

1. Einleitung

Anfang der 60er Jahre, irgendwo in einem kleinen Dorf im weiten, ausgetrockneten Landesinnern des brasilianischen Nordostens, dem *Sertão*. Hier ist die Armut am größten, die Landverteilung am ungerechtesten, die Trockenheit am brutalsten. Eine Theatergruppe aus der fernen Metropole São Paulo war zu Besuch: das *Teatro de Arena* auf einer seiner Reisen durch Brasilien. In der Großstadt als einer der innovativsten Orte brasilianischen Gegenwartstheaters gefeiert und in seinen gesellschaftskritischen Ansätzen und linken Inhalten von der politischen Elite mißtrauisch beäugt, machte sich das Ensemble regelmäßig auf den Weg zu den Ärmsten der Armen und führte den revolutionären Stoff auf Lastwagen und Dorfplätzen auf, manchmal zwei bis drei Tagesreisen von São Paulo entfernt. Kunst als Aufruf zur Rebellion gegen die herrschenden Zustände.¹

We wrote and staged plays, spirited, violent pieces, aggressive in their anger against injustice. We were heroic in our writing of them, sublime in our performance: almost always these plays would end with anthems of exhortation, sung in chorus by the actors, with verses which urged: Let us spill our blood for freedom! Let us spill our blood for our land! Let us spill our blood, let us spill our blood! It seemed right for us, indeed a matter of great urgency, to exhort the oppressed to struggle against oppression. Which oppressed? All of them. The oppressed in a general sense. Too general a sense. And we made use of our art to tell Truths, to bring Solutions. We taught the peasants how to fight for their lands - we, who lived in the big cities. We taught the blacks how to combat racial prejudice - we, who were almost all very, very white. We taught women how to struggle against their oppressors. Which oppressors? Why, us, since we were feminists to a man - and virtually all of us were men. Nevertheless, the intention was good.

Zurück in das Dorf im *Sertão*. Es war um die Mittagszeit. Das Stück war gerade mit einem jener heroischen musikalischen Aufrufe zum gemeinsamen Blutvergießen zu Ende gegangen und das aus LandarbeiterInnen bestehende Publikum tief beeindruckt von soviel revolutionärer Energie auf der Bühne, als folgendes geschah:

At the end of the show a huge peasant, a great big strapping colossus of a man, came up to us, on the verge of tears:

¹ Der folgende Text wird zitiert aus: Boal 1995, S. 1ff.

'Here's a fine thing - people like you, young people, town people, who think exactly like us. We're right with you, we also think we must give our blood for our land.'

We were proud. Mission accomplished. Our message had been received loud and clear. But Virgílio - I will never forget his name, his face, his silent tears - Virgílio went on:

'Since you think exactly like us, this is what we're going to do: we'll have lunch, and afterwards we'll all go together, you with your guns, we with ours, and send the colonel's bullyboys packing - they've taken over a comrade's land, set fire to his house and threatened to kill his family - But first, let's eat...'

We had lost our appetite. Trying to match our thoughts with our words, we did our best to clear up the misunderstanding. Honesty seemed the best policy: our guns were theatrical props, they were not real weapons.

'Guns, which don't fire?' Virgílio asked, in astonishment. 'Then, what are they for?'

'They are for doing plays, they can't actually be fired. We are serious artists, we believe in what we preach, we are quite genuine, but the guns are...fakes.'

'OK, since the guns are fakes, let's chuck them. But you people aren't fakes, you're genuine, I saw you singing about how blood must be spilt, I was there. You are genuine, so come with us, we have guns enough for everyone.'

Our fear turned to panic. Because it was difficult to explain - both to Virgílio and ourselves - how we could be sincere and genuine and true even though our guns wouldn't fire and we didn't know how to shoot. We explained ourselves as good as we could. If we agreed to go with them, we would be more of a hindrance than of a help.

'So, when you *true artists* talk of the blood that must be spilt, this blood you think about spilling - it's our blood you mean, not yours, isn't that so?'

'We are true to the cause, absolutely, but we are true artists, not true peasants! Virgílio, come back, let's talk about it...Come back.'

I never saw him again.

In Brechts Todesjahr 1956 hatte Augusto Boal mit 26 Jahren die Leitung des *Teatro de Arena* übernommen, eines kleinen Theaters mit 180 Plätzen im Zentrum São Paulos. Während seiner Intendanz wurde das zwei Jahre zuvor gegründete Haus zum ersten professionellen Theater Brasiliens mit einem festen Ensemble und zum ersten kollektiv geleiteten und verwalteten Theater des Landes. Dem Namen des Theaters entsprechend, fanden die Aufführungen in der Mitte des Raumes statt, und das Publikum konnte wie in einer Zirkusarena das Geschehen von allen Seiten verfolgen. Boal, der Brecht und den brasilianischen Zirkus als seine wichtigsten Einflüsse

bezeichnet², setzte als Regisseur und Autor gemeinsam mit dem Zwölferkollektiv des *Teatro de Arena* neue Akzente in der brasilianischen Theaterlandschaft. Angesichts eines elitären brasilianischen Mainstream-Theaters, das sich an europäischen Vorbildern orientierte und dessen Inhalte und Formen wenig mit den Lebensrealitäten des größten Teils der brasilianischen Bevölkerung gemein hatten, setzte das *Teatro de Arena* auf brasilianische Stoffe, politische Themen und den emanzipatorischen Ansatz eines *teatro popular*. Dieses bildete einen Teil einer zu Beginn der 60er Jahre rapide wachsenden Bewegung für *cultura popular*, die von Basisorganisationen wie der *União Nacional de Estudantes* und der katholischen *Ação Popular* getragen wurde. An vielen Orten des Landes wurden *Centros Populares de Cultura* (CPCs) gegründet, das erste in Recife im Nordosten, in dem Paulo Freire ein groß angelegtes Alphabetisierungsprogramm organisierte. Ziel dieser Bewegung war die *conscientização*³ der brasilianischen Bevölkerung, und die AutorInnen, RegisseurInnen und SchauspielerInnen des *Teatro de Arena* in São Paulo leisteten ihren eigenen Beitrag: man trat in Zirkuszelten und vor „*favela*“-BewohnerInnen⁴ am Stadtrand auf, spielte vor LandarbeiterInnen und FischerInnen, machte Straßen- und Agitproptheater, schrieb über Nacht Stücke zu politischen Tagesereignissen und führte sie am nächsten Tag auf öffentlichen Plätzen auf, inszenierte Brecht, Boal und kollektiv im *Seminário de Dramaturgia* erarbeitete Stücke, organisierte Theatergruppen (*núcleos*) im Landesinnern und im Nordosten, wo SchauspielerInnen, Studierende und AktivistInnen der CPCs Stücke aufführten und andere gemeinsam mit der lokalen Bevölkerung schrieben und inszenierten – bis zum Jahr 1964, als die populistische Regierung des Präsidenten Goulart von rechten Militärs weggeputscht wurde. Eine

² Vgl. die Interviews mit Henry Thorau (Thorau – Boal 1989, S. 158) und Edgar Quiles (Quiles – Boal 1984, S. 112).

³ „Der Begriff *conscientização* bedeutet den Lernvorgang, der nötig ist, um soziale, politische und wirtschaftliche Widersprüche zu begreifen und um Maßnahmen gegen die unterdrückerischen Verhältnisse der Wirklichkeit zu ergreifen“ (Freire 1993, S. 25, Fußnote 1). Auch im folgenden wird Freire-KennerInnen die terminologische und programmatische Nähe Boalscher und Freirescher Ausführungen ins Auge stechen. Das beginnt schon bei der Namensgebung: „Ich nannte mein Buch ‘Theater der Unterdrückten’, weil mir die ‘Pädagogik der Unterdrückten’ gefiel“, so Boal im Gespräch (Boal I 029). Freire bezeichnete das Theater der Unterdrückten einmal als die glücklichste Umsetzung seiner Ideen (nach Angaben des Theaterpädagogen Fritz Letsch während einer Veranstaltung in München im Juli 1994). Ich belasse es bei diesen Bemerkungen und verzichte im Interesse einer Eingrenzung des Themas darauf, an den entsprechenden Stellen jeweils gesondert auf Querverbindungen hinzuweisen.

