

Zwischen Ästhetik und Politik

Das Theater der Unterdrückten als Methode der politischen Erwachsenenbildung

Tim Krause, Dominik Werner

Zusammenfassung

Der Artikel stellt das Theater der Unterdrückten nach Augusto Boal als theaterpädagogische Methodologie vor, die für die politische Erwachsenenbildung aus unterschiedlichen Perspektiven sehr interessant sein kann. Er behandelt das Verhältnis von Theater und politischer Bildung allgemein und geht auf die Besonderheiten des Theaters der Unterdrückten gegenüber anderen theaterpädagogischen Konzepten ein. Die verschiedenen Methoden und Techniken werden beschrieben und anhand von Praxisbeispielen mögliche Anwendungsfelder aufgezeigt. Die Autoren gehen insbesondere auf informelle Prozesse politischen Lernens ein und plädieren für eine Ausrichtung politischer Erwachsenenbildung nach den Kategorien Dialog, Konflikt, Emanzipation und Handlungsorientierung.

Einleitung

Das Theater der Unterdrückten als theaterpädagogische Methodologie ist in verschiedener Hinsicht für die politische Erwachsenenbildung interessant. Es verbindet emotional-ästhetisches mit politisch-sozialem Lernen und kann eine intensive und ganzheitliche Beschäftigung mit brisanten Themen und Fragen initiieren, ohne dabei zu belehren oder die Komplexität widersprüchlicher gesellschaftlicher Wirklichkeiten zu simplifizieren. Die verschiedenen Formen des Theaters der Unterdrückten finden bereits seit vielen Jahren Anwendung (auch) im Rahmen organisierter Erwachsenenbildung. Eine dezidierte Auseinandersetzung mit den von Augusto Boal systematisierten Methoden und Techniken hat bisher jedoch innerhalb der erwachsenenpädagogischen Disziplin kaum stattgefunden. Wir wollen hier mögliche Anschlussstellen und Berührungspunkte zwischen dem Theater der Unterdrückten und der politischen Erwachsenenbildung aufzeigen, indem wir zum einen Theater allgemein als Instrument politischer Bildung vorstellen, zum anderen indem wir nach den Voraussetzungen fragen, unter denen speziell das Theater der Unterdrückten *an sich* eine Form politischer Bildung darstellen kann.

Nun sag schon, Opa...!¹

Bellach, eine Kleinstadt in Südhessen. Es ist Donnerstag Abend, 18 Uhr und 10 Minuten. Der große Saal des Gemeindezentrums im Stadtteil Zwickel ist bis zum Bersten gefüllt mit Menschen allen Alters. Viele Jugendliche, junge Paare, RentnerInnen und Erwachsene sitzen und stehen mit Blick auf eine Bühne an der Stirnseite des Raumes, die von einem schweren blauen Vorhang verhangen ist. Das lokale „Aktionsbündnis gegen Rechts“ hat unter dem Motto „Nun sag schon, Opa...!“ zu einem Theater- und Diskussionsabend über Rechtsextremismus eingeladen. Die Stimmung im Raum ist angespannt, zahlreiche Gespräche geben durcheinander, alle warten auf das Stück, das vor zehn Minuten hätte beginnen sollen. Mit einem Mal setzt ein ohrenbetäubender Trommelwirbel hinter dem Vorhang ein und geht über in einen militärisch anmutenden Marsch-Rhythmus, der den Raum erfüllt und alle Gespräche zum Erstummen bringt. Einer nach dem anderen kommen fünf schwarz gekleidete Figuren im Gleichschritt hinter dem Vorhang hervor, sie tragen große Plastikfässer mit einem Band um die Hüften gebunden, auf die sie mit armdicken Holzstöcken rhythmisch einschlagen. Die SpielerInnen verziehen keine Mine, während unablässig Holz auf Plastik hämmert. Immer lauter und schneller wird der aggressive Rhythmus und als sich bereits viele der ZuschauerInnen in den ersten Reihen die Ohren zuhalten, bricht von einer auf die nächste Sekunde der Trommelschlag ab und eine geladene Stille herrscht im Raum. Langsam öffnet sich der Vorhang und die TrommlerInnen gehen seitlich von der Bühne ab. Das Saallicht wird heruntergefahren und zwei große Scheinwerfer tauchen Medienkompetenz eingesetzt.

Wurzeln und Entstehungskontext

Die ersten praktischen Ansätze dessen, was später als Theater der Unterdrückten bekannt wurde, entstanden im Kontext lateinamerikanischer „Befreiungsbewegungen“ unter den Schlagworten Volksbildung und Volkskultur Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre. Der brasilianische Theatermacher Augusto Boal setzte – wie viele andere auch – die Mittel der Kunst ein, um auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam zu machen und im Sinne einer dialogischen Kultur- und Bildungsarbeit die „politische Alphabetisierung“ (Freire 1971) der (überwiegend in Armut lebenden) Bevölkerung voranzutreiben. Die lateinamerikanische Volksbildungs- und Volkskulturbewegung war und ist in ihren Zielen und ihrem Vorgehen eng verwandt mit den emanzipatorischen Bestrebungen der politischen Erwachsenenbildung und Sozialen Kulturarbeit, wie sie in Deutschland vor allem im Laufe der 1970er Jahre dominierten (vgl. hierzu Holzapfel 1994; Hufer 2001; Flowers 2004). Den AkteurInnen ging es um die Bewusstmachung und Analyse unterdrückerischer und ausgrenzender sozialer Verhältnisse sowie um die Mobilisierung der Bevölkerung zum politischen Widerstand gegen das herrschende System. Ihr Ziel: Die grundlegende Demokratisierung aller Lebensbereiche. Partizipatives Theater war in den Augen von PädagogInnen, AktivistInnen und KulturarbeiterInnen eines von vielen kreativen Mitteln auf dem Weg zu sozialer Gerechtigkeit und gesellschaftlich-kultureller Partizipation. Es diente

dabei den AkteurInnen sozialer Bewegungen selbst als Rahmen für ästhetische und politische Lernprozesse sowie zur Vorbereitung und Reflexion öffentlicher Aktionen und Bildungsveranstaltungen.

