetzt besser was zu essen für uns holt!

(Thomas packt Sam am Oberarm und drückt zu)

Sam: Au. Das tut weh. Lass mich los!

(Lisa schlägt ihr leicht in den Magen)

Lisa: Hol! Uns! Was! Zu! Essen! Opfer!

Sam: Es läutet gleich.

Lisa: Dann lauf besser. Abgang, Opfer, sonst tu ich dir richtig weh!

(Lisa klopft Thomas auf die Schulter; er lässt Sam los. Sam läuft fast heulend los. Lisa hängt sich bei Thomas und Jessica ein und gibt jedem ein Küsschen. Alle gehen auf ihre Plätze. Es läutet. Sam kommt mit Essen, hetzt in die Klasse. Lisa geht ihr entgegen, lächelt, tut so, also ob sie das Essen entgegennehmen würde)

Lisa: Danke, liebe Sam!

(Unvermittelt schubst sie Sam, die mitsamt dem Essen zu Boden fällt.)

Lisa: Heb's auf, du ...!

Lehrerin: Was ist denn da los? Sam, was ist das für ein Saustall?!

Sam: *(den Tränen nahe)* Ich, ... ich ...

Lisa: Sie ist zu spät gekommen und ausgerutscht. Wie kann man nur so viel essen?! In Afrika hungern die Kinder und du schmeißt alles auf den Boden!

Lehrerin: Lisa, dein soziales Engagement in allen Ehren, aber so was kann eben passieren. Sam, putz das zusammen und komm gleich an die Tafel.

(Lisa, Thomas, Jessica grinsen. Sam räumt weg und geht zitternd zur Tafel)

Lehrerin: Wir waren bei der Sagitta-Methode. Wer weiß noch, was das ist?

(Paula zeigt auf)

Lehrerin: Paula?!

Paula: Die Berechnung des Kreisradius' mithilfe eines Kreisabschnittes.

Lehrerin: Genau! Sam, also los, nimm Zirkel und Kreide und zeig uns, dass du nicht nur essen, sondern auch rechnen kannst.

(Alle lachen. Sam wischt sich Tränen aus dem Gesicht und steht nur da)

Lehrerin: Kinderl, jetzt reg dich nicht so auf. Das kann vorkommen, dass man nicht vorbereitet ist. Soll aber nicht. Also setz dich. Florian, traust du dir das zu?

Florian: Ich trau mir alles zu.

Lehrerin: In dem Fall freut mich das zu hören. Also los.

Black

Szene 3

(am Ende der letzten Schulstunde)

Lehrerin: Also, nächstes Mal eine kurze Wiederholung und heute euch einen schönen Nachmittag.

Alle: Auf Wiedersehen. – Schönen Nachmittag. – Danke, Ihnen auch. Gemma Buffet.

(Sam packt rasch und will weg)

Lisa: Hearst, nicht du, du Opfer!

(Sam will flüchten)

Lisa: *(zu Thomas)* Halt sie!

(Thomas hält Sam fest. Lisa holt den Restmüllbehälter, stellt ihn neben Sams Schultasche in die Mitte der Bühne. Sie nimmt ein Stofftier aus der Tasche)

Lisa: Das Baby braucht ein Kuscheltier. Oh na, wie süß.

(Sie wirft das Tier in den Müll, nimmt ein Stück Müll und stopft es in die Tasche.)

Lisa: *(zu den anderen)* So, jeder darf einmal! Paula!

Paula: Das ist jetzt aber schon ...

Lisa: Oder wär's dir lieber, das wäre deine Tasche, du Streber?!

(Paula nimmt zögernd ein Stück aus der Tasche, wirft es in den Müll und steckt dann noch zögernder unter Lisas lauernenden Blicken ein Stück Müll in die Tasche.)

Lisa: Geht doch. Siehst. War nicht so schlimm.

Paula: Ja, ja ...

Lisa: Verpiss dich!

(Paula hastet weg)

Lisa: Wer hat noch nicht?!

Jessica: Also ich trau mich schon ...

(Jessica grinst dümmlich, nimmt ein Stück aus der Schultasche, wirft es in den Müll und will wieder zurück)

Lisa: Na, und, ich glaube, du hast was vergessen.

Jessica: Ah, ja, genau. *(nimmt ein Stück Müll und steckt es in die Tasche)*

(Florian zieht im Vorbeigehen das Stofftier aus dem Müll, steckt es zurück in die Tasche, nimmt ein Stück Müll aus der Tasche und wirft es zurück in den Müllbehälter.)

Lisa: Opfer, der kapiert nicht einmal das! Ach, Scheiß drauf!

(Lisa nimmt die Tasche und leert den Inhalt in den Mülleimer)

Lisa: *(zu Thomas)* Komm, gemma ins Kino! *(ehe er sie loslassen kann)* Nein, halt sie noch! *(geht zu Sam, durchsucht sie, findet schließlich ihre Geldbörse, nimmt alles heraus. Zu Thomas)* Jetzt hauen wir ab.

(Sie gehen ab, Sam bleibt heulend zurück und beginnt ihre Tasche aus dem Mülleimer einzuräumen.)

Black

Szene 4

(Außerhalb der Schule, evtl. Park ...)

(Lisa, Jessica und Thomas sitzen beieinander.)

Lisa: *(zu Jessica)* Was ist, feige Bitch?! Mach es!

Jessica: *(die ihr Handy unsicher in der Hand wiegt)* Aber wenn sie die Nummer der Polizei gibt ...?

Lisa: Du schickst ihr doch die Nummer nicht mit, du Spasti!

Jessica: Aber bei einer SMS kann man die Nummer ja trotzdem finden ...

Lisa: Du hast doch so ein billiges Wertkartentelefon. Da geht das nicht!

Jessica: Echt? Geil!

(Lisa stößt Thomas an, beide grinsen.)

Lisa: *(zu Jessica)* Also mach! Schreib: *(diktiert)*

(Jessica tippt rasch)

Lisa: Hearst, bring mir morgen 20 Euro, oder nein, schreib lieber 40 Euro mit, sonst passiert was.

Jessica: *(wiederholt tippend den Text)* 20 Euro – nein, schreib lieber 40 Euro ...

Lisa: *(unterbricht sie, hält ihren Arm fest)* Lösch das Letzte. Nein, lass mich. *(Sie nimmt ihr das Handy ab, schreibt selbst:)* ... 40 Euro mit in die Schule, sonst schneiden wir dir Muster in die Fresse und die Fotos landen auf Facebook!

Black

Szene 5

(abgelegener Platz vor der Schule)

(Lisa, Thomas, Jessica stehen um Sam herum)

Sam: *(zitternd)* Aber ich hab wirklich nur 30 zusammenbekommen. Meine Mutter hat nicht mehr für mich gehabt. Bitte lasst mich in Ruhe. Bitte ...

Lisa: Du hast angezahlt, darum schneiden wir dich nicht, aber ein wenig Dresche brauchst du als Motivation, um den Rest zu bringen.

Jessica: Ja, genau!

Lisa: Schnauze. *(zu Thomas)* Schatzi ...!

(Thomas hält Sam fest. Lisa holt aus)

Black

Interviews

Interview 1 geführt mit Mag.^a Andrea Motamedi am 22. August 2014:

Leiterin der Jugendtheatergruppe CHAOS; unterrichtet Deutsch, Persönlichkeitsbildung und soziale Kompetenz am Schulzentrum Ungargasse; Dozentin für Fachdidaktik Deutsch an der Universität Wien; Mitarbeiterin bei ÖZEPZ (Österreichisches Zentrum für Persönlichkeitsbildung und soziales Lernen); im Kunst- und Kulturmanagement und in der LehrerInnenfortbildung tätig; Schulbuchautorin bei MANZ für Deutsch und Persönlichkeitsbildung

Interview 2 geführt mit Katarina Jurisić am 9. Oktober 2014:

Schülerin am Schulzentrum Ungargasse; Rolle der Protagonistin im Forumtheaterstück „Mobbing in der Schule“

Interview 3 geführt mit Brigita Doutlik am 9. Oktober 2014:

Schülerin am Schulzentrum Ungargasse; Rolle der Antagonistin im Forumtheaterstück „Mobbing in der Schule“

Interview 4 geführt mit Fjola Koku am 9. Oktober 2014:

Schülerin am Schulzentrum Ungargasse; Rolle der Mitläuferin im Forumtheaterstück „Mobbing in der Schule“

Interview 5 geführt mit Xhenete Ibrahimimi am 9. Oktober 2014:

Schülerin am Schulzentrum Ungargasse; Rolle der Lehrerin im Forumtheaterstück „Mobbing in der Schule“

Interview 6 geführt mit Katarina Jurisić am 10. Oktober 2014:

Angaben zur Person siehe oben

Interview 7 geführt mit Brigita Doutlik am 10. Oktober 2014:

Angaben zur Person siehe oben

Interview 8 geführt mit Fjollalba Koku am 10. Oktober 2014:

Angaben zur Person siehe oben

Interview 9 geführt mit Xhenete Ibrahimi am 10. Oktober 2014:

Angaben zur Person siehe oben

Interview 10 geführt mit Sanjoy Ganguly (PhD) am 8. November 2014:

sozialpolitischer Theateraktivist; Gründer und Leiter der indischen Forumtheater-Bewegung
Jana Sanskriti; Gastreferent an internationalen Universitäten

Transkription: Interview mit Mag.^a Andrea Motamedi

geführt in Wien am 22. August 2014

I = Annika Rotter

M = Andrea Motamedi

1 I: *Wie kam es dazu, Forumtheater über Mobbing zu machen?*

2

3 M: Ja, es war eine Idee eher von den Schülern und Schülerinnen, und zwar vor zwei
4 Jahren schon in der Theatergruppe, weil wir öfter über Mobbing diskutiert haben.
5 Weil es eben Schüler und Schülerinnen **gab**, wie ich schon vorher gesagt hab', die
6 aus anderen Schulen kamen und über Mobbing erzählt haben. // Und auch in der
7 Theatergruppe eine Schülerin **ist**, äh, die erzählt hat, dass sie in der Vorschule sehr,
8 sehr stark gemobbt wurde. /// Und sie wollten einfach etwas nehmen. Also es war
9 die Idee, entweder etwas über Rassismus zu machen oder über Mobbing.