⁴ Der Begriff „*favela*“ hat in Rio de Janeiro tendenziell abwertenden Charakter und wird von vielen BewohnerInnen unterprivilegierter Stadtteile abgelehnt. Sie ziehen es vor, von *comunidade* zu sprechen – ein Begriff, der neutraler ist, sich aber meist auf kleinere Einheiten bezieht. So existieren in einer „*favela*“ häufig mehrere *comunidades*. Ich werde im folgenden beide Begriffe verwenden, wobei „*favela*“ grundsätzlich in Anführungszeichen gesetzt sein wird.

der ersten Amtshandlungen der neuen Machthaber war das Verbot der CPCs. Bedrängt von einer immer schärfer werdenden Zensur konzentrierte sich das *Teatro de Arena* nun zunehmend auf die Inszenierung von Klassikern wie Molière, Macchiavelli und Lope de Vega, die auch weiterhin vor einem Studierenden- und Intellektuellenpublikum im Zentrum São Paulos und vor LandarbeiterInnen, FischerInnen und „*favela*“-BewohnerInnen außerhalb der Metropole aufgeführt wurden. Die politische Brisanz der Werke stand der mancher Stücke brasilianischer GegenwartsautorInnen in nichts nach, die Texte jedoch boten weniger Angriffsfläche für die Zensurbehörden. Das Spiel mit dem subversiven Gehalt klassischer Stücke wurde bald ergänzt durch die Entwicklung eines neuen Genres, des *musical brasileiro*. In diese revueartigen Collagen aus Text und Musik wurden auf der Straße gesammeltes Material, Politikerreden und Zeitungstexte eingearbeitet und großer Wert auf eine aktive Einbeziehung des Publikums gelegt. Mit dem „Putsch im Putsch“ des Jahres 1968 verschärfte sich die staatliche Repression. Ab 1970 erarbeiteten Boal und die *núcleos* des *Teatro de Arena* die Methode des Zeitungstheaters, des *Teatro-Jornal*, die später als eine der ersten Formen des Theaters der Unterdrückten gelten sollte. Über 40 *núcleos* reisten durch das Land, um die Methode bekannt zu machen. Am 17. März 1971 wurde Boal in São Paulo von der Geheimpolizei auf offener Straße verhaftet, gefoltert und erst aufgrund internationaler Proteste wieder auf freien Fuß gesetzt – mit der kaum verhüllten Drohung, seine nächste Inhaftierung werde er nicht überleben. Er entschloß sich, Brasilien zu verlassen.⁵

Die Begegnung mit dem Landarbeiter Virgílio ein Jahrzehnt zuvor war nicht ohne Wirkung geblieben. Sie erzeugte Scham über die eigene Kunst. Und sie sähte Zweifel über die Legitimität des eigenen Aktivismus.

Around that time, Che Guevara wrote a very beautiful phrase: *solidarity means running the same risks*. This helped us understand our error. Agit-prop is fine; what was not fine was that we were incapable of following our own advice. We white men from the big city, there was very little we could teach black women of the country....Since that first encounter - an encounter with a real peasant, in flesh and blood, rather than an abstract 'peasantry' - an encounter which traumatised but enlightened, I have never again written plays that give advice, nor have I ever sent 'messages' again. Except on occasions when I was running the same risks as everyone else.

⁵ Vgl. zur Geschichte des *Teatro de Arena* Thorau 1982, S. 5ff., Thorau 1989, S. 10ff. und Adler 1982, S. 133ff.

Das Gespräch mit Virgílio bildet einen der Ausgangspunkte einer Entwicklung, die am *Teatro de Arena* beginnt und zum Theater der Unterdrückten führt. Dessen Grundprinzipien formuliert Boal im Jahr 1998 folgendermaßen:

- „a) die Transformation des Zuschauers in den Protagonisten der theatralen Handlung
- b) der Versuch, durch diese Transformation die Gesellschaft zu verändern, nicht nur zu interpretieren.“⁶

Theater der Unterdrückten baut weder auf einer in sich geschlossenen Ideologie auf noch ist es ein fertiges System praktischer Arbeitsanleitungen, sondern ein immer in Bewegung und ständig in Entwicklung begriffenes *work-in-progress* par excellence, das inzwischen in mehr als 50 Ländern praktiziert wird.⁷ Im Laufe der Jahrzehnte bewegte sich der Ansatz an der Schnittstelle von Theater, Pädagogik, Politik und Psychologie und hing somit zwischen allen Stühlen – was auf der einen Seite in allen genannten Bereichen teilweise erhebliche Akzeptanzprobleme mit sich brachte. Auf der anderen Seite übte der Ansatz gerade wegen seiner disziplinübergreifenden Herangehensweise und der Absage an SpezialistInnentum und Schubladendenken auf viele Menschen eine große Faszination aus. Obwohl Theater der Unterdrückten in den unterschiedlichsten kulturellen Kontexten praktiziert und ständig an neue Gegebenheiten adaptiert wird (und dabei zum Teil verblüffend unterschiedliche Praxen entstehen⁸), ist festzustellen, daß die wesentlichen Impulse für seine methodische Weiterentwicklung immer wieder von Augusto Boal selbst kamen und eng mit seiner Biographie verknüpft sind.

Von einer Entstehung des Theaters der Unterdrückten zu erzählen und hierfür Ort und Zeitpunkt festzulegen, gestaltet sich als schwierig – zumal Boal selbst betont, daß Theater der Unterdrückten schon immer existierte.⁹ Die Bedeutung seiner Arbeit sieht er eher in der breiten Systematisierung aller Formen, mit Hilfe derer sich Unterdrückte theatral ausdrücken können. Nach eigener Auskunft begann er im Jahr 1970 in São Paulo mit der Entwicklung des Zeitungstheaters, Theater der Unter-

⁶ Boal 1998a, S. 319 (Übersetzung d.A.).

⁷ Vgl. *Centro de Teatro do Oprimido* (ohne Datum)a. In einem Artikel der Zeitung *O Estado de São Paulo* wird anerkennend vermerkt, daß auf einem der Internationalen Festivals des Theaters der Unterdrückten sogar eine Gruppe von Eskimos – in Brasilien wohl der Inbegriff von Exotik – aufgetreten sei. Vgl. Artikel von Beth Néspoli in *O Estado de São Paulo* vom 23. April 2000.

⁸ Vgl. z.B. Heritage 1995, Paterson 1994, Scharlowski 1993 und Boal 1993.

⁹ Vgl. Boal 1980, S. 23. Er berichtet beispielsweise von Formen Unsichtbaren Theaters bei Indigenen in Yucatán, im *teatro da vida* von Evreinoff und im politischen Aktivismus der Weimarer Republik.

drückten zu machen.¹⁰ Nach seiner erzwungenen Ausreise aus Brasilien lebte Boal zunächst fünf Jahre lang im argentinischen Exil, wo er die Bücher „*Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*“, „*Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*“ und „*200 Exercícios e Jogos para atores e não-atores com ganas de dizer algo através do teatro*“ veröffentlichte.¹¹ Nach dem Militärputsch des Jahres 1976 mußte er auch Argentinien verlassen und zog nach Europa, wo er zunächst zwei Jahre lang in Lissabon lebte und sich schließlich in Paris niederließ. Hier erschien mit „*Stop: C’est magique*“ eine weitere Systematisierung des Theaters der Unterdrückten, in die auch die europäischen Erfahrungen der ersten Jahre einfließen. Viel mehr noch ist das Mitte der 80er Jahre erschienene Buch „*O arco-íris do desejo*“ Ergebnis und Reflexion von Boals Zeit in Europa, während das jüngste Werk zum Theater der Unterdrückten, „*Teatro Legislativo*“¹², von den Ereignissen nach seiner Rückkehr nach Brasilien Ende der 80er Jahre berichtet.¹³

Einige zentrale Ideen des Theaters der Unterdrückten, die für das Verständnis der in diesem Buch entwickelten Darstellung grundlegend sind, sollen im folgenden vorgestellt werden.

Monolog und Dialog

Dialog findet zwischen Subjekten statt. Zwischen mindestens zwei. Sie senden und empfangen Botschaften: verbale, mimische, gestische. Sie wechseln sich ab im Senden und Empfangen, abwechselnd übernimmt eine Person die Rolle der / des ZuschauerIn und die andere die Rolle der / des SchauspielerIn bzw. AkteurIn.¹⁴ In diesem Fall ist Zuschauen notwendiger Bestandteil einer dialogischen Situation.