Das Theater der Unterdrückten wurde im Brasilien der frühen 70er Jahre in einem hoch politisierten gesellschaftlichen Umfeld als eine Form emanzipatorischer politischer Bildungsarbeit geboren und erprobt. Im Zuge seiner weltweiten Verbreitung und Weiterentwicklung kamen neue Einsatzfelder und methodische Variationen hinzu, die z. T. weniger die politischen Dimensionen der Theaterpädagogik fokussierten. Wir wollen hier aufzeigen, welche praktischen Möglichkeiten der Anwendung das Theater der Unterdrückten in der politischen Erwachsenenbildung heute bietet und welche Voraussetzungen erfüllt sein müssen, damit wir von selbigem *an sich* als eine Form politischer Bildung sprechen können. Politisches Lernen erwachsener Subjekte und folglich auch politische Erwachsenenbildung orientieren sich in unserem Verständnis zentral an den Kategorien Konflikt, Macht, Ideologie und Herrschaft und leiten ihre Themen und Fragestellungen von diesen ab (vgl. Hufer 2001; Ahlheim 2007). Organisierte politische Erwachsenenbildung zielt auf die Kritik- und Konfliktfähigkeit der Teilnehmenden und versteht sich im Idealfall als „dialogische Praxis“ im Sinne Paulo Freires. Konflikte betrachtet sie immer in ihrem sozialstrukturellen und politischen Kontext und grenzt sich auf diese Weise von anderen Angeboten der Erwachsenenbildung ab. Politisches Lernen Erwachsener findet freilich nicht nur im Rahmen formaler Erwachsenenbildung statt.

In der Mitte der hell erleuchteten Bühne sitzt auf einem abgewetzten grünen Sessel ein alter Mann mit weißem Haar, um die Beine hat er eine Decke geschlagen. Auf dem Schoß hält er eine graugetigerte Katze, die er zärtlich streichelt. Am Tisch zwei Meter weiter sitzt ein etwa 15-jähriger untersetzter Junge mit Skaterhosen und Baseball-Cap und blättert in einem Buch. „Opa, wie war das denn für euch, als der Hitler dann plötzlich angefangen hat, die Juden und die Behinderten umzubringen?“ Der Alte im Sessel räuspert sich, schaut aber nicht auf und streichelt weiter die Katze. „Jetzt sag schon, du warst doch auch in der Hitlerjugend, oder?“ Keine Antwort. Der Junge steht auf und geht auf seinen Opa zu, der ihn aufgebracht anschaut und nur ein: „Das ist lange her, Max!“ ausstößt. Eine sportlich gekleidete Frau Mitte vierzig kommt auf die Bühne und trägt ein Tablett mit drei Tassen und einer Keksdose vor sich her, das sie auf dem Tisch abstellt. „Na, unterhaltet ihr euch schön?“ „Nein, der Opa will mir nicht von früher erzählen.“ „Ach, lass doch den Opa. Hast du deine Hausaufgaben denn schon gemacht?“ Und zum Opa gewendet: „Du bist bestimmt müde, Papa... Tee?“ Das Licht geht aus und auf der Bühne wird umgebaut.

Als das Licht wieder angeht, sieht man den alten Mann, wie er nachdenklich an seiner Tasse Tee nippt, er ist allein auf der Bühne. Plötzlich schwenkt der Scheinwerfer von ihm weg und erleuchtet einen anderen Teil des Bühnenraumes. Dort taucht eine Gruppe Jugendlicher in Uniform auf, die einige Gleichaltrige ohne Uniform vor sich her treiben und mit langen Holzstöcken nach ihnen schlagen. „Scheiß Kommunisten! Die Stadt gehört uns, das wisst ihr genau!“ ruft einer. Ein anderer: „Haut ab, sonst kommt ihr ins KZ!“ Beide Gruppen liefern sich ein heftiges Gefecht, aus dem die Uniformierten als Sieger hervorge-

hen. Der Längste unter ihnen, mit auffällig hellem Schopf, ruft den anderen zu: „Lasst sie laufen, heute ist schließlich Sonntag“. Der Opa im Hintergrund seufzt und schlürft in sich gekehrt an seinem Tee. Szenenwechsel. Im Rampenlicht steht der junge Uniformierte mit dem hellen Haar und berichtet einem Älteren, der ebenfalls Uniform trägt, von der stattgefundenen Jagd und der Prügelei. Der Ältere klopf ihm anerkennend auf die Schulter und ermahnt ihn dennoch, beim nächsten Mal härter durchzugreifen. Schließlich handle es sich bei den „Falken“ um verdorbenes Ungeziefer und da dürfe kein Mitleid gezeigt werden. Zum Abschied erheben beide die rechte Hand zum Hitlergruß. Das Licht geht aus. Umbau.

Als das Licht wieder angeht, sieht man eine Bushaltestelle, an der einige Jugendliche und Erwachsene sitzen. Unter den Jugendlichen ist auch Max, der Junge aus der ersten Szene. Von der Seite kommen zwei schlanke junge Männer mit Glatze und Springerstiefeln auf die Bühne und gehen auf die Bushaltestelle zu. Zu einer jungen Frau mit Kopftuch sagt der eine: „Hey Fotze, steh auf! Mein Kumpel will sich hinsetzen“. Die junge Frau schaut weg. Der andere: „Hast du nicht gehört? Das hier ist unsere Stadt, da habt ihr nix verloren!“ Max versucht sich mit ruhiger Stimme einzumischen: „Hört auf, hier ist doch noch genug Platz auf der Bank.“ Darauf der Größere der beiden Neuankömmlinge: „Halt die Fresse Fettsack, das geht dich nix an!“ Zwei andere Männer und eine Frau, die bisher auf der Bank saßen, stehen auf und gehen einige Meter von der Haltestelle weg. Die beiden Glatzen versuchen der jungen Frau den Schleier herunter zu ziehen und lachen dreckig. Als sie wegläuft, rennt der eine hinter ihr her, der andere nimmt Max in den Schwitzkasten und zischt: „Pass bloß auf, Kleiner! Das hier is unser Gebiet. Wenn du rumstresst, kriegst du auf die Fresse, kapiert?“ Das Licht geht aus, der Vorhang schließt sich. Im gedrängt vollen Gemeindesaal in Zwickel herrscht eine drückende Stille. Dann Applaus. Der Vorhang geht auf und die zwölf DarstellerInnen treten nach vorne und verbeugen sich.