10

11 I: *Wurdest du während deiner Zeit als Lehrerin schon einmal an der Schule mit*
12 *Mobbing konfrontiert? Wenn ja, in welcher Form?*

13

14 M: Ja, wurde ich schon. Ich wurde schon mit Mobbing konfrontiert. Ich bin auch
15 Vertrauenslehrerin. Und da gab es Mobbing in einer Klasse in dem Sinn, äh, sagen
16 wir mal // es gab kein Mobbing in der Klasse. Es war eben ein Schüler, der in der
17 Vorschule gemobbt war und der sehr, sehr schwierig war, auch, äh, **authistisch**,
18 aber die Form von Authismus, wo man einfach diesen Redeschwall bekommt. Und
19 es war einfach sehr, sehr schwierig in der Klasse mit ihm. Äh, was der Vorteil war,
20 es war eine ganz kleine Klasse. Es waren nur fünfzehn Menschen in der Klasse,
21 also eine Orientierungsstufe. Bei uns sind da manchmal wenige Schüler in der
22 Klasse. Und die waren so sozial kompetent, muss ich jetzt sagen, dass sie ihn **nicht**
23 gemobbt haben, weil in einer anderen Klasse wär' das passiert. Also es hängt
24 immer von der Klasse ab, und es hängt auch davon ab, äh, zu erklären, warum
25 verhält sich **jemand** so, dass andere glauben, er ist oder sie ist das schwächste
26 Glied in der Kette, wie man so schön sagt, und äh, suchen sich ein Opfer. Und in

27 dieser Klasse hat man kein Opfer gebraucht. // Also ich bin der **Meinung**, sag ich
28 jetzt einfach mal so, Mobbing entsteht dadurch, dass Menschen leider dazu neigen
29 ein Opfer, einen Sündenbock oder irgendeinen Schwachen in der Gruppe zu
30 suchen, **wenn** die soziale Kompetenz nicht stimmt. Und dann müssen Lehrer und
31 Lehrerinnen dran arbeiten, dass das nicht der Fall ist. **In dem Fall** war es wirklich
32 toll, aber als Vertrauenslehrerin hatte ich schon ein, zwei Schüler, die gekommen
33 sind. Also, wir haben dann auch mit Forumtheater gearbeitet. // Also nicht **wir**,
34 sondern dann die (xxx) haben mit Forumtheater **diesen** Mobbingfall klären können.

35

36 I: *Mit den Schülern zusammen?*

37

38 M: Ja, ja. Mit den Schülern zusammen, **mit dieser Klasse** haben sie Forumtheater
39 **angewandt**, und dann hat sich dieser Mobbingfall sozusagen in **Nichts** aufgelöst.
40 Also das wurde mir dann berichtet. Da war ich nicht dabei, aber es hat genau damit,
41 mit dieser Methode in der Klasse funktioniert. Ja, das ist nämlich wirklich toll.

42

43 I: *Das ist echt toll, ja. // Dann kommen wir eh auch schon zum Forumtheater.
44 Inwiefern siehst du das Forumtheater als "Problemlöser" bei Mobbing?*

45

46 M: Ähm, vor allem, es kommt jetzt darauf an. Entweder man ist **zu sehr** bei einem
47 Forumtheater, das heißt man lädt eine Forumtheatergruppe in die Schule ein, man
48 geht mit **Klassen** hin als Prävention und, äh, Schüler und Schülerinnen sehen, **wie**
49 ergeht es dem Mobbingopfer, sag ich. **Und** wie handeln Täter oder Täterin und vor
50 allem wie handeln Mitläufer. Es hängt sehr häufig an diesen **Mitläufern**. Ja, wenn
51 man die Mitläufer ausschaltet oder überzeugen kann, ein Täter allein ohne
52 Mitläufer kann wirklich nicht mobben. Das wäre dann eher **Bossing**. Also, das
53 schafft irgendwie jemand, der in der **Hierarchie** sehr, sehr hoch steht, aber wenn
54 der Status gleich ist und einer oder eine den Status erhöht, gelingt ihm das **nur**
55 durch diese Mitläufer. Das heißt, äh, **sie** sehen dann oder auch **die** Schüler und
56 Schülerinnen, die sozusagen Mobbingopfer sein **könnten**, sehen dann, **wie** können
57 sie sich verhalten, weil im Forumtheater Lösungsstrategien aufgezeigt werden,
58 beziehungsweise auch sehen sie, an wen können sie sich wenden. Eben Mitläufer. //

59 Also das heißt, diese Strategien werden mal gezeigt und bleiben in den Köpfen.
60 Wenn man nämlich über Mobbing **spricht**, wird über Mobbing gesprochen und das
61 war's. Also, ich halt von der Theorie über Mobbing **nichts**. Also, wenn es in der
62 Klasse ist, muss man es wirklich ansprechen, aber beim Forumtheater ist man mit
63 der Emotion dabei und **spürt**, wie es jemandem geht. Und vor allem, wenn man
64 dann **mitspielt**, dann überhaupt. Das ist überhaupt das Beste, dann spürt man es
65 noch deutlicher. Das heißt, wenn man in der Klasse jetzt wirklich ein Mobbingopfer
66 **hat**, also wenn man das schon **erkennt** // man erkennt das oder sollte es als Lehrer,
67 als Lehrerin schon vorher erkennen, äh, sollte man, finde ich, mit **Forumtheater**
68 oder anderen Theaterformen geht es natürlich auch, aber Forumtheater eignet sich
69 am besten, find' ich, für // ja, überhaupt als Problemlösungsstrategie.

70

71 *I: Mhm. Welche Personen möchtest du mit dem Forumtheater in erster Linie*
72 *erreichen?*

73

74 *M: Die Täter! (lacht) Ja, ich denk' mir, wenn's keine Täter gibt, gibt's keine Opfer.*
75 *Also vor allem auch mal Täter und Täterinnen aufzuzeigen // ja, dass eigentlich sie*
76 *nicht die Starken sind, sondern nur gestärkt werden durch die, die mithelfen zu*
77 *mobben. Also vor allem Täter und Täterinnen, äh, dass sie sehen, erstens mal wie*
78 *geht's dem Mobbingopfer? Und ich denk' mir, wenn man das auch in einem*
79 *Theaterstück oder in Szenen darstellt, werden sie berührt. Wenn sie dann wirklich*
80 *auch nicht berührt sind, dann ist die soziale Kompetenz sowas von beinahe nicht*
81 *vorhanden, würd' ich sagen. Also da braucht es dann noch Gespräche, Therapien,*
82 *würd' ich sagen, auf jeden Fall. Und klarerweise, man spricht dann ja immer, das*
83 *ist auch schlimm, nur von Tätern. Äh, und natürlich auch Opfer, Mobbingopfer*
84 *oder die, die Opfer werden könnten, um sie einfach zu stärken, ihr*
85 *Selbstbewusstsein zu stärken. Und sagen: „Hey, du kannst dich wehren, tu das.*
86 *Such dir jemanden, der dir hilft. Lass es nicht so lange anstehen, bis es*
87 *unausweichlich wird, sondern hol dir sofort Hilfe.“ Und natürlich auch, denke ich*
88 *mir, Lehrer und Lehrerinnen. Die sollten auch zusehen und mal schauen, welche*
89 *Fehler machen Lehrer und Lehrerinnen, weil eben dieses Wegsehen oder manchmal*
90 *manche Lehrer, das hängt mit Empathie zusammen, spüren nämlich gar nicht,*

91 wenn jemand gemobbt wird oder wollen es nicht spüren, sehen – wie auch immer. //
92 Also, ich denk' mir, es ist sicherlich gut, wenn sich das mehrere Klassen anschauen,
93 aber auch nicht **zu viele**, sondern ich würd' eher sagen, nicht mehr als fünfzig
94 Personen, vielleicht zwei Klassen, äh, die sich das anschauen, damit sie sich auch
95 trauen einzugreifen und zu spielen. Weil ist die Menge wieder so, dass man sagt:
96 „Oh, super. Wir haben eine Forumtheatergruppe, wir laden jetzt dreihundert Schüler
97 in den Turnsaal ein“, wird es dran vorbeigehen. Also wenn, dann sollten **alle**
98 wirklich im Blickfeld sein und sich wirklich einmischen können. Sonst geht es
99 irgendwie, denke ich mir, irgendwie verloren /// die Botschaft.