¹⁰ Vgl. Augusto Boal (Boal I 028).

¹¹ Das in Deutschland Ende der 70er Jahre erschienene „Theater der Unterdrückten“ ist keine deutschsprachige Ausgabe von „*Teatro do Oprimido*“, sondern vereint Texte aus allen drei Werken.

¹² Dem *work-in-progress*-Charakter Legislativen Theaters entsprechend, bezeichnet Boal dieses Buch als „*Beta Version*“ und fügt erklärend hinzu: „*When a new computer software program is released while still in an experimental stage, it is known as a Beta version. The objective is to collect opinions, information and suggestions from experienced practitioners with a view to preparing a first definitive edition of the same program. Since at the time of writing we are still in the middle of the Legislative Theatre experiment, in the thick of it, everything presented or posited here remains at a stage of development and is open to correction. Collaborate with us!*“.

¹³ In diesem Kapitel beziehe ich mich (so vorhanden) auf die englisch- bzw. deutschsprachigen Übersetzungen der Werke. Portugiesischsprachige Texte habe ich selbst übersetzt und dies entsprechend gekennzeichnet. Vgl. zum Thema Sprache und Übersetzung auch die Anmerkungen am Ende dieses Kapitels.

¹⁴ Im brasilianischen Portugiesisch sowie im Englischen bezeichnen die Begriffe *ator* bzw. *actor* sowohl SchauspielerInnen als auch Handelnde / AkteurInnen im allgemeineren Sinne.

Wenn sich jedoch eine Person auf das Sprechen und die andere auf das Zuhören spezialisiert, eine auf das Senden von Botschaften und die andere auf das Empfangen oder Ausführen derselben, wenn der Dialog zum Monolog wird, wird Zuschauen für Boal obszön.¹⁵ Diesen Zustand kritisiert er im Kontext einer Auseinandersetzung mit jenen Ansätzen, die sich als *teatro proletário* oder *teatro camponês* vom konventionellen Theater abgrenzen, mit den folgenden Worten (die wohl nicht zufällig an die folgenreiche Begegnung mit Virgílio erinnern):

„Bei der Entwicklung neuer theatraler Sprachen wurde die Situation der Proletarier und Landarbeiter [...] gewürdigt – von den Künstlern, den *Produzenten der Kunstwerke*. Landarbeiter und Proletarier blieben *Konsumenten der Kunstwerke*, obwohl sie sie inzwischen *inspirierten*. Das heißt, die Beziehung blieb *intransitiv*: der Künstler produziert, der Zuschauer konsumiert; der Künstler spricht, der Zuschauer hört zu. In diesem sehr speziellen Dialog blieb einer der Teilnehmer stumm. Es war kein Dialog. Es war Monolog, und jeder Monolog ist unterdrückerisch.“¹⁶

Diese antidialogische Beziehung ist keine zwischen Subjekten, sondern zwischen aktiven Subjekten und passiven Objekten. Sie kommt in den unterschiedlichsten zwischenmenschlichen Beziehungen vor: zwischen LehrerInnen und SchülerInnen, Eltern und Kindern, in Partnerschaften, institutionalisiert in den Befehlsstrukturen einer Armee – und für Boal ganz besonders ausgeprägt und in gewisser Weise ritualisiert in der Beziehung zwischen SchauspielerIn und ZuschauerIn in seinem eigenen Wirkungsbereich, dem Theater. Die Auseinandersetzung mit einer neuen Gestaltung dieser Beziehung ist somit zugleich auch eine Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit.

„Ich weiß, ich war, wie alle anderen, ein Künstler in der Klausur seiner Theaterrituale, Vorurteile und üblichen Lügen. Und ich begann die alte Beziehung Zuschauer-Schauspieler zu verachten, genauso wie jedes andere Subjekt-Objekt-Verhältnis, das einen Menschen dazu verurteilt, Zuschauer des anderen zu sein.“¹⁷

Zuschauen bedeutet für Boal vom Handeln ausgeschlossen zu sein, im Theater wie in der Gesellschaft. Für ihn sind die Begriffe ZuschauerIn und UnterdrückteR

¹⁵ Wörtlich bedeutet *obscena* nichts anderes als *fora de cena* (außerhalb der Szene), vgl. Peixoto 1980, S. 15.

¹⁶ Boal 1980, S. 22 (Übersetzung d.A.).

¹⁷ Boal 1989, S. 7f.

fast gleichbedeutend. Umgekehrt sieht er dort, wo in der Gesellschaft Unterdrückung existiert, unweigerlich die gleiche Beziehung AkteurIn–ZuschauerIn wirken, die in konventionellen Theaterformen beheimatet ist¹⁸ – das Gegenteil von Partizipation.

espect-atores –

spect-actors – „ZuschauspielerInnen“

Im Theater der Unterdrückten gibt es kein passives Zuschauen. Die ZuschauerInnen sollen sich aus ihrer Rolle befreien und zu AkteurInnen werden, zu Handelnden, zu ProtagonistInnen der dramatischen Handlung und ihres eigenen Lebens, auf der Bühne wie in der Gesellschaft. Sie sollen intervenieren und partizipieren. Sie sollen von Objekten zu Subjekten werden, von KonsumentInnen zu ProduzentInnen. Boal zweifelt nicht daran, daß jeder Mensch das Potential zu dieser Emanzipation besitzt.

„Zu allem, wozu ein Mensch fähig ist, sind alle Menschen fähig. Alle Menschen können Briefe austragen, sogar Briefträger. Alle Menschen können unterrichten, sogar Lehrer. Alle Menschen können eine Verletzte heilen, sogar Ärzte. Alle Menschen können ein Land regieren, sogar Politiker. Alle Menschen können Kriege führen, sogar Soldaten. Alle Menschen können schreiben, sogar Schriftsteller. Alle Menschen können reden, sogar Redner. Alle Menschen können Theater machen, sogar Schauspieler!“¹⁹

Boal behauptet nicht, daß alle Menschen alles gleich gut, gleich schnell oder mit der gleichen Eleganz oder Effizienz beherrschen. Es geht um grundsätzliche Fähigkeiten, die allen Menschen eigen sind. Darunter auch die Fähigkeit zum Regieren, zum Gesetze machen, zu dem, was normalerweise einer Elite überlassen und nur ihr zugetraut wird. Folglich stellt das Idealbild einer entspezialisierten Gesellschaft für diese (und andere Privilegierte) eine Gefahr dar, vor der sie sich zu schützen suchen – durch Spezialisierung und klar abgegrenzte Aufgabenbereiche. ArbeiterInnen produzieren materielle Güter, HändlerInnen verkaufen sie, PolitikerInnen regieren das Land und machen die Gesetze. Dieser Vorgang führt – in Boalscher Begrifflichkeit – auf der einen Seite zur Hypertrophie, der Überent-

¹⁸ Vgl. Boal 1980, S. 108.

¹⁹ Boal 1980, S. 29 (Übersetzung d.A.).

wicklung der zur Erfüllung spezieller Aufgaben notwendigen Fähigkeiten, auf der anderen Seite zur Atrophie, der Verkümmern der nicht unmittelbar benötigten. Zu Beginn der 80er Jahre konnte Boal an vielen Orten eine Tendenz zur Entspezialisierung feststellen, indem etwa nicht mehr nur ÄrztInnen oder PsychologInnen heilende Wirkung zugestanden oder das Theatermachen nicht mehr allein als Monopol professionalisierter Theaterleute angesehen wurde. Für ihn sind der Theaterberuf und die Berufung zum Theater zwei vollkommen unterschiedliche Dinge: jeder Mensch hat die *vocaçao teatral*, die Berufung zum Theatermachen, doch nur ein paar spezialisieren bzw. professionalisieren sich in diesem Bereich.²⁰

Es ist die Aufgabe des Theaters der Unterdrückten, die verkümmerten Fähigkeiten ästhetisch-theatralen Ausdrucks (wieder) zu beleben. Das Theater der Unterdrückten macht bei der Trennung von ZuschauerInnen und SchauspielerInnen nicht mehr mit. Die imaginäre vierte Wand zwischen Bühne und Publikumsraum ist eingerissen. Es gibt keine *espectadores*, *spectators* oder ZuschauerInnen mehr, sondern nur noch *espect-atores*, *spect-actors* oder „ZuschauspielerInnen“.