Zum Verhältnis von Theater und politischer Bildung

In einem aktuellen Dossier der Bundeszentrale für politische Bildung heißt es zum Verhältnis von Theater und politischer Bildung: „...das Theater verstand und versteht sich seit jeher als ein Forum politischer Auseinandersetzung, in dem brisante zeitgeschichtliche Fragestellungen in unmittelbarer Art und Weise diskutiert und die Bedürfnisse, Wünsche und Ängste einer Gesellschaft offengelegt werden“ (Dengel/Mushak/Sickelmann 2009, o. A.). Will Theater im Kontext politischer Bildung genutzt oder für diese fruchtbar gemacht werden, so darf „dies auf keinen Fall in der Absicht geschehen, Theater als „Belehrungsanstalt“ zu sehen“ (Böttger 1997, S. 91). Vielmehr geht es darum, die Offenheit und Uneindeutigkeit von Kunst auszuhalten und konstruktiv zu nutzen. Entscheidet sich politische Bildung für Theater als methodisches Werkzeug, dann besonders auch, weil „es ihr darauf ankommt, für komplexe Probleme keine einfachen Lösungen anzubieten, sondern Kontroversen und Widersprüche deutlich zu machen“ (a.a.O.). Im Sinne einer emanzipatorischen politischen Erwachsenenbildung kann Theater immer gerade dort aufklärend wirken, „wo es das Publikum nicht zu einem bestimmten Denken erziehen, sondern zum Denken

anregen möchte“ indem es nämlich „irritiert, eingespielte Denkmuster aufbricht und Normalitäten in Frage stellt, indem es sich dem Tabuisierten stellt und ebenso Strukturen beleuchtet, die Ausgrenzung und Gewalt beinhalten, indem es Kontroversen und Widersprüche aufzeigt und einfache Lösungen in Frage stellt, indem es politische Verführungsmöglichkeiten und Anpassungsmotive offenlegt“ (Miller 2009, S. 160). Dies gilt in besonderem Maße freilich für das Theater der Unterdrückten. Bei der Diskussion um die Legitimität kulturell-ästhetischer Medien im Kontext politischer Bildung sollte es letztlich um die Frage gehen, mit welcher pädagogischen Absicht bestimmte methodische und inhaltliche Entscheidungen getroffen werden. Geht es um die Vermittlung politischen Wissens und die Analyse gesellschaftlicher Zusammenhänge oder geht es darum, künstlerisches Gestalten zu initiieren und ästhetische Erfahrungen zu ermöglichen? Im Falle des Theater der Unterdrückten geht es um beides, wobei letztere (bloß) den Rahmen schaffen für die (auch) rationale Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Macht- und Herrschaftsverhältnissen. Emotionalität und Rationalität, ästhetisches und politisches Lernen gehören an dieser Stelle eng zusammen.

Anders als beim klassischen (politischen) Theater, bindet das Theater der Unterdrückten die Zuschauenden aktiv ins Geschehen ein und macht die theatrale Wirklichkeit der Bühnenhandlung verhandelbar. Spätestens seit Bertolt Brechts Arbeiten zum Lehrstück, welches politische Lernprozesse initiiert „dadurch, dass es gespielt wird, nicht dadurch, dass es gesehen wird“ (Brecht zit. n. Steinweg 2004, S.140), steht das spielende und handelnde Subjekt im Fokus der Theaterpädagogik. Die besonderen Eigenschaften des Theaters als darstellende Kunstform, die in sich die Mittel und Symbolsysteme verschiedener anderer Künste vereint (Literatur, Bild, Musik, Tanz), bergen für die Spielenden und am schöpferischen Prozess Beteiligten weit mehr noch als für das Publikum, reichhaltige Anlässe zur (Selbst-)Bildung (vgl. Hentschel 2000). Während sich die akademische Theaterpädagogik heute im ästhetischen Paradigma befindet und pädagogische wie auch politische Ansprüche als tendenziell übertriebene Instrumentalisierung ablehnt, verlangt eine politische Theaterpädagogik die Berücksichtigung aller drei theaterpädagogischen Dimensionen: der ästhetischen, der subjektbezogenen und der politisch-gesellschaftlichen (vgl. auch Weintz 1998, S. 173). Nur durch die gleichrangige Integration aller drei Dimensionen auf methodischer wie inhaltlicher Ebene kann das Theater der Unterdrückten seinem Anspruch der politischen Bewusstmachung und Veränderung sozialer Wirklichkeit näher kommen. Wir verstehen die Methoden des Theaters der Unterdrückten als ein interessantes Angebot an die politische Erwachsenenbildung, auf ganzheitlichem Weg politische Lernprozesse und eine demokratische Öffentlichkeit zu initiieren. Organisierte politische Erwachsenenbildung in Form (klassischer) Wissensvermittlung und fachlich-rationaler Diskussion soll nicht einfach ersetzt werden durch ästhetischerfahrungsbezogene Formen. Vielmehr geht es darum, mögliche Kooperationen und Schnittflächen aufzuzeigen und Neugierde zu wecken, sich mancherorts gezielt(er) aufeinander einzulassen.

Zur Methodologie des Theaters der Unterdrückten

Das Theater der Unterdrückten lässt sich als theaterpädagogisches Konzept mit einer eigenen Methodologie beschreiben, das zahlreiche praktische Übungen, Spiele und Techniken aus verschiedenen anderen Theateransätzen kombiniert und abwandelt, die wiederum im Rahmen bestimmter Methoden angewandt werden. Hinsichtlich der ideologischen und methodologischen Grundzüge des Theaters der Unterdrückten war und ist Boals Arbeit außer von Paulo Freires „Pädagogik der Unterdrückten“ besonders von Bertolt Brechts Ideen zu einem eingreifenden, parteiischen Theater und dessen Lehrstückpädagogik, von Jakob L. Morenos Arbeiten zum Psycho- und Soziodrama der 1950er und 1960er Jahre sowie von Konstantin S. Stanislawskis schauspieltheoretischen und -praktischen Überlegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts geprägt und beeinflusst. Trotz vielfältiger Weiterentwicklungen und Abwandlungen von Boals ursprünglichen Vorlagen, gibt es eine Reihe von Methoden, die das zentrale theaterpädagogische Handwerkszeug im Theater der Unterdrückten darstellen.