100

101 I: *Wenn das greift, würdest du das dann öfters aufführen?*

102

103 M: Auf jeden Fall. Es ist auch gedacht daran, äh, es gibt da immer wieder in "Bühne
104 für Bildung" die Diskussion zum Thema **Mobbing**, und da würden andere Schulen
105 gerne schauen. **Also das weiß ich**. Die würden gern die Theatergruppe einladen zu
106 diesem Thema, oder wer das auch immer macht, in anderen Schulen einfach auch
107 das für andere Klassen zu spielen. Ich glaub', es ist sehr, sehr wirksam. // Also, ich
108 glaub überhaupt an die **Kraft** des Theaters! (*lacht*) Das ist ganz klar. // Weil sie
109 einfach, äh, weil Theater mit allen Sinnen arbeitet. Das heißt, **nicht nur** mit dem
110 Verstand, sondern wirklich mit Körper und mit Herz. Ja, mit allen Sinnen, würde
111 ich sagen. Man spürt's. Man spricht nur darüber. // Ich glaub', das ist das
112 Wichtigste. // Und Forumtheater ist einfach toll. Also, ich hab schon so viele Arten
113 von Forumtheater gesehen, immer wieder mit Schülern und Schülerinnen selbst
114 gemacht, und man merkt einfach diese **Betroffenheit**, die zurückbleibt. **Und** dann
115 natürlich ganz, ganz wichtig, die Diskussion danach. Also nicht dann einfach zu
116 sagen: „So, wir haben jetzt das Forumtheater gesehen und jetzt gehen wir wieder in
117 den Unterricht. Passt“. Genau **dann** muss man es bearbeiten – weil dann sind
118 Schüler und Schülerinnen **betroffen** –, und darüber dann auch zu sprechen.

119

120 I: *Mhm. Gut, danke!*

121

122 M: Das war's? Na bitte.

Transkription: Interview mit Katarina Jurisić (Rolle der Protagonistin)

geführt in Wien am 9. Oktober 2014

I = Annika Rotter

K = Katarina Jurisić

1 I: *Ich hab hier ein paar Fragen für dich. Hast du selbst schon einmal Erfahrung mit*
2 *Mobbing in der Schule gemacht?*

3

4 K: Also, jetzt, äh, auf mich bezogen oder allgemein?

5

6 I: Allgemein.

7

8 K: Also, ja. Schon. In meiner alten Schule im Gymnasium, äh, da gab's einen Jungen,
9 der wurde **schon** eigentlich **sehr** gemobbt. Das war schon richtig schlimm, und
10 ja // also, da war es eigentlich das einzige Mal.

11

12 I: *Und wie hat sich das geäußert?*

13

14 K: Geäußert hat's sich eben durch, äh, teils **Beschimpfungen**, teils auch durch
15 so körperliche, äh, einfach **Belästigungen**. // Ja, ich war nicht immer dabei, aber
16 auch so, was ich gehört habe, dass sie ihn versucht haben zum Beispiel, ich fand
17 das das Schlimmste eigentlich, dass sie versucht haben, ihn in einen Mistkübel zu
18 **stecken** // und, äh, dann ist halt Gott sei Dank eine Lehrerin gekommen. Also
19 beziehungsweise sie ist vorbeigegangen, und dann konnten sie's doch nicht machen
20 und dann hat er's geschafft, äh, wegzulaufen. // Also, so in etwa in der Richtung.

21

22 I: *Und die Lehrer haben eingegriffen oder haben sie zugeschaut?*

23

24 K: Die Lehrer haben's eigentlich nicht gemerkt. Nicht wirklich, beziehungsweise **das**,
25 was sie gemerkt haben, haben sie gedacht, ist sozusagen Spaß. // Auch so im
26 Unterricht, wenn irgendwelche Äußerungen gekommen sind, haben sie gedacht, das

27 ist sozusagen unter Freunden. Also haben sie nicht wirklich eingegriffen.
28
29 I: *Welche Emotionen durchlebst du, wenn du deine Rolle spielst? Und warum?*
30
31 K: Meine Rolle? Äh. Komischerweise fühle ich mich danach immer so, auf eine Art
32 und Weise **traurig** und auch so einfach deprimiert, obwohl das eigentlich nur
33 gespielt ist, aber es ist einfach so. // Ja, man! // Wie soll ich das ausdrücken? Man
34 findet sich irgendwie immer in der Rolle, wo man ist. Also bei mir ist das so, finde
35 ich mich **wieder**, obwohl das bei mir eigentlich **nie** so war. Also ich wurde Gott sei
36 Dank noch **nie** auf irgendeine Art und Weise gemobbt, aber **trotzdem**, irgendwie
37 fühle ich mich danach sehr schlecht. Ich weiß auch nicht wieso. Es ist
38 wahrscheinlich // ja!
39
40 I: *Du lebst ja die Rolle, du musst es dann abstreifen, damit du rauskommst.*
41
42 K: Genau.
43
44 I: *Wer oder was müsste deiner Meinung nach im Stück geändert werden, um eine*
45 *Besserung bewirken zu können?*
46
47 K: Eine **Besserung**? (*räuspert sich*) Also, natürlich die, äh, Hauptmobberin, sowieso.
48 Aber ich finde, dass die, äh, **anderen** aus der Klasse, also die Klassenkameraden,
49 die sozusagen nichts damit zu tun haben, aber einfach nicht eingreifen. Die sollte
50 man ändern. Also, dass sie wirklich eingreifen, wenn sie beschuldigt wird für etwas,
51 was sie gar nicht gemacht hat. Und **teils** auch die Lehrerin, weil sie eben irgendwie
52 auch mitmacht beim Mobbing.
53
54 I: *Mhm. Warum wehrt sich das Opfer deiner Meinung nach nicht?*
55
56 K: Nicht, weil ich glaube // äh, dass sie einfach denkt, dass sie **noch** mehr gemobbt
57 wird, dass es dann **noch** schlimmer wird. Und dann denkt sie sich: „Okay, dann
58 mache ich lieber das, bevor es irgendwie noch schlimmer wird, mit“, äh, ich weiß

59 nicht, sogar **Gewalt**. Also es kommt ja auch ein bisschen zu Gewalt. // Also, ich
60 glaub' einfach, aus Angst nicht.

61

62 *I: Beschreibe deine Rolle objektiv, also von außen betrachtet!*

63

64 *K:* Von außen betrachtet? Also, das ist ein **Mädchen** Namens Sam, die // ja, sie ist
65 einfach // also **so**, wenn ich jetzt irgendwie dieses Stück sehen würde irgendwo,
66 würde ich im Kopf haben einfach, dass sie wahrscheinlich schon **sehr** lange und
67 von **vielen** Menschen einfach gemobbt wurde. Das ist einfach, ja, äh, schon von
68 klein auf so // und ja, dass sie irgendwie keine Chance mehr sieht, da rauszu-
69 kommen und sich nicht einmal **wehrt** dagegen // äh, aus Angst und eben auch, weil
70 sie sieht, es hat keinen **Sinn**, weil es immer wieder kommt. // Ja, sie ist schüchtern,
71 äh, **emotional**, sehr emotional. Und, ja, ich glaub, das war's. (*lacht*)

72

73 *I: Passt. Gut, danke!*

74

75 *K:* Bitte sehr!

Transkription: Interview mit Brigita Doutlik (Rolle der Antagonistin)

geführt in Wien am 9. Oktober 2014

I = Annika Rotter

B = Brigita Doutlik

1 I: *Hast du selbst schon einmal Erfahrung mit Mobbing in der Schule gemacht?*

2

3 B: Äh, ja, bei uns gab's das letztes **Jahr** beziehungsweise // intern sogar in der **Klasse**.
4 Aber da hat sie sich selbst zum Opfer **gemacht**. Nicht, dass wir sie wirklich
5 gemobbt haben, sondern die eine Person hat sich selbst als Opfer dargestellt und
6 dass sie so arm ist und solche Sachen. // Und das war nicht so schön // für die ganze
7 Klasse halt, weil wir wurden als **Täter** dann irgendwie dargestellt, obwohl wir
8 nichts gemacht haben. // Naja, man kann nie sagen: „**Nichts** gemacht haben“, weil
9 beide Seiten schuld sind, aber sie hat sich halt nicht wohl gefühlt in der **Klasse**.

10

11 I: *Okay, und das ging dann auch über die Lehrer?*

12

13 B: Ja.

14

15 I: *Okay. Welche Emotionen durchlebst du, wenn du deine Rolle spielst, und warum?*

16

17 B: Ich fühl' mich **voll** schlecht, wenn ich da die Lisa spiele, da ich sie beschimpfen
18 muss, die **Sam**, und sie so niedermachen muss, obwohl sie meine beste **Freundin**
19 ist, eigentlich immer im Leben. Da fühlt man sich dann so // komisch, wenn man
20 sie beschimpfen muss und niedermachen muss und alles.

21

22 I: *Das verstehe ich. Wer oder was müsste deiner Meinung nach im Stück geändert
23 werden, um eine Besserung bewirken zu können?*

24

25 B: Also, die Lehrerin müsste überhaupt früher eingreifen, also schon sofort am Anfang
26 in der ersten **Szene** und vielleicht auch die Mitschüler, dass sie meine Rolle dann

27 ein bisschen halt zügeln, dass ich nicht so ausbreche und sie nicht so beschimpfe,
28 und der Thomas muss halt dann auch // zurücknehmen.

29

30 *I: Warum wehrt sich das Opfer deiner Meinung nach nicht?*

31

32 B: Äh, wahrscheinlich, weil es schon mehrere solche Situationen erlebt **hat** und
33 gemerkt hat, dass Widerstand zwecklos ist und dass mehr Leute // mehr Kraft haben
34 als nur eine Person und mehr Stimme und Meinung äußern können.