Katharsis, Dynamisierung und die Probe der Veränderung

Boals Fundamentalkritik an konventionellen Theaterformen manifestiert sich besonders deutlich in seinen Betrachtungen zur klassischen Form von Katharsis: der aristotelischen. Diese ist in Kontexten zuhause, in denen ein passives Publikum Denken und Handeln an die SchauspielerInnen delegiert und hat sich seiner Ansicht nach bis in die Gegenwart in Theater, Fernsehserien und Wildwestfilmen erfolgreich behauptet.²¹

„Die Poetik des Aristoteles ist eine *Poetik der Unterdrückung*: Die Welt wird als festgefügt vorausgesetzt, als vollkommen oder auf dem Weg zur Vollkommenheit begriffen, und ihre Leitwerte allein werden dem Zuschauer vorgestellt. Die Zuschauer ermächtigen durch ihre Passivität die Figuren, für sie zu denken und zu handeln. Dadurch werden sie von ihrer tragischen Schuld gereinigt – von der Fähigkeit, die Gesellschaft zu verändern. *Bewirkt wird die*

²⁰ Vgl. Boal 1980, S. 29f.

²¹ Vgl. Boal 1989, S. 18.

Katharsis vom revolutionären Verlangen. Die Handlung im Theater ist Ersatz für wirkliche Handlung.”²²

Der aristotelischen Katharsis setzt Boal sein Konzept der Dynamisierung entgegen, das genau an jenem Punkt ansetzt, der seiner Ansicht nach im konventionellen Theater ignoriert, wenn nicht sogar systematisch deaktiviert wird: dem Wunsch nach Veränderung.

„Es geht darum, den gegensätzlichen Effekt zur aristotelischen *Katharsis* zu suchen: Gesucht wird die *Dynamisierung* des Zuschauers. Anstatt die *Harmatia* (das heißt, den subversiven, verändernden, revolutionären Charakter), die in jedem Unterdrückten existiert, auszuschalten, wird versucht, sie zu vergrößern, anzuregen, wachsen zu lassen.“²³

Brecht ging für Boal schon darin einen großen Schritt weiter, daß in seinem Theaterentwurf die ZuschauerInnen nicht mehr die SchauspielerInnen ermächtigten, stellvertretend für sie zu denken und zu handeln, sondern sich das Denken für sich selbst vorbehielten. Auch Brecht strebte die *conscientização* des Publikums an. Im Theater der Unterdrückten überlassen jedoch die ZuschauerInnen auch das Handeln nicht mehr den SchauspielerInnen, sondern handeln selbst. Sie nehmen nicht nur die Welt als veränderbar wahr und stellen ihren gegenwärtigen Zustand in Frage, sondern proben selbst die Veränderung. Oder, wie Boal in den stürmischeren 70er Jahren formulierte: „Deshalb meine ich, daß Theater zwar nicht in sich selbst revolutionär ist; mit Sicherheit jedoch ist es ‘Probe’ zur Revolution“²⁴. Damit eine solche Probe jedoch stattfinden kann, ist es notwendig, daß sich die Unterdrückten einer neuen Sprache bedienen: der Sprache des Theaters.

Theatrale Sprache

1973 arbeitete Boal in der peruanischen Alphabetisierungskampagne ALFIN (*Operación de Alfabetización Integral*) mit, die auf den Ideen Freirescher Pädagogik basierte und unterschiedlichste Formen künstlerischer Praxis umfaßte, wie Fotografie, Film und Theater. In dieser Periode entwickelte sich ein wesentlicher Teil der Basistechniken des Theaters der Unterdrückten. Boals Bericht „*Uma experiência*

²² Boal 1989, S. 66.

²³ Boal 1980, S. 83 (Übersetzung d.A.).

²⁴ Boal 1989, S. 43.

de teatro popular no Peru“ wurde zu einem Grundlagentext emanzipatorischer Theaterarbeit, der in viele Sprachen übersetzt wurde. Hierin schreibt Boal:

„Die Beherrschung einer neuen Sprache eröffnet eine neue Chance, Wirklichkeit zu erfahren und anderen diese Erfahrung mitzuteilen. Jede Sprache ist unersetzlich. Alle Sprachen ergänzen sich gegenseitig in der Erfahrung der Wirklichkeit [...] Wir gingen davon aus, daß Theater eine Sprache ist, die von jedem verwendet werden kann, unabhängig davon, ob er künstlerische Fähigkeiten besitzt oder nicht.“²⁵

Für Boal ist die theatrale Sprache nicht nur eine Sprache unter vielen, sondern die Summe aller möglichen Sprachen.²⁶ Die Verständigung in ihr setzt keine Schauspielausbildung voraus, noch nicht einmal einen Grundschulabschluß, sondern nur die Bereitschaft, sich einzulassen auf andere Formen von Kommunikation – ästhetische Formen, der Begriff Ästhetik verstanden in seiner ursprünglichen Bedeutung. Boal fordert die Entmystifizierung des Ästhetikbegriffes: „Der *Ästhet* ist – etymologisch gesehen – *derjenige, der fühlt*. Und wir alle fühlen, wir alle sind Ästheteten.“²⁷ Ästhetische Kommunikation (*comunicação estética*) ist demnach Sinneskommunikation (*comunicação sensorial*) – eine Form von Kommunikation, in der Inhalte weder schrift- noch vorwiegend wortlastig verhandelt werden. In der ein enges Verhältnis von Reflexion und Aktion zu entdecken ist. In der Handeln nicht erst herbeigeredet werden muß, sondern schon im Zentrum eines Diskurses steht, in dem Inhalte über Handeln transportiert werden. Und da alle Menschen die Berufung zum Theater haben und sich der theatralen Sprache bedienen können, werden in ihr häufig andere Inhalte kommuniziert als z.B. in den monopolisierten brasilianischen Massenmedien, deren Schaltzentralen nur wenigen zugänglich sind. Hier liegen die Kraft, die vielfältigen Anwendungsmöglichkeiten und das emanzipatorische Potential des Theaters der Unterdrückten: in der Schaffung eines ästhetischen Raumes (*espaço estético*)²⁸, der allen zugänglich ist, der an jedem Ort entstehen kann und in dem gesellschaftliche Zusammenhänge mit theatralen Mitteln kommuniziert und Veränderungsspielräume handelnd ausgetestet werden. „*In the Theatre of the Oppressed*,

²⁵ Boal 1989, S. 42.

²⁶ Vgl. Boal 1983, S. 183. Zu diesen möglichen Sprachen zählen für ihn Idiome (wie Portugiesisch, Französisch, Chinesisch...), Musik, Malerei, Film und – als Summe aller – Theater.

²⁷ Boal 1980, S. 30 (Übersetzung d.A.).

²⁸ Vgl. Boal 1995, S. 18ff. Adrian Jackson übersetzt *espaço estético* mit „*aesthetic space*“.

*the Oppressed are the subject – Theatre is their language*²⁹, lautet der Schlußsatz des Buches „*The Rainbow of Desire*“.

Wie andere Sprachen kann auch die theatrale Sprache systematisch gelernt und vermittelt werden, um bei Boals Sprachgebrauch zu bleiben: alphabetisiert werden. „Die theatrale Alphabetisierung ist notwendig, da sie eine sehr machtvolle und in den gesellschaftlichen Transformationen nützliche Kommunikationsform ist“³⁰, zitiert ihn Henry Thorau. Theatrale Alphabetisierung richtet sich an die Menschen, die sich intensiver mit der theatralen Sprache und ihren Möglichkeiten auseinandersetzen wollen. An ihrem Anfang stehen die Übungen und Spiele des Theaters der Unterdrückten, die Boal 1973 in Argentinien erstmals in einem Buch veröffentlichte. Weitere Auflagen und Übersetzungen folgten. Die vorerst umfangreichste ist die jüngste brasilianische Ausgabe, die 1998 in Rio de Janeiro erschien. In ihr nimmt Boal eine neue Systematisierung der von ursprünglich 200 auf inzwischen mehr als 400 angewachsenen Übungen und Spiele unterschiedlichster Herkunft vor. Diese zielen auf die Wiederbelebung der durch den weiter oben geschilderten Prozeß der Atrophie verkümmerten Sinne und folglich auf einen Prozeß der Entspezialisierung. Boal teilt das „Arsenal“ des Theaters der Unterdrückten in die folgenden Kategorien ein:

- „I *Sentir tudo que se toca*
- II *Escutar tudo que se ouve*
- III *Ativando os vários sentidos*
- IV *Ver tudo que se olha*
- V *A memória dos sentidos*“³¹

An der Grenze...