1. Beim *Zeitungstheater* werden Zeitungsartikel, Pressemitteilungen politischer Parteien und andere schriftliche Dokumente an öffentlichen Orten auf theatrale (z. B. absurde, verfremdende, karikierende) Weise inszeniert, um auf die manipulative Wirkung der Medien hinzuweisen oder z. B. auf ein ganz bestimmtes gesellschaftliches Problem aufmerksam zu machen. Als Methode im Rahmen organisierter Erwachsenenbildung werden Variationen des Zeitungstheaters bspw. in der gewerkschaftlichen Bildungsarbeit oder in der Schulung von kritischer Medienkompetenz eingesetzt.
2. Beim *Unsichtbaren Theater*, der umstrittensten Methode aus dem Theater der Unterdrückten, werden vorbereitete kurze Theaterszenen zu aktuellen gesellschaftspolitischen Fragen in der Öffentlichkeit (z. B. Plätze, Einkaufspassage, U-Bahn) aufgeführt, ohne dass die Vorbeigehenden wissen, dass es sich um Theater handelt. Auf diese Weise werden Diskussionen angestoßen und das öffentliche Bewusstsein auf aktuelle gesellschaftliche Missstände gelenkt. Unsichtbares Theater wird derzeit am ehesten von politischen Initiativen und größeren Netzwerken wie attac, amnesty international oder Greenpeace angewandt.
3. Das *Bilder- bzw. Statuentheater* wurde von Boal als eine Form nonverbaler Kommunikation im Kontext von Alphabetisierungskampagnen entwickelt. Die Beteiligten modellieren sich selbst oder gegenseitig zu Statuen bzw. Standbildern, die ihre Ideen, Haltungen und Gefühle zu einer bestimmten Thematik ausdrücken. Später werden die Statuen und Bilder auf verschiedene Weise dynamisiert (Hinzufügen von Geräuschen, Sprache, Bewegungen) und können so gemeinsam weiter erforscht und beleuchtet werden. Elemente des Statuentheaters fanden besonders Eingang in die anti-rassistische Bildungsarbeit und Menschenrechtsbildung.
4. Das *Forumtheater* ist die bekannteste und weltweit wohl am meisten praktizierte Methode des Theater der Unterdrückten. Im Zentrum steht ein kurzes Theaterstück bzw. mehrere kurze Szenen über ein soziales Problem, einen möglichst alltagsnahen Konflikt. Die Protagonistin auf der Bühne tut alles, um den Konflikt

zu lösen bzw. ihr Ziel zu erreichen, scheitert aber letztlich an der Situation und unterliegt der Unterdrückung (durch die Antagonistin). In diesem Moment werden die ZuschauerInnen, die sich mit der Protagonistin identifizieren können, eingeladen auf die Bühne zu kommen und ihre Ideen der Problemlösung im Spiel auszuprobieren. Auf diese Weise wird eine körperlich-sinnliche wie auch kognitiv-rationale Diskussion über eine soziale Problemsituation, ihre Ursachen sowie mögliche Handlungsalternativen angestoßen. Im Gegensatz zu vielen anderen Ländern gibt es in Deutschland kaum langfristig bestehende Forumtheatergruppen. Einzelne erfolgreiche Beispiele sind die Gruppe Kannadi in Köln, die Aktionstheatergruppe Halle, die Gruppe Raabenschwarz in Berlin sowie neuerdings das Kieztheater in Kreuzberg. Themenschwerpunkte der genannten Initiativen sind u. a. Flüchtlingspolitik, Rechtsextremismus, Geschlechtergerechtigkeit, Rassismus, Leben mit Behinderung und Drogenproblematik. Als Methode im Rahmen formaler politischer Erwachsenenbildung wird das Forumtheater v.a. in Fortbildungen zur gewaltfreien Konfliktbearbeitung, in der Anti-Bias-Arbeit oder wiederum in der gewerkschaftlichen Bildungsarbeit angewandt.

5. Der *Regenbogen der Wünsche* steht als Sammelbegriff für eine Reihe eher therapeutisch orientierter bzw. auf das Innere der Person gerichteter Methoden. Hierbei wird den weniger sichtbaren Mechanismen und Auswirkungen von Unterdrückung und Macht nachgespürt und darüber hinaus nach den verborgenen Wünschen, Ängsten und Träumen der Menschen gefragt. Neben dem Einsatz in Therapie und Verhaltenstraining können diese Methoden z. B. als Baustein eines längeren Forumtheaterprojektes besonders die Multiperspektivität von Konflikten und gesellschaftlichen Problemen deutlich machen, indem auch das vermeintlich Unsichtbare sowie bestehende Tabus aufgedeckt werden. Ein interessantes Anwendungsbeispiel stellt das Projekt „Heimliche Begleiter“ dar, bei dem die Grenzen zwischen politischer Bildung, Empowerment und Sozialer Arbeit fließend sind. Ausgangspunkt für das von „Aktion Mensch – Die Gesellschafter“ finanzierte Projekt war die Beobachtung, dass viele Menschen aus eher „bildungsfernen“ Milieus, im Falle, dass sie trotz hoher Selektivität des deutschen Bildungssystems an einer Hochschule landen, sich während und nach dem Studium mit zahlreichen subtilen Formen der Abgrenzung und des Ausschlusses konfrontiert sehen. Mit Hilfe der eben genannten Methoden, ergänzt durch Elemente aus der Anti-Bias-Arbeit, ging es v.a. darum, gesellschaftliche Selektionsmechanismen nachvollziehbar zu machen und zugleich Handlungsalternativen im Alltagsleben, Berufsleben und Hochschulalltag praktisch auszuprobieren, um auf diese Weise das Selbstbewusstsein und die Handlungskompetenz von Studierenden und Berufstätigen mit bildungsfernem Hintergrund zu fördern.
6. Das *Legislative Theater* schließlich stellt eine Weiterentwicklung des Forumtheaters hin zu einer praktikablen Form direkter Demokratie dar. Nach dem Sturz der Militärdiktatur in Brasilien kehrte Boal nach Rio de Janeiro zurück und wurde 1992 als Abgeordneter der Arbeiterpartei (PT) ins Stadtparlament gewählt. Während seiner vierjährigen Mandatszeit organisierte er Hunderte von Forumtheateraufführungen in zahlreichen Bezirken der Stadt mit über dreißig Theatergruppen