35

36 *I: Beschreibe deine Rolle objektiv, also von außen betrachtet!*

37

38 B: Oh, mein Gott, das ist urschwer. Hmm // also, ich glaub', von außen betrachtet kann
39 man es nicht einmal anmerken, dass man // so ein Täter ist, wenn man nicht gerade
40 mit der Person zusammen **ist**, sondern nur, eben halt, wenn man dann halt
41 irgendwie zusammen in einer Klasse ist und wenn ich dann zusammensitzen würde
42 mit ihr // und ich sie immer piesacken würde, dann würde man es schon merken,
43 glaube ich. Beziehungsweise **man merkt es**. // Wenn das die Antwort ist, die Sie
44 **brauchen?**

45

46 *I: Es ist subjektiv. Es ist deine Antwort. Danke in dem Fall!*

Transkription: Interview mit Fjolaalba Koku (Rolle der Mitläuferin)

geführt in Wien am 9. Oktober 2014

I = Annika Rotter

F = Fjolaalba Koku

1 I: *Hast du selbst schon einmal Erfahrungen mit Mobbing in der Schule gemacht?*

2

3 F: Ja, aber das war jetzt kein richtiges Mobbing. // Das war nur so **Spaß** in der Klasse.

4

5 I: *Es hat sich auch niemand gemobbt gefühlt?*

6

7 F: Nein. // Nein, nein.

8

9 I: *Mhm. Welche Emotionen durchlebst du, wenn du deine Rolle spielst und warum?*

10

11 F: *(atmet tief ein)* Emotionen. Ich hab' jetzt nicht wirklich irgendwelche Emotionen. //
12 Ich sag nur ein oder zwei Sätze. Äh, mir macht das eigentlich **eher** Spass (xxx) und
13 wir wissen, dass das alles nicht echt ist, weil es nur gespielt ist. // Also, **Freude**.
14 Aber **nicht**, weil ich jetzt jemanden, äh, mobbe, sondern weil es ein **Stück** ist und
15 wir das zusammen machen // mit der Freundschaft.

16

17 I: *Wer oder was müsste deiner Meinung nach im Stück geändert werden, um eine
18 Besserung bewirken zu können?*

19

20 F: Meine Besserung?

21

22 I: *Nein, wer oder was, allgemein. Wer müsste oder was müsste geändert werden im
23 Stück, um die Situation für die Sam zu verbessern?*

24

25 F: Ah, so. // Äh. // Naja, da gibt es diesen, wie heißt das jetzt? // Diese Hauptrolle. Der
26 Hauptmobber. // Der sollte dann // dieser Hauptmobber sollte dann **nicht** mehr

27 mobben eben, weil dann machen die anderen auch **nicht** mit, weil wenn einer
28 beginnt, dann beginnen die anderen auch. Wie ich, der Mitläufer, mach' ich einfach
29 mit. Und wenn **derjenige** nichts sagt und **nicht** mobbt, dann mach' ich auch nicht
30 mit und die anderen auch nicht, und dann würde das auch aufhören. **Oder** er sagt
31 was, und der Lehrer sollte dann drauf **eingehen** und sagen: „Hej, das geht nicht, das
32 darfst du nicht tun.“ Weil der Lehrer bekommt das wahrscheinlich gar nicht mit,
33 dass diejenige, äh, **gemobbt** wird und // irgendwie mobbt er ja auch **selber**, der
34 Lehrer. Also, der Lehrer mobbt den Gemobbtten auch mit, ohne **es** zu merken.
35 Vielleicht ist ihm der Schüler nicht sympathisch, und deswegen macht er das mit,
36 aber er **merkt** es nicht.

37

38 I: *Warum wehrt sich das Opfer deiner Meinung nach nicht?*

39

40 F: Äh, weil es verunsichert ist, weil, wenn es sich wehrt // sie ist verunsichert von den
41 Lehrern, weil sie fühlt sich vom Lehrer nicht **vertraut** // und, äh, wenn sie eine
42 bessere Verbindung zu dem Lehrer hätte, dann würde sie wahrscheinlich zu ihr oder
43 ihm **gehen** und sagen: „Ja, das und das ist.“ Kann er aber nicht, **weil** der Lehrer
44 auch sozusagen mitmacht, ohne es zu wissen, wie ich schon gesagt habe. Und //
45 wenn sie es dem Lehrer dann **sagen** würde, dann würde der Lehrer meinen: „Ach,
46 das ist eh nichts.“ Das ist auch meistens der Fall so, was ich so gehört habe. Und
47 wenn sie es dann **petzt**, dann nennen sie sie alle **Petze** und dann wird umso mehr
48 **gemobbt**. Sie kann sich an niemanden wenden, weil // sie ist im Mittelpunkt, aber,
49 und jeder ist rundherum und mobbt sie einfach, und sie hat keine Stütze, keinen
50 Freund, niemanden.

51

52 I: *Beschreibe deine Rolle objektiv, also von außen betrachtet!*

53

54 F: Der Mitläufer. (*lacht*). Ich weiß nicht, was soll ich da groß beschreiben? Ich sage
55 **nur** zwei Sätze. // Wenn // die anderen mobben, dann sag' ich auch irgendwo was:
56 „Ja, es ist wirklich so.“ Weiß ich nicht. (*lacht*)

57

58 I: *Okay. Danke!*

Transkription: Interview mit Xhenete Ibrahimi (Rolle der Lehrerin)

geführt in Wien am 9. Oktober 2014

I = Annika Rotter

X = Xhenete Ibrahimi

1 I: *Hast du selbst schon einmal Erfahrungen mit Mobbing in der Schule gemacht?*

2

3 X: In der **Volksschule**. // Also in der ersten Klasse, als ich reingekommen bin, hab ich
4 mich sehr abweisend gefühlt. Nicht, weil ich **gemobbt** wurde, nur es kam mir so
5 vor, dass meine Freunde, äh, **besser** als ich angezogen waren, und deshalb habe ich
6 mich immer selber entfernt von meinen Freunden, also zurückgezogen. Aber so
7 **richtig** gemobbt gefühlt habe ich mich eigentlich nicht, nein.

8

9 I: *Und hast du Mobbing in der Schule auch im Umfeld mitgekriegt?*

10

11 X: Ja, das habe ich sogar oft erlebt. In der Mittelschule gab es das auch immer wieder.
12 Einem Schüler wurde immer das Essen geklaut von der Schultasche. Es wurde ihm
13 **einfach** geklaut, weil seine Schultasche offen war. Es wurde ihm **gegessen** vor
14 seinen Augen. Er konnte wirklich **gar nichts** unternehmen. Und ich hab ihm ehrlich
15 gesagt nicht geholfen, weil ich mir gedacht hab': „Das machen die dann auch bei
16 mir“. (xxx) Und es ging sehr lange so und irgendwann hat auch der Lehrer dann
17 eingegriffen // und es hat sich dann geändert.

18

19 I: *Welche Emotionen durchlebst du, wenn du deine Rolle spielst und warum?*

20

21 X: Im Forumtheater?

22

23 I: *Genau.*

24

25 X: Äh, also, ich fühl' mich **gut**, dass ich die Rolle bekommen hab', dass ich den
26 anderen zeigen kann, wie ich bin // wenn ich schauspielern tu, aber, äh, es ist schon

27 irgendwie die ganze Zeit so die **Angst** dabei, dass ich irgendwas falsch mache oder
28 dass ich mal ein Blackout habe. Also, das ist schon immer dabei.

29

30 I: *Und wie fühlst du dich emotional in deiner Rolle? Fühlst du dich gut?*

31

32 X: Ja, eigentlich gut. // Also, wenn ich **fair** bin zu den anderen, dann fühl' ich mich
33 schon gut.

34

35 I: *Okay. Wer oder was müsste deiner Meinung nach im Stück geändert werden, um
36 eine Besserung bewirken zu können?*

37

38 X: Ich find' das Opfer war, also (xxx), **immer zu ruhig**. Also, das Opfer hat auch nicht
39 mal versucht **annähernd** sich zu // irgendwie // dass sie da rauskommt aus der
40 Rolle, dass sie **nicht mehr** gemobbt wird. Also, sie hat das eher immer zugelassen,
41 eben weil sie sich nicht getraut hat, und das // fand ich halt, hätte man besser
42 machen können. Dass das Opfer **mehr** Emotionen zeigt, wie es sich wirklich fühlt.
43 Ja. so ähnlich.

44

45 I: *Du meinst, es hätte etwas bewirkt, dass die anderen nicht eingreifen?*

46

47 X: Nein, ich glaub' eher nicht. Sie wären dann sogar noch mehr auf die Sam
48 losgegangen, auf das Opfer. Aber ich glaube, eben in so einer Situation, auch wenn
49 es schlimmer geworden wär', da sollte man trotzdem etwas sagen. Also **ich** hätte
50 nicht so bleiben können, ehrlich nicht.

51

52 I: *Warum wehrt sich das Opfer deiner Meinung nach nicht?*

53

54 X: Äh, ich glaube, weil // erstens, sie hat den Mut nicht **dazu**. Ich glaub', das ist mal
55 der große **Punkt**. Sie hat einfach nicht den Mut dazu. // Und weil sie vielleicht
56 glaubt, dass sie, wenn sie etwas Schlechtes **sagt** oder wenn sie zurückredet, dass
57 noch mehr auf sie angegriffen wird, vielleicht auch körperlich sogar. // Und ich
58 glaube, wenn man von **Anfang** an nicht reagiert und so immer schüchtern bleibt,

59 glaube ich kaum, dass es sich später ändern wird, also es wird eher so bleiben.
60
61 *I: Beschreibe deine Rolle objektiv, also von außen betrachtet!*
62
63 *X: Was die anderen über mich denken?*
64
65 *I: Nein, über deine Rolle. Nicht über dich als Person, sondern über deine Rolle, also*
66 *die der Lehrerin.*
67
68 *X: Also, als Lehrerin sollte man schon auch neben dem Unterricht nebenbei auch*
69 *beobachten // äh, ob sich die Schüler **gut** fühlen, wenn **irgendwas** ist, so wie in*
70 *Sams Fall, dass sie **schon** wirklich eingreifen oder einmal keinen Unterricht*
71 *machen, sondern darüber reden // und halt jede Stunde beobachten, wie sich das*
72 *entwickelt, und im **schlimmsten** Fall dann auch wirklich // die Polizei einschalten*
73 *oder Ähnliches.*
74
75 *I: Danke.*

Transkription: Interview mit Katarina Jurisić (Rolle der Protagonistin)

geführt nach der Aufführung in Wien am 10. Oktober 2014

I = Annika Rotter

K = Katarina Jurisić

1 *I:* *Welche Emotionen hast du durchlebt, als einzelne Personen aus dem Publikum auf*
2 *der Bühne interveniert haben und warum?*

3

4 *K:* Äh, also ich war eigentlich **froh**, dass meine Rolle übernommen wurde, weil ich
5 wurde irgendwie sehr beeinflusst von der Rolle des **Opfers**. Also, ich war ja das
6 **Opfer**. Und mir, äh, hat das schon gefallen die Rolle, aber nach einiger Zeit
7 beeinflusst das einfach einen, einfach wie man sich danach fühlt, und deshalb war
8 ich mal froh, **nicht** das Opfer sein zu müssen und die anderen spielen lassen zu
9 können und einfach zuzuschauen, wie das so ausschaut alles.