...von Fiktion und Realität bewegen sich die Techniken des Theaters der Unterdrückten. Und hierin liegt ihre Sprengkraft. Sei es im *Teatro-Imagem*³², in dem die unbefriedigende Realität in selbstgemachten Bildern sichtbar gemacht und

²⁹ Boal 1995, S. 188.

³⁰ Zit. in Thorau 1982, S. 81 (Übersetzung d.A.).

³¹ Boal 1998a, S. 89ff. Die Kategorisierung ist nicht einfach zu übersetzen. Eine sinngemäße Annäherung könnte folgendermaßen aussehen: „I Alles fühlen, was man berührt / II Allem zuhören, was man hört / III Die unterschiedlichen Sinne aktivieren / IV Alles sehen, was man erblickt / V Die Erinnerung der Sinne“.

³² Hier im Original, da weder der im Deutschen lange gebräuchliche Begriff „Statuentheater“ noch die in den letzten Jahren eingeführte Bezeichnung „Bildertheater“ die Bedeutungsvielfalt von *Teatro-Imagem* bzw. *Image Theatre* widerspiegeln. Häufig führt die vermeintlich wörtliche Übersetzung Boalscher Begrifflichkeiten ins Deutsche zur terminologischen Unschärfe.

reflektiert wird (Realbild) und über das veränderte Bild (Idealbild) nach dem Bild der Veränderung (Übergangsbild) gesucht wird. Sei es im Unsichtbaren Theater (*Teatro Invisível*), in dem die meisten AkteurInnen nicht wissen, daß sie sich gerade in einer Theaterhandlung mit offenem Ausgang bewegen, nein: daß sie sich *auch* in einer Theaterhandlung mit offenem Ausgang bewegen. Denn gleichzeitig handeln und verhalten sie sich in einer realen Situation, die zwar unter anderem Produkt einer theatralen Aktivität sein mag, aber in dieser oder ähnlicher Form schon oft geschehen ist und möglicherweise wieder geschehen wird. Oder sei es in den im europäischen Kontext entstandenen Techniken des Regenbogens der Wünsche (*O Arco-iris do Desejo*), die deutlich therapeutische Züge tragen³³ und vorläufiges Ergebnis der Konfrontation mit Berichten europäischer WorkshopeteilnehmerInnen sind, die Boal so in Lateinamerika noch nie gehört hatte. In seinen eigenen Worten:

„Living first in Lisbon, then in Paris, I worked for some fifteen years in various European countries, with immigrants, teachers, men and women, workers born in these countries, people who suffered oppressions with which I was well acquainted in Latin America: racism, sexism, intolerable working conditions, insufficient wages, police abuses of power, and so on. But in these Theatre of the Oppressed workshops there also appeared oppressions which were new to me: ‘loneliness’, the ‘impossibility of communicating with others’, ‘fear of emptiness’ For someone like me, fleeing explicit dictatorships of a cruel and brutal nature, it was natural that these themes should at first seem superficial and scarcely worthy of attention. It was as if I was always asking, mechanically: ‘But where are the cops?’ Because I was used to working with concrete, visible oppressions.

Little by little, I changed my opinion. I discovered, for instance, that the percentage of suicides was much higher in countries like Sweden or Finland – where the essential needs of the citizen in matters of housing, health, food and social security are met – than in countries like ours, Third World countries. In Latin America, the major killer is hunger; in Europe, it is drug overdose. But, whatever form it comes in, death is still death. And, thinking about the suffering of a person who chooses to take his or her own life in order to put an end to the fear of emptiness or the pangs of loneliness, I decided to work with these new oppressions and to consider them as such.”³⁴

³³ Von verschiedener Seite wird den Techniken eine Nähe zu Jacob Levy Morenos Psychodrama attestiert. Vgl. hierzu Feldhendler 1992 und Thorau 1991.

³⁴ Boal 1995, S. 7f. Boal behauptet nicht, daß die Formen von Unterdrückung, mit denen er in Europa zu arbeiten begann, in Lateinamerika nicht existieren. Vielmehr verhindert dort die verbreitete Negation unmittelbarer materieller Bedürfnisse und die politische Repression eine Auseinandersetzung mit tendenziell eher individualisierten Unterdrückungsformen.

Theater wird so zum Instrument der Reflexion nicht nur gesellschaftlicher Realitäten, sondern auch psychischer Prozesse, die für Boal immer auch gesellschaftliche Dimensionen besitzen. „*The cops are in our heads, but their headquarters and barracks must be on the outside*”³⁵ – auf dieser Hypothese baute ein zweijähriger Workshop in Paris zu Beginn der 80er Jahre auf, in dem die neuen Techniken entwickelt wurden. „*The task was to discover how these ‘cops’ got into our heads, and to invent ways of dislodging them*”³⁶ Im Theater (von Boal verstanden als „*the art of looking at ourselves*”³⁷) wird die gleichzeitige Zugehörigkeit zu Realität und Fiktion möglich, die therapeutisches Potential enthält und von Boal Metaxis genannt wird: „*the state of belonging completely to two different, autonomous worlds: the image of reality and the reality of the image.*”³⁸

An der Grenze zwischen Fiktion und Realität bewegt sich insbesondere auch das Forumtheater (*Teatro-Fórum*), das den Kern Legislativen Theaters bildet und deswegen auf den folgenden Seiten ausführlicher vorgestellt wird.

„*A very clear conversation*”

Peru, im Jahr 1973. Die Alphabetisierungskampagne ALFIN war in vollem Gange und die Suche nach anderen Formen ästhetisch-theatraler Kommunikation noch ganz am Anfang. An diesem Anfang stand die Simultane Dramaturgie (*Dramaturgia Simultânea*), in der der Fortgang der Stückhandlung nicht mehr von AutorIn, RegisseurIn oder Ensemble bestimmt wurde, sondern von den ZuschauerInnen selbst. Eine Methode, die sich binnen kurzem großer Popularität erfreute.³⁹

Simultaneous dramaturgy consisted of this: We would present a play that chronicled a problem to which we wanted to find a solution. The play would run its course up to the moment of crisis – the crucial point at which the protagonist had to make a decision. At this point, we would stop performing and ask the audience what the protagonist should do. Everyone would make

³⁵ Boal 1995, S. 8.

³⁶ Boal 1995, S. 8

³⁷ Zit. in Ruping 1993, S. 5f.

³⁸ Boal 1995, S. 43. Bisher waren die Techniken des Regenbogens der Wünsche vor allem im europäischen Kontext von Bedeutung und wurden in Brasilien noch kaum eingesetzt. Da sich dieses Buch mit Theater der Unterdrückten im brasilianischen Kontext befaßt, werden sie hier nur am Rande behandelt. Boal plant jedoch eine Anwendung dieser Techniken auch im Projekt Legislatives Theater in Rio de Janeiro, vgl. Augusto Boal (Boal I 017).

³⁹ Der folgende Text wird zitiert aus Boal 1995, S. 3ff.

their own suggestions. And on stage the performers would improvise each of these suggestions, till all had been exhausted.

Kein Theater der gutgemeinten Ratschläge mehr und der Aufrufe zur Revolution. Während der Aufführung wurde die AutorInnenrolle von den ZuschauerInnen übernommen. Zur Aufgabe der SchauspielerInnen wurde es, die Vorschläge aus dem Publikum szenisch umzusetzen. Damit behielten sie sich jedoch das Monopol auf die Interpretation der Handlungsvorschläge vor. Eines Tages suchte eine Frau Boal auf und erzählte ihm ihre Geschichte.

Every month, sometimes several times a month, her husband used to ask her for money to pay the monthly instalments on the house, which - he said - he was having built for them. The husband, who only did odd jobs here and there, earned very little. Anyway, she used to hand over her savings to him. From time to time he would give her 'receipts' in exchange for the monthly payments, receipts which were handwritten and scented. When she asked to see the house, he would reply: 'Later' But she never got to see anything. And she began to have doubts. One day, they had an argument. So she decided to call her neighbour - who could read - and ask her to read the perfumed receipts. They were not receipts; they were love letters, sent by the husband's lover and carefully stored in the mattress by his illiterate wife.