(u. a. bestehend aus Straßenkindern, Haushälterinnen, Landlosen, FabrikarbeiterInnen), um herauszufinden, an welchen Stellen neue Gesetze nötig waren, um die Lebensbedingungen der Menschen vor Ort konkret und mit ihrer direkten Beteiligung zu verbessern. Boals MitarbeiterInnen erarbeiteten einen Katalog an bestehenden artikulierten und diskutierten Problemen, die sich während der Forumtheateraufführungen als – unter geltendem Recht – unlösbar herausstellten, formulierten daraus gemeinsam mit den Forum-TeilnehmerInnen Gesetzesentwürfe und legten diese dem Stadtparlament vor. Auf diese Weise wurden während Boals Mandat insgesamt 13 Gesetze verabschiedet (vgl. Boal 1998). Sehr aufwendige und z. T. recht vielversprechende Versuche mit dem Legislativen Theater liefen bisher in Vancouver (Theatre for Living) zur Drogenpolitik und dem Leben auf der Straße, in der Steiermark (InterACT) v.a. zum Thema Neue Armut sowie in London (Cardboard Citizens) zur Frage von Illegalität und sozialem Ausschluss. Der Einsatz von Theater in Verbindung mit Verfahren der Gesetzgebung stellt unserer Ansicht nach die letzte große Weiterentwicklung der Methodologie des Theaters der Unterdrückten dar und kommt freilich den Ansprüchen einer emanzipatorischen Bildungsarbeit nach Demokratisierung und Partizipation am nächsten.

All diese Methoden können durchaus auch zu völlig anderen Zwecken und konträr zu emanzipatorisch-kritischen Ansprüchen eingesetzt werden, wie es besonders das Beispiel von Forumtheater als Trainingsmethode in der Personal- und Unternehmensentwicklung zeigt (vgl. Hüttler 2005). Ohne die Thematisierung der strukturellen Rahmenbedingungen individuellen Handelns sowie der überindividuellen Erfahrungen von Gewalt und Ohnmacht verkommen sie schnell zum bloßen Training sozial erwünschten Verhaltens. Insgesamt gibt es unseres Wissens nach derzeit in Deutschland keine Aus- und Fortbildungsangebote, die das Theater der Unterdrückten explizit als Methode der politischen Erwachsenenbildung lehren oder thematisieren. Wer die Methoden selbst erlernen möchte, kann dies v.a. im Rahmen zahlreicher sehr unterschiedlich akzentuierter Workshops im In- und Ausland. Als renommierteste Anbieter von Einführungs- und Aufbaukursen international gelten derzeit das CTO in Paris (F), „Cardboard Citizens“ in London (GB), „Formaat“ in Rotterdam (NL), „Giolli“ in Montechiarugolo (I), „InterACT“ in Graz (A) und das „TdU-Wien“ (A). In Deutschland gibt es bislang keine vergleichbare Organisation. Es sind hier hauptsächlich Einzelpersonen, die freiberuflich Fortbildungen anbieten, sowie bestehende Theatergruppen und vereinzelte Einrichtungen der Erwachsenenbildung, die zur Verbreitung der Methoden beitragen. Darüber hinaus werden sie in manchen pädagogischen und theaterwissenschaftlichen Studiengängen (z. B. Marburg, Bielefeld, Hamburg, Hannover, Berlin, Freiburg) sowie im Rahmen der Ausbildung zum „Theaterpädagogen (BuT)“ gelehrt.

Eine kleine Mittvierzigerin mit Kurzhaarfrisur steigt auf die Bühne und fragt in ihr Mikro: „Wem kommt hier was bekannt vor?“ Viele Hände im Saal gehen nach oben. Sie erklärt ein paar Sätze zur Entstehung des Stückes und stellt dann weitere Fragen ins Publi-

kum: Worum geht es hier Ihrer Meinung nach? Kennen Sie solche Situationen aus ihrem Alltag in Bellach? Sind Sie zufrieden damit, wie das Stück geendet hat? Nein? Diskussionen beginnen hier und da, das Mikrophon wandert durch die Reihen und es gibt verschiedene Wortbeiträge. Nach einigen Minuten erklärt die Frau, wie es nun weitergeht. Das Stück „Nun sag schon, Opa...!“ beginnt gleich noch einmal von vorne. Alle im Raum sind dazu aufgefordert, in dem Moment „Stopp“ zu rufen und eine Person auf der Bühne zu ersetzen, in deren Rolle sie gerne etwas ausprobieren möchten, sobald sie denken, dass sie damit die Gesamtsituation verbessern können („Interventionen“). Oder aber sie rufen „Stopp“ und kommen auf die Bühne um unausgesprochene Gedanken, Gefühle und Wünsche einer Bühnenfigur sichtbar zu machen und auf diese Weise zum besseren Verständnis der gezeigten Problematik beizutragen („Explorationen“).