10

11 *I:* *Okay. Welcher Lösungsvorschlag aus dem Publikum hat euch am meisten*
12 *angesprochen und warum?*

13

14 *K:* Welcher Lösungsvorschlag? Hmm // Ja, da gab's **viele**, aber // also jetzt // ja,
15 eigentlich von der Lehrerin, also das letzte Mal, als wir gespielt haben, als die
16 Lehrerin gemeint hat, äh, wenn wir das nicht **klären**, dass es dann jeden Dienstag
17 sozusagen länger Unterricht gibt, damit wir das besprechen können alles. Das fand
18 ich einfach am sinnvollsten, ich persönlich.

19

20 *I:* *Wie ist das Forumtheater deiner Meinung nach beim Publikum angekommen?*

21

22 *K:* **Sehr gut**. Sie waren sehr **aktiv**, und ich bin sehr froh, dass sie auch gleich
23 mitgemacht haben, weil ich hab' mir gedacht, am Anfang /// okay, ja, also ich war
24 sehr froh, dass sie von Anfang an gleich so **aktiv** waren, weil es gibt ja manche
25 Klassen, die sind dann so eher zurückhaltend und Gottseidank war das eben nicht
26 so. Sonst wäre es ein bisschen dumm gewesen. Also, es war sehr gut.

27 I: *Okay. Und was kannst du aus dem Forumtheater für dein weiteres Leben*
28 *mitnehmen?*

29

30 K: Für mein weiteres Leben? Dass, äh, man einfach **immer** helfen sollte, vor allem
31 wenn man sieht, dass jemand wirklich von mehreren Personen **gemobbt** wird
32 einfach. Einfach, ja, einschreiten. Ja. Man hat auch **gesehen**, es hat sich die
33 Situation gleich verändert, als irgendein anderer die Rolle übernommen hat. Und
34 deswegen find' ich, das ist ja auch im realen Leben so, wenn man einschreitet,
35 ändert sich gleich etwas. Also auf jeden Fall // etwas unternehmen und nicht nur
36 zuschauen.

37

38 I: *Okay, danke!*

Transkription: Interview mit Brigita Doutlik (Rolle der Antagonistin)

geführt nach der Aufführung in Wien am 10. Oktober 2014

I = Annika Rotter

B = Brigita Doutlik

1 I: *Welche Emotionen hast du durchlebt, als einzelne Personen aus dem Publikum auf*
2 *der Bühne interveniert haben und warum?*

3

4 B: Also, ich fand's halt **sehr** // schlimm und sehr **schrecklich** irgendwie, was für
5 Aussagen sie gemacht haben, wenn sie gegen mich waren, aber wenn sie **mit** mir,
6 also gegen die Sam waren, dann war es viel leichter für mich. Da war ich lockerer,
7 aber wenn man dann konfrontiert wird mit so Beschuldigungen und Be-
8 schimpfungen, dann fühlt man sich **echt** schlecht, und man ist dann halt nach
9 dem Stück noch irgendwie in der **Rolle** drinnen. Bis man sich dann erholt, glaub'
10 ich, dauert das.

11

12 I: *Welcher Lösungsvorschlag aus dem Publikum hat dich am meisten angesprochen*
13 *und warum?*

14

15 B: Der von der Ivana, äh, weil sie **wirklich** durchgegriffen hat.

16

17 I: *Wer war die Ivana?*

18

19 B: Die Ivana mit der Lederjacke.

20

21 I: *Die am Schluss?*

22

23 B: Ja. Äh, dass sie wirklich durchgegriffen hat und, äh, uns nicht zu Wort kommen
24 hat lassen. Und so gehört's sich auch für eine Lehrerin, dass sie halt **eingreift**
25 und // Lösungsvorschläge bietet und halt teilweise **droht** mit dem in der Schule
26 Bleiben und Diskutieren.

27 I: *Mhm. Was kannst du aus dem Forumtheater für dein weiteres Leben mitnehmen?*

28

29 B: Äh, also aus **dem** Stück halt, dass man wirklich aufpassen sollte, **was** man sagt,
30 dass man nicht nur klagt, und **wie** man's sagt. Ich glaub besonders der **Ton** ist
31 **maßgebend**, wie es dann ankommt bei anderen Personen. Und dass man **sehr**
32 schnell Leute verletzen kann.

33

34 I: *Ja, danke!*

Transkription: Interview mit Fjola Koku (Rolle der Mitläuferin)

geführt nach der Aufführung in Wien am 10. Oktober 2014

I = Annika Rotter

F = Fjola Koku

1 I: *Welche Emotionen hast du durchlebt, als einzelne Personen aus dem Publikum auf*
2 *der Bühne intervenierten? Warum?*

3

4 F: Äh, eigentlich so wie in den Proben. Normal. // Da waren Menschen und ich hab
5 geschauspielert. Also **nichts** Besonderes.

6

7 I: *Welcher Lösungsvorschlag aus dem Publikum hat dich am meisten angesprochen?*
8 *Warum?*

9

10 F: Äh, einmal hat sich ein Junge gemeldet, als Opfer, der dann um Hilfe gebeten hat.
11 Das war gut. Und dann gab es noch einmal die Lehrerin // am Ende. Als diese
12 Lehrerin gekommen ist und gesagt hat: „Ja, jetzt reicht’s. Wir werden die Eltern
13 vorladen und das zusammen besprechen.“ Und hat versucht, Lösungsvorschläge zu
14 **finden** und waren neutral und auch eher auf der Seite des Opfers. Hat versucht,
15 dem Opfer zu helfen.

16

17 I: *Wie ist das Forumtheater deiner Meinung nach beim Publikum angekommen?*

18

19 F: Ich glaub sehr gut, weil viele haben sich gemeldet und ich habe auch gesehen, dass
20 sie, äh, sehr viel Spaß **dabei** hatten. Nur es hat sich ein bisschen eskaliert, aber ich
21 glaub’, das ist normal im Forumtheater.

22

23 I: *Was kannst du aus dem Forumtheater für dein weiteres Leben mitnehmen?*

24

25 F: Ja, das habe ich schon immer so gedacht, aber jetzt ist es mir noch mehr bewusst. //
26 Ich muss mich mehr in andere Personen versetzen und schauen, wie es denen dabei

27 geht. Also nicht nur schauen, wie es **mir** dabei geht, sondern wie würde es mir
28 gehen, wenn ich an ihrer Stelle sein würde. Das war mir **sowieso** immer klar, nur
29 jetzt noch mehr.

30

31 *I:* *Gut, danke.*

Transkription: Interview mit Xhenete Ibrahimi (Rolle der Lehrerin)

geführt nach der Aufführung in Wien am 10. Oktober 2014

I = Annika Rotter

X = Xhenete Ibrahimi

1 I: *Welche Emotionen hast du durchlebt, als einzelne Personen aus dem Publikum*
2 *interveniert haben? Warum?*

3

4 X: Ja, ich fand es sehr gut, dass manche Schüler den Mut dazu haben // sich jetzt dafür
5 einzusetzen, **obwohl** sie nicht eine wirkliche Vorstellung haben, was sie machen
6 müssen. // Und // ja, ich fand so etwas einfach **gut** // dass sie auch aufgestanden
7 sind und etwas gemacht haben. Es wurde auch immer **spannender**, weil sich die
8 Personen auch ausgewechselt haben. Ich fand's gut.

9

10 I: *Und du, bist du ins Hudeln gekommen und hast gedacht: „O Gott, jetzt kommt*
11 *etwas anderes?“*

12

13 X: Nein, ich hab' da kein' Stress gemacht, weil // eben // man handelt ja danach, wie es
14 auch die anderen machen. **Wenn** der eine etwas gesagt hätte, wovon ich keine
15 **Ahnung** gehabt hätte, dann hätte ich auch dementsprechend etwas gesagt. Und
16 daher hatte ich keine Panik, dass ich nichts sagen könnte.

17

18 I: *Welcher Lösungsvorschlag aus dem Publikum hat dich am meisten angesprochen*
19 *und warum?*

20

21 X: Äh, am **Schluss**, wo die Lehrerin gemeint hat, dass sie // das die Sam, das Opfer,
22 nicht dafür verantwortlich ist, den anderen Essen zu kaufen, und dass die Lehrerin
23 auch darauf geachtet hat, dass das Opfer es auch nicht **tut**. Dass die Lehrerin
24 **objektiv** war und nicht auch noch das Opfer gemobbt hat. Und ich fand das die
25 beste Lösung, **aber** ich glaub', es wär' trotzdem weitergegangen, wenn der Lehrer
26 nicht da gewesen wär'.