'My husband has gone away - he said he was working all week in Chacacayo as a mason. But now it's obvious where he's really gone. He comes back tomorrow. What am I to do?'

'I don't know, Madam. Let us ask the people.'

Noch am selben Abend wurde die dringend nach einer Entscheidung verlangende Situation auf der Bühne zur Diskussion gestellt. Die Bühnenhandlung folgte der Erzählung der Frau und endete abrupt mit der (am folgenden Tag anstehenden) Rückkehr des Ehemanns und seinem Klingeln an der Tür. Wie sollte sich die Frau ihm gegenüber verhalten? Der erste Vorschlag aus dem Publikum: Sie sollte ihrem Mann die Tür öffnen und ihm erzählen, daß sie die Wahrheit erfahren habe und dann zwanzig Minuten lang heftig weinen. Die SchauspielerInnen setzten den Vorschlag szenisch um. Reue und Vergebung auf der Bühne, große Unzufriedenheit im Publikum. Eine Zuschauerin forderte lautstark die Aussperrung des Ehemanns aus der eigenen Wohnung. Die Darstellerin der Frau improvisierte den Lösungsvorschlag – zur Freude des Ehemanns, der ihr durch die geschlossene Tür ankündigte, seinen Lohn (es war Zahltag) abzuholen und fortan mit seiner Geliebten zu leben. Eine dritte Zuschauerin schlug vor, die Frau sollte ihren Mann verlassen und aus der gemeinsamen Wohnung ausziehen. Woraufhin der Ehemann seine Geliebte einlud, mit ihm

im selben Haus zu leben. Und so weiter. Bis Boal eine Frau im Publikum wahrnahm, der die Unzufriedenheit deutlich anzumerken war.

Suddenly I became aware of a very large, powerful woman, built like one of those Japanese 'sumo' fighters - seated in the third row, shaking her head vigorously and almost bursting with rage. I was afraid, because she seemed to be glaring at me with a look of absolute hatred. As gently as possible, I said:

'Madam, I get the feeling that you might have an idea. Tell us and we'll improvise it.'

'This is what she should do: let the husband in, have a clear conversation with him and then, only then, forgive him'.

Verblüfft und etwas irritiert ob der scheinbaren Harmlosigkeit des Vorschlags der so offensichtlich vor Wut kochenden Frau bat Boal die SchauspielerInnen, die Szene zu improvisieren. Ohne große Begeisterung spielten sie die eheinterne Auseinandersetzung mit anschließender Versöhnung und beendeten ihre Interpretation damit, daß die Frau der Bitte ihres Mannes nach einem Abendessen nachkam und in der Küche verschwand.

I looked at the big woman; she was huffing and puffing more than ever and her fulminating glare was even more furious and murderous than before.

'Madam, I am terribly sorry, but we have done what you suggested: the woman had a clear talk with her husband and afterwards she forgave him. And it looks like from now on they can be happy.'

'But that's not what I said. I said that she should explain things to him clearly, very clearly, and that afterwards - and only afterwards - she could forgive him.'

'To my mind this is exactly, what we have just improvised, but, if you like, we can do it again.'

'I do like. Do it!'

Der zweite Versuch: die Darstellerin der Ehefrau, die – stark überzeichnet – ihrem Ehemann ganz besonders deutlich die Meinung sagte. Und der Ehemann, der dann – nachdem klare Verhältnisse geschaffen waren – seine Frau liebevoll darum bat, ihm in der Küche sein Abendessen zuzubereiten.

They were on the point of going off to live together happily everafter, when I spotted the big woman, more furious, more threatening and more dangerous than ever. Somewhat nervous and, I'll admit, not a little frightened - I said to her:

'Madam, we are doing our best to try your suggestion, but you are never satisfied....'

'No, you are not! Because you are a man you don't want to try something a woman is telling you to do!'

'Madam, we are doing our best to understand what you want, we are trying to make the explanations as clear as we possibly can. If you are still not satisfied, why don't you come on stage yourself and show what you mean by „a very clear conversation“ - what is that?'

Illuminated, transfigured, the big woman took a deep breath, swelled once again to her full size and, eyes flashing, asked:

'May I?'

'You may!'

She came up on stage, grabbed the poor defenceless actor-husband (who was a real actor, but not a real husband, and moreover was skinny and weak) and laid into him with a broom-handle with all her strength, simultaneously delivering a lecture to him on her complete views on the relations between husband and wife. We attempted to rescue our endangered comrade, but the big woman was much stronger than us. Finally, she stopped of her own accord and, satisfied, planted her victim on a seat at the table and said:

'Now that we have had this very clear and very sincere conversation, *you* can go to the kitchen and fetch *my* dinner, because after all this I am tired out!'

An jenem Tag in Peru wurde das Forumtheater geboren – eine Form von Theater, die keine fertigen Antworten und eindeutigen Botschaften, sondern Zweifel und Unklarheit über das weitere Vorgehen transportiert.⁴⁰ Und die nicht dort stehen bleibt, wo wie in Brechts gutem Menschen von Sezuan das Stück mit geschlossenem Vorhang und offenen Fragen endet. Vielmehr stellt im Forumtheater der erste Teil der Aufführung (die Forumtheater-Szenen) selbst eine Frage an das Publikum dar, auf die im sich anschließenden Forum gemeinsam nach Antworten gesucht wird. Und zwar nicht (wie in der Simultanen Dramaturgie) von den SchauspielerInnen, die die Handlungsvorschläge aus dem Publikum improvisieren, sondern von den ZuschauerInnen, nein: den *espect-atores* selbst, die sich aus ihrer passiven Rolle befreien und handelnd in das Geschehen eingreifen.

Die Chinesische Krise

Eine Forumtheater-Szene⁴¹ hat kein Happy-End. Sie ist die theatraalisierte Chronik des Scheiterns der ProtagonistInnen (der Unterdrückten), ihre Wünsche zu verwirklichen, ihre grundlegenden Rechte in Anspruch zu nehmen, sich gegen

⁴⁰ Vgl. Boal 1998a, S. 333.

⁴¹ Im folgenden wird nicht von Forumtheater-Stücken, sondern meist von Forumtheater-Szenen die Rede sein. Ein Forumtheater-Stück kann sich aus einer oder mehreren Forumtheater-Szenen zusammensetzen.

Benachteiligung und Unterdrückung zu wehren. Sie scheitern an den AntagonistInnen (den UnterdrückerInnen). Häufig durch eine gegenläufige, scheinbar positive Entwicklung (in der Boalschen Dramaturgie die *contra-preparação*) vorbereitet und dadurch umso eindrücklicher, steuert die Handlung auf einen Konflikt zu, der sich zum Nachteil der ProtagonistInnen entwickelt. Ein Moment der Krise, der Chinesischen Krise. In einigen chinesischen Sprachen (wie auch in der koreanischen) gibt es nicht nur ein Schriftzeichen für das Wort „Krise“, sondern zwei: das eine läßt sich mit „Gefahr“ übersetzen, das andere mit „Gelegenheit“, „Chance“ oder „Möglichkeit“.⁴² Es ist diese Ambiguität, die die *espect-atores* einer Forumtheater-Aufführung zur Intervention motiviert. Sie greifen in die Stückhandlung ein, um dieser in der Rolle der ProtagonistInnen einen anderen Ausgang zu geben. Sie betreten den ästhetischen Raum (die Bühne oder die auf dem Boden ausgebreitete Plane) und stellen die dort theatraлиisierte Realität in Frage – durch die Theatralisierung ihrer eigenen Handlungsvorschläge. Sie proben die Veränderung gesellschaftlicher Realitäten durch ihre Intervention in deren theatraлиisiertes Abbild.