Das Stück beginnt von vorne. Eben erst hat der 15-jährige Max seinen Großvater nach dessen Erfahrungen unter Hitler gefragt, da ruft es „Stopp“ von ganz hinten im Saal. Die Szene wird angehalten, die SpielerInnen bleiben bewegungslos an ihren Plätzen stehen. Ein älterer Herr mit Glatze und brauner Wollweste drängt sich durch die Zuschauerreihen nach vorne: „Ich will euch mal was zeigen...“ Er steigt auf die Bühne und die Moderatorin fragt ihn nach seiner Idee. „Ich bin auch Opa und ich war auch in der HJ. Ich will euch mal zeigen, wie das für alte Leute ist, wenn sie..“ Seine Stimme zittert und bricht ab. Schweigen im Raum. Der alte Herr wischt sich über die Augen und kniet sich dann vor den sitzenden Großvater von Max. Mit ausgestrecktem Finger zeigt er auf ihn und ruft dabei in anklagendem Ton: „Du bist Schuld! Du hast Menschen umgebracht! Es ist deine Schuld!“ Die Moderatorin fragt ihn, ob es sich dabei um das Gefühl handle, das der Opa habe, wenn ihn Max auf die NS-Zeit anspricht. Er nickt: „Immer wenn mich meine Enkelin nach der Hitlerzeit fragt, sehe ich die ganzen Toten vor mir und fühle mich schuldig.“ Sie wieder ins Mikro: „Wir haben hier einen möglichen Grund dafür gesehen, warum Max' Opa nicht über diesen Abschnitt seiner Vergangenheit sprechen möchte. Vielen Dank, dass Sie hier auf die Bühne gekommen sind! Hat noch jemand eine Idee, warum der Opa nicht antworten will?“ Es gibt weitere Versuche die unsichtbaren Aspekte und Dimensionen sichtbar zu machen, v.a. von anwesenden RentnerInnen, aber auch von Jugendlichen und Erwachsenen, die aus der Perspektive von Kindern und EnkelInnen auf die Bühne gehen und teils entgegengesetzte, teils ähnliche Perspektiven und mögliche Antworten aufzeigen. Teilweise sind gleich mehrere Personen gleichzeitig auf der Bühne, die sich in die Szene einmischen und mögliche bisher unsichtbare Gedanken und Zusammenhänge sichtbar machen. Jedes Mal kommt es zu Reaktionen aus dem Publikum: Zwischenrufe, Fragen an die jeweils Agierenden, Ausdrücke des Nicht-Einverständnisses mit der gezeigten Erklärung. Auf ähnliche Weise wird auch die zweite Szene unter die Lupe genommen. Mithilfe mehrerer Explorationen und Interventionen aus dem Publikum, werden Aspekte und Zusammenhänge deutlich, die auf den ersten Blick unsichtbar bleiben oder völlig anders aufgefasst wurden als bei näherer Betrachtung. Kurz bevor die Moderatorin zur dritten Szene überleitet, steht in der Mitte des Raumes ein älterer Herr mit Vollbart und Tränen in den Augen auf: „Ich möchte mich bei allen Anwesenden bedanken. Ich konnte bisher mit niemandem darüber sprechen, aber was heute Abend hier in diesem Raum passiert, ist unglaublich. Vielleicht schaffe ich es auch, eines Tages über meine eigenen Erinnerungen an diese Zeit zu sprechen...“. Er setzt sich wieder. Stille im Saal.

Die letzte Szene läuft von Anfang bis Ende durch, ohne dass jemand „Stopp“ ruft. Die Moderatorin wartet einen Moment und fragt dann in das Schweigen hinein: „Sind Sie alle einverstanden, was hier passiert?“ Schweigen. „Was könnte man hier tun, damit es nicht zur Gewalt kommt?“ Schweigen. „Kennt jemand von Ihnen so eine Situation aus eigener Erfahrung?“ Plötzlich brechen viele Gespräche im Raum gleichzeitig los. Einzelne Stimmen rufen laut: „Das ist alles nicht so einfach!“, „Klar kennen wir das, is doch hier Alltag in Bellach!“, „So schlimm wie da auf der Bühne isses gar nicht bei uns hier“. Es dauert eine Weile, bis man wieder die Stimme der Moderatorin versteht. Sie fragt, welche Figuren in der Szene etwas dazu beitragen könnten, dass es nicht zur Gewalt kommt. Ein junge Frau kommt auf die Bühne und tauscht die Frau auf der Bank aus. Als die beiden Glatzen versuchen, der Frau mit Kopftuch den Schleier herunterzuziehen, greift sie energisch ein und keift den Angreifer an, der erst erstaunt zurückschreckt, dann allerdings nur noch angriffslustiger wird. Die Moderatorin beendet die Szene und fragt die junge Frau, was ihre Strategie war und ob sie erreicht habe, was sie wollte. Es folgt ein kurzes Gespräch über Zivilcourage, Ignoranz in der Öffentlichkeit und darüber, dass man sich als Frau nicht alles gefallen lassen dürfe. Sie ist allerdings nicht zufrieden mit der Wirkung ihres Verhaltens. Zwei andere Frauen versuchen ähnliches und lösen damit teils ähnliche, teils sehr andere Reaktionen bei den Angreifern aus. Ein älterer Herr kommt auf die Bühne und spielt einen Anwohner, der die Situation vom Küchenfenster beobachtet und per Telefon die Polizei alarmiert. Man hört kurz später Sirenengeheul, die beiden Angreifer suchen das Weite. Realistisch? Durchaus. Aber die Anwesenden sind sich einig, dass man nicht immer und überall die Polizei zu Hilfe rufen könne. Insgesamt folgen noch ca. zehn solcher Interventionen von den unterschiedlichsten Personen. Die meisten scheitern daran, die direkte Gewalt an der Haltestelle zu verhindern, allerdings ergeben sich zahlreiche Gespräche über die Motive der Angreifer und darüber, wie man im Ort insgesamt eine angenehmere Atmosphäre und ein offeneres Miteinander schaffen könne. Im weiteren Verlauf der Diskussion werden die Beziehungen von Personen in kommunalen Ämtern zur rechten Szene, die kontroverse Nutzung eines lokalen Wirtshauses für Gedenkfeiern der NPD im vergangenen Jahr sowie die grundsätzliche Frage eines Parteienverbotes angesprochen.