27 I: *Wie ist das Forumtheater deiner Meinung nach beim Publikum angekommen?*

28

29 X: Ich find', es ist sehr gut angekommen, weil es // weil ja auch gelacht wurde, und es
30 waren // Wörter und Sätze, die das Publikum eigentlich nicht erwartet **hätte**, dass
31 die anderen so etwas **können** // und ich glaub', ja, das Publikum hatte schon eine
32 Freude, das miterleben zu können.

33

34 I: *Was kannst du aus dem Forumtheater für dein weiteres Leben mitnehmen?*

35

36 X: Ich glaube einiges. // Äh, eben, dass, wenn es solche Situationen gibt, dass man
37 eingreifen **soll** und nicht mitmischen soll. Auch dass man sich trauen soll, auch
38 wenn man denkt, man kann das nicht wirklich. Man muss den Mut dazu haben und
39 ich glaube, das sollte es auch.

40

41 I: *Okay, danke!*

Transkription: Interview mit Sanjoy Ganguly

geführt in Wien am 8. November 2014

im Beisein von Teilnehmern des Workshops

I = Annika Rotter

G = Sanjoy Ganguly

Z = Zwischenfrage einer ZuhörerIn des Interviews

1 I: *First of all, thank you for your time! First question is: What gives you the power*
2 *and the strength for your work?*

3

4 G: What gives me the power? /// Aaaah // They, the, they, there is no single answer!
5 Mmh, a lot of things, basically, inspires and scripts power, aah, but the most
6 important thing is the // aah, **learning** that I constantly have, from the people, //
7 you know. People who are seen as not educated, but having full of wisdoms they
8 are, mmh, literate very much in the language of learning suffering, struggle, // and,
9 ah, my association with them // aah // has engaged me, has, ah // created
10 opportunity to see their world not from the material perspective only, not from the
11 bookish perspective, but from their experience // and most importantly // if you see
12 my **power**, actually, ah, this learning is power, but they do, do **learn** in this passion.
13 Ah, what we need is the connection. So my social power is my // friends, ah, my
14 people (xxx) me, and since we are connected, we are connected, so all the power
15 we have, the whole power of the collective, is the power of the individual // you
16 know. That is what I say that to be creative, we need to be a part of a collective. You
17 **are** all collective. Sometimes you are individuals. Your individual existence is not
18 disappearing, but when you are, mh, in the collective, when you are connected, that
19 means everybody's power is **my** power. It's simple that you can have a problem,
20 right now. I know that too many people are alone. So all these people's power is **my**
21 power. But if they are not here and when there is someone // star and, ah,
22 celebrated kind of person, and ah, is the, they are just, you not listen, ah, so,
23 spectators, then actually I am alienated. I mean isolation, I'm not in the collective,
24 and when I'm not in the collective, I have fear. I always apprehend some problems,

25 and if I have a problem, what will I do – so, that sort of, aah, my, in isolation we
26 feel **powerless** and then we feel pessimistic. And today, when we were playing the
27 games of knots // you, many of you were still trying to untie the knot because you
28 were a lot of people in the same situation // so when all of you are trying then it is
29 not exhausting. // Similarly in life when all of us try to do things together it is
30 interesting. It is an aesthetic experience. That’s how we feel aesthetics, working
31 together, and this **togetherness** is the source of power. If (*Husten*) what I (xxx) in
32 normal theatre, as we understand, is performance. Performance means some, some
33 people will be performer and some people will be // viewer. So you are clearly
34 making a line between performer and viewer. So there is a line, that means there is
35 a suppression. But when there is no suppression, then performance becomes theatre.
36 // Theatre is, theatre is something that unites us. Performance, you are performers
37 (xxx), you know, after the performance a lot of people will then come in (xxx), and
38 when they are going and again come, you know // this is performance, but to make
39 it a theatre // you have to release the line. You have to see, yes, when we are acting,
40 we swing something, but **why**? In order to be connected to you. // You are to
41 understand the problem in a deeper way, so you, the spectators are also quite
42 important, as important as the actors // you know. So all in, in the life also, when,
43 ah, Jana Sanskriti is sometimes in a terrible financial crisis, but when (xxx) in a
44 financial crisis, we don’t get, ah, don’t give up, but we still try, and somehow we
45 find some ways. Why? Because we feel connected, so ultimately the power, the
46 social power is // it comes from the sense of togetherness, it comes from the sense
47 of oneness, and this **oneness**, sense of oneness is actually the **higher** concept of
48 equality // mh, that perhaps our political thinkers understood, but more than
49 political thinkers, some thinkers in the spiritual, ah, sector // and they perhaps
50 perceive the whole concept of oneness in a much better way. This is my point. You
51 know. You may (xxx) or you may not. Don’t (xxx).

52

53 *I: Okay. Ahm, the next question is: What do you think is the main difference*
54 *between Augusto Boal and you?*

55

56 *G: (lacht) Don’t ask me this question! I can’t answer this. Ah, it, it should be, the*

57 answer should come from you! Yes, of course, we are not, we are similar, we are //
58 on the same play, but we are also different, we are also, ah, I think, ahm, there are a
59 lot of important dimensions to me that, mh, we have added to the whole philosophy
60 of theatre of the oppressed and in the whole practice of theatre of the oppressed. So
61 but it is something that **existed**. We have added some more dimensions into it to
62 make it more complete, because **nothing** is actually the end of the world. You
63 cannot create something finished. Everything is in a (xxx) motion, so what Boal,
64 ah, **did** cannot be final, cannot be a **prescription**. you need to develop it further.
65 (xxx) That's why human civilization has evolved. It's from one thought to another
66 thought. It's not that, ah, the previous thought is, ahm, not so important. Everything
67 is important. (xxx) of thoughts. It's the dialectics, it's the dialogues that should have
68 taught, that should take Boal where he ended, we are responsible to take it forward,
69 and then people will take it farther forward so that some between good words'
70 completeness, you know. The moment you think that this is the complete thing,
71 then you are dogmatic. If you think what Boal did up to **this** point is, ah, perfect,
72 after that there can be nothing, you are dogmatic. That's how we, ah, I think, that
73 was the biggest mistake by the Marxist (what Marx did not **want**). He said (xxx),
74 but I'm not a Marxist, (xxx) so dogmatic that beyond this nothing can exist, you
75 know, that's, that's dogma. So we have to // wait. So I think I'm trying to go ahead
76 where he stopped and I'm trying to take it forward. That's it, for the difference I
77 cannot exactly say. He is my teacher.

78

79 *I: And how have you developed Boal's methods?*

80

81 *G: Pardon?*

82

83 *I: How have you developed Boal's methods?*

84

85 *G: Aah, it's because, you know, I, my motivation // came from the person of*
86 *Vivekananda. He were not, he is not a known figure in the West. In 19th century, he*
87 *was. He was a quite known figure in, in the West. I was brought up in a Marxist*
88 *school, ah, but later I experienced in religiosity, in (xxx) party, ah, because what*

89 (xxx) says, stop, you have to maintain, you cannot question. It's like bible, that to
90 maintain this, you have no access to any kind or way of discussion. So I was really
91 a victim of monologue. It was, you are only asked to listen, you are only asked to
92 watch, only asked to carry out orders, things like that. So when I // out, came out of
93 the party, ah, I had the opportunity to go to the village people. We thought we
94 would promote non party political organizations, with a political party we have no
95 control. And then I went in the villages, and in the villages I really **understood** how
96 these people in the margin, how these underprivileged Marxist (xxx) working class,
97 ah, can develop philosophy. So interesting learning came out. I can tell you a lot of
98 stories. So when I realized that why the intellectual faculty of this majority is
99 underlined in our politics, why political leaders always try to see people as the blind
100 (xxx) // why they injures nongovernmental organizations, (xxx), why do they
101 always go to rich people when the people have so much wisdom. Why? (*Husten*) It
102 was basically to me the // **real** violation of human rights. So that is the reason why,
103 because I realized that what we look on stated that education is the manifestation of
104 the perfection of living in men. Perfection exists within every human being, but not
105 everyone knows that I am perfect, you know. So because I am **taught** not to think, I
106 am taught not to develop thinking, I am taught to follow someone. So now I know I
107 can't think. So there is a sense of inferiority, I know the majority is imposed by
108 the // minor-, ah, minority, and in some politic of parties, some, some leading
109 development agencies, they never, mh, inspire people to think, to include them into
110 the world of intellect because they think they not develop thinking. So natuarally //
111 for Indians, when people act as a blind followers, they think they are not develop
112 thinking because the inferiority is (xxx) in their psyche. So what he say that this, ah,
113 the main politics is to, we should, we should act in a way so that this sense of
114 inferiority disappears from a person. When that sense of inferiority will disappear,
115 when you, ah, look through a glass full of dust, you can't see the outside, but when
116 you clean it, you can see the outside. You know. So the dust of inferiority covers the
117 perfection we have, the ability we have. So theatre is something I taught should be
118 that cleaner which is clean this dust of inferiority and will recognize and help
119 people to understand that they are intellectual. You know. That's the reason why I
120 went, ah, I had, I felt associated and I felt instructed by Boal. This was my first