Zwischen Publikum und Bühne bewegt sich der oder die *curinga* (Joker), der MC des Theaters der Unterdrückten,⁴³ eine Figur, mit der Boal schon in den 60er Jahren im *Teatro de Arena* experimentierte.⁴⁴ Die derzeit fünf *curingas* des Zentrums des Theaters der Unterdrückten (*Centro de Teatro do Oprimido* – CTO-Rio) – Bárbara Santos, Claudete Felix, Geo Britto, Helen Sarapeck und Olivar Bendelak – organisieren und koordinieren die Arbeit mit den Theatergruppen und die Entwicklung der Szenen. Sie eröffnen Forumtheater-Aufführungen, erklären die „Spielregeln“, führen Aufwärmübungen mit dem Publikum durch, stellen die Theatergruppe vor und moderieren das Forum. Für den Ablauf des Forums gibt es zwei Möglichkeiten: Entweder spielen die DarstellerInnen die Szenen noch einmal und die *espect-atores* unterbrechen die Handlung, um die ProtagonistInnen zu ersetzen, oder das Publikum bestimmt nach Ende der Forumtheater-Szenen, an welchen Stellen die Handlung wiederaufgenommen werden soll, diesmal aber gleich mit *espect-atores* in den Rollen der ProtagonistInnen (so die gängige Praxis in Rio de Janeiro). Die

⁴² Vgl. Boal 1998b, S. 56.

⁴³ Tatsächlich bezeichnet Boal den / die *curinga* an einer Stelle als „Zeremonienmeister [*mestre-de-ceremônia*] der Forumtheater-Aufführung“ (Boal 1998a, S. 330, Übersetzung d.A.).

⁴⁴ Die Figur des *curinga* tauchte zum ersten Mal in der Produktion „*Arena conta Zumbi*“ (Premiere: 1. Mai 1965) auf, vgl. Thorau 1982, S. 25f. Vgl. hierzu auch das Kapitel „*O sistema coringa*“ in Boal 1983. Irgendwann änderte Boal die Schreibweise von *coringa* zu *curinga*, der heute gängigen Version im Theater der Unterdrückten.

curingas sind OrganisatorInnen von Dialog und *conscientização*. Während der Moderation des Forums halten sie sich mit der Äußerung eigener Meinungen zurück. Ihre Aufgabe ist vielmehr, die *espect-atores* zur Diskussion, zur Intervention, zur Transformation anzuregen. Sie entscheiden nichts alleine, sondern nur unter Einbeziehung des Publikums. Sie formulieren Fragen an das Publikum und stellen dessen Interventionen und Handlungsvorschläge nur dann in Frage, wenn diese die Grenzen der theatralisierten Realität überschreiten: die magischen Lösungen (*soluções mágicas*).⁴⁵ Eine solche liegt beispielsweise bei einer Intervention vor, in der ein *espect-ator* in der Rolle einer unbewaffneten Person plötzlich eine Waffe aus der Tasche zaubert.

Wie schon an der Namensgebung zu erkennen, soll Theater der Unterdrückten (in diesem Fall Forumtheater) von den Unterdrückten selbst gemacht werden: von Personen, die die gemeinsam entwickelten Szenen selbst oder zumindest aus der Nähe erlebt haben und ihre eigenen Lebensrealitäten theatralisieren. Im Idealfall werden die Forumtheater-Szenen auch vor *espect-atores* aufgeführt, die die auf die Bühne gebrachten Situationen aus eigener Erfahrung kennen, einem homogenen Publikum.⁴⁶ „Die besten Ergebnisse eines Forumtheaters können beobachtet werden, wenn die Zuschauer-Schauspieler die gleiche Unterdrückung erleiden, die in der Szene dargestellt wird, und gemeinsam nach den besten Formen suchen, um sie zu beenden.“⁴⁷ führt Boal in seinem Buch „*Stop: C'est magique!*“ aus, in dem eine umfangreiche Systematisierung des Forumtheaters zu finden ist.⁴⁸ Damit Theater der Unterdrückten Theater der Unterdrückten sein kann, muß für Boal eine Verbindung zwischen den Lebensrealitäten des Publikums und den theatralisierten Lebensrealitäten der DarstellerInnen auf der Bühne bestehen.⁴⁹ Eine Forumtheater-Szene geht von theatralisierten individuellen Erfahrungen aus, die im Moment der Auf-

⁴⁵ Vgl. Boal 1998a, S. 330.

⁴⁶ Hierzu schreibt Boal: „Eine Forumtheater-Szene soll notwendigerweise alle Teilnehmer miteinbeziehen, die sich durch die gleiche Unterdrückung alle gleich unterdrückt fühlen sollten. Deshalb ist ein gehobener Grad an Homogenität des Publikums nötig.“ (Boal 1980, S. 128, Übersetzung d.A.).

⁴⁷ Boal 1980, S. 128 (Übersetzung d.A.). Auch hier tauchen im portugiesischsprachigen Original ältere, heute nicht mehr verwendete Begrifflichkeiten auf: *teatro-foro* statt *teatro-fórum* und *espectadores-atores* statt *espect-atores*.

⁴⁸ Diese liegt nach meinen Recherchen in Deutschland nur in einer unvollständigen Übersetzung aus dem Englischen vor, vgl. Arbeitsstelle Weltbilder 1993, S. 36-45. Eine aktualisierte Fassung des Textes „*Teatro-Fórum: dúvidas e certezas*“ (der größte Teil des Kapitels zum Forumtheater aus „*Stop: C'est magique!*“) findet sich in Boal 1998a, S. 317ff.

⁴⁹ Vgl. Augusto Boal (Boal IIa 020).

führung jedoch über die individuelle Dimension hinauswachsen, sich (in Boalschen Worten) multiplizieren und ein „Theater in der ersten Person plural“⁵⁰ ermöglichen.

Für Boal kann dieser Prozeß der Multiplikation (*multiplicação*) über zwei Wege geschehen: über Identifikation (*identificação*) oder über Analogie (*analogia*). Die Chancen für eine direkte Identifikation stehen beispielsweise dann besonders gut, wenn eine Theatergruppe von Hausangestellten (*trabalhadoras domésticas*) im Haus der Gewerkschaft der *domésticas* vor einem Publikum aufführt, das nur oder fast nur aus *domésticas* besteht, die die dargestellten Situationen aus eigener Erfahrung kennen. Als Beispiel für Analogie berichtet Boal von einer Forumtheater-Aufführung in einem Vorort von Paris, in der es um die Schwierigkeiten und Beleidigungen ging, derer sich eine übergewichtige 15-Jährige wegen ihrer körperlichen Erscheinung ausgesetzt sah. Zunächst skeptisch ob der Zusammensetzung des Publikums (lauter Dünne...), mußte der *curinga* Boal bald feststellen, daß die Interventionen der *espectatores* nicht enden wollten und die Multiplikation ganz hervorragend funktionierte – nicht durch Identifikation mit den zehn Kilo Übergewicht der Protagonistin, sondern durch Analogie. Alle hatten irgendein Problem mit ihrer körperlichen Erscheinung: „Alle sagten ‘ich bin dick’, obwohl jeder an die eigene Nase, die eigenen Ohren oder den eigenen Mund dachte.“⁵¹

Eine dritte Form der Multiplikation ist die über Solidarität (*solidariedade*), gemeint ist die Solidarität von Personen, die wenig oder gar nichts mit den theatralesierten Lebensrealitäten der DarstellerInnen zu tun haben. Für Boal stellt eine *multiplicação por solidariedade* nicht mehr wirklich Theater der Unterdrückten dar, wohingegen einige *curingas* des CTO-Rio dieser Form aufgeschlossener gegenüber stehen.⁵²

Wenn die Forumtheater-Szene eine an die *espectatores* gerichtete Frage ist, ist die möglichst klare und interessante Formulierung dieser Frage die Voraussetzung für eine aktive Partizipation des Publikums, soll heißen: es geht um möglichst packendes

⁵⁰ Boal 1980, S. 128 (Übersetzung d.A.).

⁵¹ Boal 1980, S. 129 (Übersetzung d.A.).

⁵² Vgl. Augusto Boal (Boal IIa 019ff.) und Bárbara Santos (*Curingas* III 058ff.). Aufgabe des / der *curinga* ist bei solchen Interventionen, das Publikum auf das aufmerksam zu machen, was vor sich geht: daß z.B. ein Mann in der Rolle einer schwangeren Frau interveniert – in einer Situation, die er so nie erlebt hat und aller Voraussicht nach auch nicht erleben wird. Manche Frauen aus dem Publikum mögen sich hierdurch zum eigenen Eingreifen motiviert fühlen. Deutlich soll werden, was hier eigentlich gespielt wird: „die Vision, die ein Mann von einer Frau hat“ (Bárbara Santos in *Curingas* III 061).