Kurz vor 21 Uhr bricht die Moderatorin die z. T. heftigen Diskussionen ab und weist auf den nächsten Forumtheaterabend in der kommenden Woche zur gleichen Zeit am gleichen Ort. Für diesen Termin sind Vertreter aus dem Stadtrat und ein Rechtsanwalt eingeladen, die im Rahmen von ExpertInneninterviews Hintergrundinformationen zur weiteren Diskussion beitragen sollen. Außerdem lädt sie die Anwesenden ein, bei Interesse am folgenden Samstag zum Hauptplenum des Aktionsbündnisses zu kommen und dort die Diskussion weiterzuführen. Beim Ausgang, wo es niemandem entgehen kann, hängt ein junger Mann ein Plakat an die Wand, auf dem er Fragen und Stichpunkte notiert hat, die ihm im Laufe der Diskussionen wichtig erschienen: Warum fällt es vielen so schwer, über die NS-Zeit zu sprechen? Was passiert, wenn es einmal keine Zeitzeugen mehr gibt? Wie hängen die (schlechte oder fehlende?) NS-Aufarbeitung und die heutige Entwicklung der rechten Szene zusammen? Gibt es nur in unserer Stadt Nazis in wichtigen Ämtern? Darf eine politische Partei verboten werden, wenn sie offensichtlich Gewalt und Ungerechtigkeit toleriert? Wie können wir Gewalt bekämpfen, ohne selbst gewalttätig zu werden? Und noch viele mehr.

(Informelles) Politisches Lernen im theatralen Prozess

Das Thema Rechtsextremismus hat zentralen Stellenwert im Kontext politischer Bildung. Bei der hier vorgestellten Forumtheateraufführung handelt es sich von den Rahmenbedingungen und von der Form her nicht um eine klassische Veranstaltung politischer Erwachsenenbildung, aber zweifellos fanden an jenem Abend in Bellach zahlreiche Momente der Aneignung neuen Wissens, sowie die Konfrontation mit ungewohnten Perspektiven und zentralen Fragen der Demokratie und des politischen Miteinanders statt. Manch einer der Anwesenden wird im Laufe des Abends seine eigene Haltung und Einstellung gegenüber bestimmten politischen Ideen überprüft haben, sich in den folgenden Tagen an Geschichten der eigenen Eltern und Großeltern erinnern. Das Miteinander von ästhetisch-emotionaler Rahmung durch Musik und Theater, die Diskussionen, die zeitweise den Charakter von Podiumsgesprächen annehmen, ebenso wie die angekündigten ExpertInneninterviews in der darauffolgenden Woche sowie die vielen kleinen Gespräche zwischendurch und im Anschluss an die ca. dreistündige Veranstaltung bieten zahlreiche Anlässe für informelles und non-formales soziales und politisches Lernen. Zum einen lässt sich also von politischer Bildung sprechen, wenn man die anwesenden ZuschauerInnen und DiskutantInnen betrachtet. Lenkt man den Blick auf die an der Aufführung beteiligten SpielerInnen und vergegenwärtigt man sich die verschiedenen Arbeitsschritte im Laufe des langwierigen Prozesses, der in der Aufführung des Stückes „Nun sag schon, Opa...!“ seinen ersten Höhepunkt fand, wird das Ganze schnell als ein Projekt politischer Bildung sichtbar:

- langwierige Diskussionen in der Theatergruppe, die zur Entscheidung für genau dieses Thema geführt haben
- Beschäftigung mit dem eigenen Bezug zur NS-Vergangenheit bzw. mit konkreten Erfahrungen von rechtsextremer Gewalt
- Recherche über Hintergründe und Fakten zur Situation der rechten Szene in Südhessen
- Gespräche mit NachbarInnen und ZeitzeugInnen über NS-Vergangenheit und Erinnerungen an Krieg und Verfolgung
- intensive Probenarbeit an einem Forumtheaterstück, das nicht ein Einzelschicksal auf die Bühne bringt, sondern eine abstrahierte und zugleich realistische Geschichte, die voll von kollektiven Erfahrungen und Anknüpfungspunkten für die ZuschauerInnen ist
- Ausarbeitung authentischer Bühnencharaktere und theatraler Szenen, die möglichst vielschichtig sind und viele Fragen bei den ZuschauerInnen aufwerfen
- Öffentlichkeitsarbeit und Gespräche mit FreundInnen und Bekannten, damit sich diese auch an der Auseinandersetzung beteiligen

Wie und was tatsächlich gelernt wird und inwiefern sich daraus ein erweiterter individueller und kollektiver Handlungsradius bzw. auch eine persönliche Entscheidung für die Demokratie ergeben, obliegt allein den beteiligten Subjekten selbst und bleibt letztlich unbeantwortet. Bisher gibt es noch keinerlei empirische Ergebnisse zum

Transfer zwischen ästhetischer und sozialer Wirklichkeit im Kontext sozialer Theaterarbeit.

Fazit und Ausblick

Das Theater der Unterdrückten im Sinne einer dialogischen Praxis lässt sich nicht in starre Definitionen packen oder für ein einziges Praxisfeld vereinnahmen. Es findet an vielen Orten (z. B. in Bildungseinrichtungen, Stadtteilzentren oder Theatersälen), auf unterschiedliche Weise (z. B. als langfristiges Forumtheater-Projekt, als Tagesworkshop oder als Methodenbaustein unter vielen) und zu den unterschiedlichsten gesellschaftlich relevanten Themen (wie z. B. Diskriminierung, Erinnerungsarbeit oder Hartz-IV-Problematik) statt, sobald sich Menschen seiner Methoden bedienen, um sich in einem dialogischen Prozess mit sich und Welt auseinander zu setzen. In der politischen Erwachsenenbildung in ihrer organisierten und institutionellen Form ist das Theater der Unterdrückten bisher nur in Ansätzen angekommen. Wie die Beispiele zeigen, lassen sich die einzelnen Methoden auch ohne ein großangelegtes Projekt mit anderen didaktischen Ansätzen kombinieren und in unterschiedliche Formate organisierter politischer Erwachsenenbildung integrieren. Dafür müsste sich letztere allerdings ein Stück weit von ihrer Skepsis gegenüber ästhetisch-erfahrungsbezogener Methoden in ihrem Hoheitsgebiet lösen. Aus unserer Sicht scheinen aber ganz besonders die zahlreichen informellen Lernprozesse und Räume für politischen Diskurs im Rahmen längerfristiger Projekte vielversprechend. Für die politische Erwachsenenbildung ist das Theater der Unterdrückten besonders dann interessant, wenn