121 question to Hindu that I find a gross violation of human rights when people are
122 mostly allowed to // **follow** someone. People's intellectual ability is not recognized
123 in our political practise. Then he came forward to help me, and he helped me a lot,
124 taught me a lot, but // since my admission was, my objective was to, ah, recognize
125 the intellectual faculty of the people, to include the people in the world of intellect,
126 because if the people get into this, they get (xxx) into this world of intellect, the
127 passivity breaks. When you **think**, you cannot be passive. When you are thinking,
128 not thinking, you are passive, but when you are thinking, you are active. So the
129 need to include majority in the world of intellect improvised, ah, helped me to
130 improvise Boal in my own way. You see? Is that, is that clear? So, if you see the
131 improvisation, this whole (xxx), Boal says spectator, I say spectactivists, so it's
132 one jump from spectator to spectactivist. He also say (xxx) for change (xxx), so
133 spectactivism is just that I find it interesting to say, but Boal also perceived that it
134 should be a chance for change. But how can it be a chance for change? Well, actors,
135 spectators debate // when they discuss, when they go deeper into the problem, they
136 develop an intellectual understanding, they want issues, and that intellectual
137 understanding breaks the passivity. That is why the actor outside the stage, you
138 know? And since I want this, I don't want to see theatre as a problem solving issue.
139 When I project a scene over domestic violence, I want people to understand how
140 patriarchy functions // in our **psyches**. **That's** my goal. It's not my goal how this
141 particular woman can tackle her husband, that is not my goal, that is the narrow
142 idea of theatre. That is the narrow goal, but the farther goal is // to understand how
143 patriarchy functions – within a man and within a woman. **That** is interesting. That
144 is the intellectual understanding. **That** breaks the passivity. And that's why I think
145 forum theatre practised by Jana Sanskriti and forum theatre scene by other groups
146 are different. You see.

147

148 *I: Do mass movements sometimes help you with your work, for example*
149 *Rajagopal's Ekta Parishad?*

150

151 *G: Yah, yah, I know him, I know him, but I have no experience, either experience of*
152 *working with him, but one of our team in Delhi, they have worked with Rajagopal's*

153 when they came to, with 25 000 people to Delhi, I know. But we, we are associated
154 to **lot** of mass movements actually, the political movements, and it can be a
155 movement by the doctors who wants to improve the health system, we are
156 connected. It must be the agricultural scientist (xxx) who wants to see that
157 agriculture, this function is becoming poisonous, so we should do something about
158 it. We are there. We are with the people who are acting against land movement,
159 against (xxx), so there are lot of people working in, in various sectors. So we
160 always feel connected to them. We always get connected, and we support, ah,
161 through our theatre lot of these movements, such movements. They think that
162 instead of, ah, directing people, instructing people or suggesting people, let's
163 discuss through forum theatre. Let our people, ah, have some intellectual space
164 about what they want to say. Well, some of the groups are convinced that they
165 should do this and democratize politics, you know, and with such groups we are
166 connected. It's not Rajagopal, but with many other groups in India.

167

168 *I: Okay, and then the next question: Do you think that the play „Shonar Meye“ has*
169 *already caused the results you wanted to have?*

170

171 *G: Mmmh? The play?*

172

173 *I: „Shonar Meye“, the „Golden Girl“.*

174

175 *G: „Shonar Meye“? Yah, you have read it?*

176

177 *I: I'm writing about it, I compare this one with, ah, this one in Vienna, a forum*
178 *theatre.*

179

180 *G: Ooooh, ah, so what is your question? „Shonar Meye“?*

181

182 *I: Do you think that the play „Shonar Meye“ has already caused the results you*
183 *wanted to have?*

184

185 G: Yah, I think, I think, it is // ah, for example, when „Shonar Meye“ was, „Shonar
186 Meye“ is a play about a woman before marriage, during marriage and after
187 marriage. I think this is a woman's life. Before marriage, she has to depend on her
188 father, during marriage, it is, it will be mostly arranged, it will be forced (xxx) to
189 continue our study, but she has to marry at certain age and then bridegroom's family
190 will ask for money, refrigerator, television, motorbikes, things like that, you have to
191 give them the bridegroom's family. So, then after marriage, the woman has to work,
192 mh, from dawn to dark. They will carry out the orders of the whole family
193 members, brother-in-laws, father-in-laws, mother-in-laws, sister-in-laws, everybody
194 ask them to do (*Husten*). Ah, women's life in the villages, so in „Shonar Meye“, ah,
195 we had it, it was actually. // The script was made by 25 women. They constructed
196 200 images of the family, and from those images the content was drawn, and then I
197 start (xxx). Ah, so, ah, **this** play, if you look at, if you go to those villages **now**, you
198 can see the housewives are performing forum theatres in public places // and, ah,
199 when I, ah, think of the women's participation in forum theatre, a lot of people are,
200 ah, concerned about women's participation. In our group, ah, when we started in 85,
201 the men used to act as women because the women were not allowed to come
202 outside the house. So we used to, and there are some (xxx), some of former actors
203 in the (xxx), they used to act and they played women, and you can't make out, even
204 when they come out with the make-up. You won't be able to make out that she is a
205 disguised man, you know, so beautifully they used to act. So this was the situation
206 **normally**, but **now**, if you see, our women actors are more, probably 60 to 40 in
207 relation, 40% of the men, 60% of the women. Today you can see when you go to a
208 village, you can see that grandfathers, grandmothers are, the father-in-laws
209 watching daughter-in-law dancing in front of foreign delegates // you know. Earlier
210 we had no women actors, but now the culture has changed. So, women are, and in
211 our actual group, it's not only on theatre they are more in number. When you see
212 the spectactivism, as spectactivists women are // mostly they lead. They lead the
213 movement, ah, so build the monitoring of educational system in the local area, build
214 (xxx) movement, though I think yet because in the villages I cannot, but here
215 acting. So this ideal call movement (xxx) in the (xxx), ah, in, for example, ah, this,
216 ah, land, ah, land acquisition movement the women are the leaders. So, if you see,

217 the women are actually leading. So there is a study going on where many people
218 ask me this question, and I cannot really // I find it difficult how to answer because
219 unless you see, 85, someone like me is visiting one house and the woman is not
220 coming to give me the tea, through a man is, she is sending me the tea. That woman
221 will not come and kiss me, because I'm an outsider, and in those villages the
222 housewives are acting, and the husbands, brother-in-laws, father-in-laws are
223 cooperating with them. Many of these women have been beaten up by their
224 husbands because they are acting the play, but now those husbands, ah, support us.
225 So in many ways it has changed the situation, but we will tell you quite concretely
226 the results because one very fastidious research institute, call-center for study in
227 social science, and in association with the World Bank they are studying fifty
228 villages where Jana Sanskriti has worked and fifty villages where Jana Sanskriti has
229 not worked to control and (xxx). So they are bring comparative studies to
230 understand the status of women, the women's involvement in the family and in
231 broader politics, and, ah, the other one is the education scenery how community has
232 activated all the school commitees and monitoring the schools and the whole
233 education system, so these are the parametres we are trying to see how it is seen in
234 Jana Sanskriti's villages, and comparing with (xxx). Sometimes in August this year,
235 yes, 2015, August 2015. So you will get to know actually. We will post it in this, in
236 our website to tell if you want it how theatre can make a real thing.

237

238 *I: Okay, and the last question What do you think of Gandhi? Is he kind of example for*
239 *you?*

240

241 *G:* See, I was, my political career started in a Marxist school, so Gandhi came much
242 later to // in my life, and when I read the history of independence, I read Gandhi,
243 and along with Gandhi I read many others, so it's, ah, and when I, so I have, I have
244 some, ah, on the question of non-violence, yes, very much, ah, perhaps, if you ask
245 me individual and my group is very much with Gandhi, and, but without non-
246 violence is always fighting with guns, you know. Sometimes non-violence is 'My
247 decision is final'. I say that is also a kind of violence, and in the, in the political
248 history of India, Gandhi sometimes played such role that I am not accepting your

249 decision, so everybody has, had to change. This kind of situation **came** sometimes,
250 so that is, that is why we have to see Gandhi objectively, but if you see Gandhi as
251 the, mmh, as someone who (xxx) that non-violence is a means like Gandhi saying
252 include people in the world of intellect. That's the intellectual development, is the
253 main weapon people should have, not guns. If everybody is intellectually equipped,
254 then democracy will meet you, but if you tomorrow, if everybody gets the same
255 salary and everybody has the same privilege, (xxx) equality will be established.
256 Equality is something more. Equality is something you have to feel. It's not
257 economics. It's spirituality, you know. You have to **feel** such **oneness**. You have to
258 have intellectual equality. We are having same salary, but someone is intellectually
259 more equipped, and someone thinks I'm not, is it an equal society? No. So, equality
260 in terms of economy is not equality. So, what I feel that this, ah, // intellectual
261 equality is very important. This is also what non-violence means, but the **whole**
262 idea of non-violence, ideally, it evolved from Buddha. He was the first who said
263 that we have to be in the collective, and to be in the collective we must accept
264 simple living, because only with simple living we can share. If you have to share
265 your resource, you have to be simple. If you don't want to share, someone can have
266 more and someone can have less. Simple. See, so one concept of scientific
267 socialism came with Buddha, and then, in **this** millennium, it is the Jesus Christ //
268 that practised means of non-violence, worked with fishermen, prostitutes, with very,
269 ah // people from the margin were his friends, and he adopted the means of non-
270 violence, and he was assassinated by the state. It was an assassination. He was
271 assassinated. Jesus Christ, to **me**, is the first martyr of this millennium who was a
272 politician, adopted the means of non-violence. The problem in Europe is that they
273 see Jesus Christ in connection with church. Church and Jesus Christ are synonyms,
274 but church and Jesus Christ has too different identity altogether. Jesus Christ is a
275 political activist, and church, they meditate doctrine, so Jesus, I mean the equality,
276 the togetherness he taught, because when he was, hmm, the people weren't against
277 him for so, he actually wanted to act against the state, and they were // trying, they
278 were killing him, but, ah, he didn't say anything bad to them. He said, '**forgive**
279 them. They don't know what they're doing.' So **his** concern was because there is,
280 intellectual equality was not there, so people can **make** such mistakes. So it is not

281 only the non-violence, it is the, it is how association with the people that even
282 though they kill him, but // they are not intellectually acting // you know. That is
283 why // you ask me, in a way I have non-violence (xxx) a strong influence on our
284 political practise, but I can't see that it came from Gandhi only. I think it came from,
285 to me, it came from Gautama Buddha, it came from Jesus Christ, and then Gandhi
286 was very much influenced by this history of non-violence, I (xxx) him. Gandhi
287 certainly not really constructed this idea of non-violence. It was **constructed**, he
288 **developed** it. He practised it against, to fight against the imperialism. And because
289 he is so modern, English speaking, English educated, so **modern**, so we **know** him,
290 and I'm not // I'm not, in no way I'm saying that we are, I'm practising religiosity,
291 I'm, I'm actually not favouring in any religiosity, I have no association with that, I
292 hate church. So it is just to see objectively things, you know, just cannot reject
293 anything and accept anything blindly, that is unscientific.