Theater, ästhetisch wie dramaturgisch überzeugend. Entscheidend für den Verlauf des Forums ist, daß der vorausgehende Konflikt zwischen ProtagonistInnen und AntagonistInnen klar definiert ist und Raum für die Entwicklung von Handlungsalternativen läßt. Nur wo Veränderungsspielräume vorhanden sind, läßt sich Veränderung proben. Die Exekution eines Gefesselten, die Vergewaltigung einer Frau durch mehrere Männer in einer menschenleeren U-Bahn, die Festnahme durch ein ganzes Sondereinsatzkommando in einer verlassenen Seitenstraße sind Situationen im extremen Stadium von Unterdrückung (von Boal Aggression genannt), die kaum Handlungsmöglichkeiten offenlassen, außer vielleicht im Einzelfall den massiven Einsatz körperlicher Gewalt.⁵³ Solche Situationen eignen sich nicht nur nicht für eine Forumtheater-Szene, sondern verhalten sich kontraproduktiv zur Intention des Theaters der Unterdrückten, da sie in ihrer Ausweglosigkeit geradezu zwangsläufig zur Resignation führen und nicht dynamisierend, sondern demobilisierend wirken. Interessant im Sinne des Forumtheaters wäre die Vorgeschichte: Wie hätte eine Situation verhindert werden können, in der alles zu spät ist?

Ausgetauscht werden im Forum nur die ProtagonistInnen, die Unterdrückten, denn: „Ziel des Forums ist, von der Seite des Unterdrückten aus zu sehen: was sind die Taktiken, die Strategien, die Alternativen, die Methoden, die er nutzen kann, was sind die Waffen, die er hat, um die Unterdrückung zu brechen“⁵⁴, so Boal im Gespräch. Die DarstellerInnen der AntagonistInnen, die eine Reaktion auf die Intervention der *espect-atores* improvisieren, haben die schwierige Aufgabe, nicht zu hart zu reagieren und diesen eine Chance zur Veränderung zu lassen, ohne in ihrer Rolle als UnterdrückerInnen unglaublich zu werden. Denn einE zu nachgiebigeR UnterdrückerIn vermittelt einen verzerrten Eindruck der Realität. In diesem Fall – und nur in diesem – können auch die AntagonistInnen ausgetauscht werden. So geschehen in Frankreich, als Boal mit einer Gruppe arbeitete, die sich mehrheitlich aus arabischen MigrantInnen zusammensetzte. In einer Szene wurde ein festgenommener Migrant dem diensthabenden Polizisten auf dem Polizeirevier vorgeführt, der ihn erniedrigte und beleidigte. Der Polizist wurde von einem Schauspieler ohne Migrationshintergrund dargestellt, der sich im Forum mehrmals hintereinander rasch von der Problematik seines Verhaltens überzeugen ließ – was den Protest der arabischstämmigen Mitglieder des Publikums hervorrief. Einer von

⁵³ Vgl. Augusto Boal (Boal I 025).

⁵⁴ Augusto Boal (Boal I 023).

ihnen ersetzte den Polizeibeamten und zeigte Unterdrückungsmechanismen auf, die den anwesenden nichtmigrierten Personen unbekannt oder unbewußt waren.⁵⁵

Neben der Multiplikation ist die Extrapolation (*extrapolação*) ein weiterer Schlüsselbegriff des Forumtheaters. „Ziel des ganzen Theaters der Unterdrückten ist die Aktion, die Transformation der Realität“⁵⁶, sagt Boal. Extrapolation bezeichnet genau diesen Schritt: von der theatralisierten Realität der Bühnensituation in die Realität des eigenen Lebens, von der handelnden Reflexion im Forum hin zur praktischen Umsetzung verändernder Aktion im gesellschaftlichen Kontext. Dieser Vorgang kann mehr oder weniger unmittelbar erfolgen. In Lateinamerika erlebte Boal vor seiner Zeit im europäischen Exil zahlreiche Forumtheater-Aufführungen, die einem für die folgende Woche geplanten Streik oder dem für den nächsten Tag angesetzten Besuch beim Bürgermeister wegen des Wassermangels im eigenen, unterprivilegierten Stadtteil gewidmet waren. Ziel war die Entwicklung konkreter Handlungsstrategien für unmittelbar bevorstehende Ereignisse. Häufig jedoch steht die Reflexion von Handlungsmöglichkeiten und Widerstand z.B. gegen rassistische oder sexistische Diskriminierung im Vordergrund. Hier geht es um die theatrale Diskussion über Wege der Transformation von Situationen, die nicht zeitlich oder örtlich festzumachen sind, aber immer wieder vorkommen und als persönliche Erfahrung eines oder mehrerer Gruppenmitglieder die Basis der Bühnenhandlung bilden. Von einer eher symbolischen Form von Forumtheater berichtet Boal aus Frankreich, wo größere politische Zusammenhänge wie der Falklandkrieg und die vorausgehenden französischen Waffenlieferungen an Argentinien anhand der Geschichte einer Märchengestalt (*l'ogre méchant*) auf die Bühne gebracht wurden.⁵⁷

Forumtheater ist ein Theater der Grenzüberschreitung. In den Forumtheater-Szenen kommen die ProtagonistInnen an ihre Grenzen. Die *espect-atores* wollen sie unterstützen, müssen hierzu jedoch zuerst ihre eigenen Grenzen überwinden, um aktiv zu werden, die theatralisierte Realität in Frage zu stellen und den ästhetischen Raum zu betreten. „Jede Befreiung setzt eine Grenzüberschreitung voraus“⁵⁸, sagt Boal im Gespräch. Eine Grenzüberschreitung neuen Charakters ist das Legislative Theater, dem die letzten inhaltlichen Überlegungen dieser Einleitung gewidmet sein sollen.

⁵⁵ Vgl. Augusto Boal (Boal I 023).

⁵⁶ Augusto Boal (Boal I 013).

⁵⁷ Vgl. Augusto Boal (Boal I 012ff.).

⁵⁸ Augusto Boal (Boal IIa 030).

Legislatives Theater...

...ist mehr als die Probe der Veränderung. Es beschränkt sich nicht auf die handelnde Reflexion von Veränderungsmöglichkeiten, sondern strebt die Transformation der politisch-strukturellen Rahmenbedingungen an. So wie die ZuschauerInnen sich im Theater der Unterdrückten aus ihrer Passivität befreien und zu AkteurInnen werden, hören BürgerInnen im Legislativen Theater auf, bloße ZuschauerInnen herrschender Politik zu sein. Es geht um neue Formen von Politik, in denen Theater eine zentrale Rolle spielt und neue Partizipationsmöglichkeiten eröffnet. Ausgangspunkt verändernder Aktion ist weiterhin die theatraлиisierte Realität einer Forumtheater-Szene, aber: „Im Fall des Legislativen Theaters ist das Forum nicht nur für die Reflexion wichtig, nicht nur für die Aktion, sondern für die Vorbereitung eines Gesetzes, das den Unterdrückten als Instrument zu ihrer Verteidigung dient.“⁵⁹ Ziel ist nicht mehr nur die Intervention in theatraлиisierte Realitäten und ihre Extrapolation in die Realität gesellschaftlicher Zusammenhänge, sondern die direkte Intervention in politische Strukturen. In Boals eigenen Worten:

„In the Legislative Theatre the aim is to bring the theatre back to the heart of the city, to produce not catharsis, but dynamisation. Its objective is not to pacify its audiences, to tranquillise them, to return them to a state of equilibrium and acceptance of society as it is, but, again contrarily, to develop their desire for change. The Theatre of the Oppressed seeks not only to develop this desire, but to create a space in which it can be stimulated and experienced, and where future actions arising from it can be rehearsed. The Legislative Theatre seeks to go further and transform that desire into law“⁶⁰

Legislatives Theater geht damit weiter als alle bisherigen Formen des Theaters der Unterdrückten. Es stellt den vorläufigen Höhepunkt einer fast drei Jahrzehnte währenden Entwicklung Boalscher Theatertheorie und -praxis dar – von der Politisierung des Theaters zur Theatraлиisierung der Politik.

Auszug aus:

Till Baumann: Von der Politisierung des Theaters zur Theatraлиisierung der Politik. Theater der Unterdrückten im Rio de Janeiro der 90er Jahre, Stuttgart 2001.

⁵⁹ Augusto Boal (Boal I 006).

⁶⁰ Boal 1998b, S. 20.