- es sich um ästhetisch und inhaltlich anspruchsvolles und herausforderndes Theater handelt, nicht um bloßes Rollenspiel oder „didaktisches Theater“
- die Themenauswahl mit den Teilnehmenden gemeinsam geschieht und die am Prozess Beteiligten von den zentralen Fragestellungen, um die es geht, selbst betroffen sind
- die behandelten Themen und Fragestellungen in ihrem sozialen und historischen Kontext betrachtet sowie in ihrer Komplexität und Widersprüchlichkeit ernst genommen werden
- die öffentliche Aufführung nicht der Schlusspunkt der Auseinandersetzung mit der gewählten Thematik ist, sondern nur ein Schritt von vielen
- alle drei theaterpädagogischen Dimensionen (Ästhetik, Subjekt, Gesellschaft) sowohl methodisch wie auch inhaltlich gleichrangig Beachtung finden
- der gesamte Prozess professionell theaterpädagogisch begleitet und – wenn möglich – in Kooperation mit lokalen NGOs, anderen soziokulturellen Initiativen, Beratungsstellen, VertreterInnen aus Politik und Verwaltung u.ä. stattfindet

Sind diese Voraussetzungen gegeben, so lässt sich das Theater der Unterdrückten in der Praxis *an sich* tatsächlich (auch) als eine Form politischer Bildung verstehen, die keinen Wert auf disziplinäre Grenzziehungen oder andere Eitelkeiten legt. Nicht zuletzt könnte es die institutionelle politische Erwachsenenbildung an mancher Stelle an

ihre emanzipatorischen und handlungsorientierten Wurzeln erinnern, die im Rahmen der Institutionen oft zu wenig Beachtung finden.

„Das Theater kann einige Dinge ganz gut und gewiss besser als, sagen wir, die Medizin oder die Soziologie, ganz zu schweigen von der Ganovenkunst der Politik (...). Wenn Schwachköpfe und Spießherren die Impotenz des Theaters beweisen, nur weil seine Wirkung nicht gemessen werden kann wie die von Gewehren und Abführpillen, tun mir diese blinden armen Schweine leid.“
(George Tabori 1993, S. 21).

Anmerkungen

- 1 Die hier beschriebene Szene ist hinsichtlich der Namen, Orte und konkreten Zusammenhänge frei erfunden. Sie ist inspiriert von Gesprächen mit befreundeten Forumtheater-PraktikerInnen sowie vielfältigen eigenen Projekten und Erfahrungen mit den Methoden des Theaters der Unterdrückten aus den letzten Jahren. Somit lässt sie sich als Skizze eines idealtypischen Forumtheater-Projektes lesen und enthält zentrale Elemente einer politischen Theater- und Bildungsarbeit, wie wir sie hier vorstellen möchten. Insgesamt findet in Deutschland bedauerlicherweise kaum eine detaillierte Dokumentation von erfolgreichen Forumtheater-Projekten statt, sodass sich Unbeteiligte nur schwer einen Eindruck davon verschaffen können, was beispielsweise während eines Forumtheater-Abends wie hier in Bellach tatsächlich passiert.

Literatur

- Ahlheim, Klaus (2007): Bilanz und Perspektiven politischer Erwachsenenbildung. In: Ders.: Ungleichheit und Anpassung. Zur Kritik der aktuellen Bildungsdebatte. Hannover: Offizin-Verlag, S. 97-115
- Boal, Augusto (2006): Der Regenbogen der Wünsche. Methoden aus Theater und Therapie. Uckerland: Schibri-Verlag
- Boal, Augusto (1998): Legislative Theatre. Using Performance to make Politics. Oxon: Routledge
- Boal, Augusto (1989): Theater der Unterdrückten. Spiele und Übungen für Schauspieler und Nicht-Schauspieler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag
- Böttger, Gottfried (1997): Die ganze Welt ist eine Bühne. Theater in der politischen Bildung. In: Schiele, Siegfried (Hrsg.): Praktische Politische Bildung. Wochenschau Verlag, S. 83-94
- Dengel, Sabine/Mushak, Milena/Sickelmann, Dominic (2009): Neue Wege für die politische Bildung. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): Dossier Politische und kulturelle Bildung. <http://www.bpb.de/themen/170WO9.html>
- Flowers, Rick (2004): Defining Popular Education. Unveröffentlichtes Manuskript zur Tagung „Popular Education in Deutschland“, Februar 2008
- Freire, Paulo (1971): Pädagogik der Unterdrückten. Stuttgart: Kreuz Verlag
- Hentschel, Ulrike (2000): Theaterspielen als ästhetische Bildung. Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung. Weinheim: Deutscher Studien Verlag
- Holzapfel, Günther (1994): Berührungspunkte zwischen Kulturarbeit und Therapie. In: Klosterkötter-Prisor, Birgit (Hrsg.): Grenzüberschreitungen. Theater – Theaterpädagogik

- Therapie. Reihe RAT – Remscheider Arbeitshilfen und Texte, Remscheid: Verlag Alexander T. Rolland, S.17-31
- Hufer, Klaus-Peter (2001): Für eine emanzipatorische politische Bildung. Schwalbach: Wochenschau Verlag
- Hüttler, Michael (2005): Unternehmenstheater – vom Theater der unterdrückten zum Theater der Unterdrückten. Eine theaterwissenschaftliche Betrachtung. Stuttgart: ibidem-Verlag
- Miller, Tilly (2009): Ein Gang durch die Geschichte. Theater und politische Bildung. Kulturfenster. In: Katholische Bundesarbeitsgemeinschaft für Erwachsenenbildung. (Hrsg.): Erwachsenenbildung, H.3, S.160-163
- Steinweg, Reiner (2004): Lehrstücke als Methode kollektiver Selbstreflexion. In: Koch, Gerd/Roth, Sieglinde (Hrsg.): Theaterarbeit in sozialen Feldern. Theatre Work in Social Fields. Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel Verlag, S.140-146
- Tabori, George (1993): Betrachtungen über das Feigenblatt: ein Handbuch für Verliebte und Verrückte. Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag
- Weintz, Jürgen (1998): Theaterpädagogik und Schauspielkunst: Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit. Butzbach-Griedel: Afra Verlag