294

295 Z: *How do you consider the, the role of traditional religion like Hinduism in your*
296 *country? I was only one time in India, but I have the feeling that, ah, the strong*
297 *concept of a second life, another life keeps people very passive and, ah, I don't*
298 *know. Maybe (xxx)*

299

300 G: What are you saying is that a lot of political doctrines makes us passive, no? It's
301 not, we only see that biggest mistake in us that solving this issue (xxx) to religion.
302 But they, the politicians also make it passive, you know. It is not important whether
303 there is another birth after death or not. The important thing is that, ah // we are part
304 of this whole universe. That is important. So we are strong. If I think myself part of
305 the whole universe, then I'm stronger. That is important. So nothing of this, such
306 kind is important, but for example in India, today, there is caste, and this caste has a
307 meaning in Hindu religion, was there at some point, and in the same philosophy
308 you can find that there is no caste. There are some point, they say that you are
309 almighty, so there cannot be a caste.

310

311 Z: *Okay, some aspects of religion are used by the system.*

312

313 G: By the system to exploit the people? What mighty Marx has said, that religion was
314 something that was used by the state to exploit people and, ah, the important aspect
315 of, ah, even the atheism, even if you are an atheist, if you feel such, some sort of
316 togetherness with the people, even spiritually, and men, ah, Jesus Christ is, I don't
317 like Jesus Christ, but what was his will whether (xxx) or not, that is not important
318 for me. For me the important thing is he, he wanted to act against this (xxx) culture,
319 you know. This **monologue**, culture of monologue. So he wanted to fight against it.
320 What I mean, and I will say after this, what should I take more? In India the castes
321 of politics are construct. All political parties that, that, ah, caste people have
322 political parties, so **those** leaders have fear (*Husten*) because that the caste (xxx)
323 disappears. (xxx) a caste, to be there so that the party can exist and they can make
324 money. It is a mere politics.

325

326 Z: *So they just use for religion?*

327

328 G: They are using religion to do their politics. So there is a (xxx), you know. So **that**
329 we must understand. So, when I say // ah, you can see the (xxx) was very, very
330 much (xxx) about it. When **Bruno** was assassinated because he said that the earth
331 moves around the sun, it was not the belief of the church, so church told Bruno
332 several times that 'if you change your position, we will not kill you.' Then Bruno
333 said, 'What's your problem? (xxx) If you want to burn me, it is **my** problem. I will
334 have the pain. You don't have to worry. I will stick to the truth, **earth moves round**
335 **the sun**', Bruno said, and he was burnt, but at the **same** day when Bruno was, ah,
336 being burnt, the same day (xxx) in India called a all-religion conference where
337 atheists were also delegates (xxx). So (xxx) is also something that we need to
338 cultivate. You don't have to (xxx) the world, but you must have love for people.
339 **That's** important. Unless you have love, you cannot have the connections. Unless
340 you have love for the people, why are you going to the people? Don't go to the
341 people if you don't have love. Politics without love is nothing, it's worse than
342 (xxx), you know. So, it's very complex all the theory, we have to critically
343 understand what we should take. If I give you a fish, you will certainly not take the
344 bones, you will only take the fish. So I see every things. What is the fear of

345 examining thoughts? We need religious (xxx), political (xxx). If I find something
346 good, I will take. (xxx) 'I don't accept anything in Jesus Christ's idea, I don't
347 anything, accept anything in Buddha's idea, I don't think anything blindly, I don't
348 think that Gandhi should be followed' - then I, we have, can make good things from
349 them // you know. So **those** good things we have to **take**. We cannot say 'he is all
350 bad, he is all good'. Nobody is perfect. Perfection is a journey, you know. We all
351 are tending towards, we are all moving towards perfection. It's a journey, and when
352 (*Husten*), you will say, and when you think my journey is over, I'm here, I'm ready,
353 I'm, I'm (xxx), and then you are gone. So that's it.

354

355 *I: Thank you!*

356

357 *G: Thank you!*

358

359 *I: Thank you very much!*

Zusammenfassung

Unterdrückung ist eine Erfahrung, die offen oder verdeckt täglich und weltweit in unterschiedlichen Formen erlebt wird. Die Opfer – Individuen oder eine Gruppe – sind meist eingeschüchtert und können sich aufgrund mangelnden Selbstbewusstseins und verschiedener Hintergründe in der Regel nicht selbst aus ihrer misslichen Lage befreien. Diese Arbeit befasst sich mit dem Theater der Unterdrückten von Augusto Boal, der unterdrückte Menschen zu Handelnden machen und ihnen den Dialog ermöglichen wollte. Im Speziellen soll hier auf die Methode des Forumtheaters näher eingegangen und ein Vergleich zwischen zwei Theatergruppen dargestellt werden, die teilweise beziehungsweise immer mit jener Methode arbeiten. Anhand eines ihrer Stücke soll dabei jeweils untersucht werden, inwiefern das Forumtheater unterdrückten Menschen Selbstermächtigung und Selbstbefreiung vermittelt. Der erste Teil der Arbeit gibt einen Überblick über das Theater der Unterdrückten im Allgemeinen, der zweite Teil befasst sich mit der indischen Theaterbewegung Jana Sanskriti und deren Forumtheaterstück „Shonar Meye“. Dieses behandelt vor allem die Unterdrückung der indischen Frau und deren Stellenwert in der Gesellschaft. Im dritten Teil der Arbeit wird die Wiener Jugendtheatergruppe CHAOS und deren Forumtheaterstück „Mobbing in der Schule“ näher beleuchtet. Es zeigt, wie schnell sich Mobbing entwickeln kann, ein Phänomen, das besonders in westlichen Ländern häufig zur Realität dazugehört. Die Arbeit schließt mit einer Auswertung der Untersuchungen.

Abstract

Oppression is an experience which happens in different forms every day all over the world. The victims – single persons or groups – are mostly intimidated, and as a rule they are not able to free themselves from the oppression because of their lack of self-confidence. This thesis deals with Augusto Boal's Theatre of the Oppressed. He wants to give oppressed people the chance to act by using the means of dialogue. The specific aim of this thesis is to examine the method of forum theatre. A comparison of two forum theatre plays performed by two different groups will be made. One of these groups always works with that method, the other one only occasionally. The question is whether forum theatre is able to give oppressed people self-empowerment and self-liberation. The first part of this thesis will give a review of the Theatre of the Oppressed in general. The second part deals with the Indian theatre movement Jana Sanskriti and their forum theatre play „Shonar Meye“. The oppression of the Indian woman and her status in society is the main theme of this play. The third part is devoted to the Vienna youth theatre group CHAOS and their performance of the forum theatre play „Mobbing at school“. It shows how quickly mobbing, a very real phenomenon in western society, can develop. The thesis ends with an analysis of the findings.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Annika Rotter
Geburtsdatum: 09.12.1987
Geburtsort: Innsbruck
Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung

11/2013 – 06/2014 Grundlehrgang zu Augusto Boals Theater Techniken an der VHS Meidling
10/2008 – heute Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien mit dem Schwerpunkt Kinder- und Jugendtheater
09/2003 – 10/2008 Bildungsanstalt für Kindergartenpädagogik
Abschluss: Matura mit Diplom als Kindergartenpädagogin
09/1998 – 06/2003 Bundesrealgymnasium Landeck
09/1994 – 06/1998 Volksschule Landeck/Angefair

Berufserfahrung und Praktika

seit 10/2014 Hospitantz in der Theaterpädagogik im Theater der Jugend
03/2014 – 04/2014 Regiehospitantz und Schlussprobenassistenz im Theater der Jugend
(Haus: Theater im Zentrum; Produktion: Nennt mich nicht Ismael;
Regie: Stefan Behrendt)
07/2013 & 07/2014 Produktionshelferin beim Popfest in Wien
seit 03/2012 freie Mitarbeiterin bei der Jeunesse in Wien
seit 02/2012 freizeitpädagogische Betreuerin im Veranstaltungsservice der Wiener Kinderfreunde Aktiv

01/2011 – 12/2014 Kontaktperson für die World Student Christian Federation in Österreich
(mit Teilnahme an Konferenzen im europäischen Raum)

Sonstiges

11/2014 Teilnahme am Forumtheater-Workshop mit Sanjoy Ganguly im
Semperdepot in Wien

07/2012 Intensiv-Workshop für Musical an der Stage School Hamburg

Sprachkenntnisse

Deutsch: Muttersprache

Englisch: fließend

Dänisch: gut