

Bachelorarbeit

zur Erlangung
des Grades eines BA Kulturpädagogen

Tobias Koralus

Unsichtbares Theater – Erkundung eines vergessenen Genres

Erstgutachterin

Dipl.-Kult. Skadi Gleß

Zweitgutachter

Prof. Dr. phil. Johann Bischoff

Matrikelnummer:

18534

Adresse:

Domstraße 2

06217 Merseburg

Studiengang:

Kultur- und Medienpädagogik (B.A.)

Fachbereich:

Soziale Arbeit.Medien.Kultur

an der

Hochschule Merseburg

vorgelegt:

September 2014



Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Entwicklungslinien	6
2.1 Methoden des Theater der Unterdrückten	6
2.1.1 Das Zeitungstheater	6
2.1.2 Das Statuen- und Bildertheater	6
2.1.3 Das Forumtheater	7
2.1.4 Das Legislative Theater	8
2.1.5 Der Polizist im Kopf	8
2.1.6 Der Regenbogen der Wünsche	8
2.2 Geschichte des Unsichtbaren Theaters	8
2.2.1 Das Arbeitertheater in Deutschland	9
2.2.2 Das Agitproptheater	10
2.3 Augusto Boal	11
2.3.1 Herkunft	11
2.3.2 Beeinflussende Persönlichkeiten	13
2.3.2.1 aus dem künstlerischen Bereich	14
2.3.2.1.1 Konstantin Stanislawski	14
2.3.2.1.2 Erwin Friedrich Max Piscator	14
2.3.2.1.3 Bertolt Brecht	15
2.3.2.2 aus dem pädagogischen Bereich	16
2.3.2.2.1 Jakob Levy Moreno	16
2.3.2.2.2 Paulo Freire	16
2.4 Zusammenfassung wesentlicher Aussagen	17
3. Anatomie des Unsichtbaren Theaters	19
3.1 Konzept	19
3.2 Spielort	20
3.3 Darsteller	21
3.4 Zuschauer	22
3.5 Gesellschaft	22
3.6 Andere Formen des Unsichtbaren Theaters	23

3.6.1	Günther Wallraff.....	23
3.6.2	Markus Eberwein.....	23
3.7	Effektivität.....	23
3.8	Kritik	24
3.8.1	Beteiligte.....	24
3.8.2	Workshop.....	25
3.9	Zusammenfassung wesentlicher Aussagen	25
4.	Umsetzung	27
4.1	Workshops.....	27
4.2	Eigener Versuch	29
4.3	Reflexion	31
5.	Fazit.....	32
6.	Literaturverzeichnis	34
7.	Anhang.....	36

1. Einleitung

Sie sind auf einem öffentlichen Platz, plötzlich bricht neben ihnen ein junger Mensch zusammen. Sind Sie schockiert? Ein Arzt ist zum Glück zur Stelle. Er beruhigt die Anwesenden, dass die Person aufgrund von Unterernährung einen Schwächeanfall hatte, aber sonst sei sie in bester Verfassung und würde sich in Kürze erholen. (vgl. Thorau 2013 b, S. 13)

Tatsächlich hat dieser Zwischenfall Neugierige und Schaulustige angezogen. Es ist schon unfassbar, wenn man so etwas in einem Land wie unserem direkt erleben kann oder muss. Neben Ihnen beginnt das Geflüster, wie teuer alles Lebensnotwendige geworden sei. Es dauert nicht lange, und auch Sie werden gefragt, ob Sie sich noch bei ihrem Einkommen ernähren könnten. Stimmen werden laut, dass in Deutschland seit Jahren der Lohn wenn überhaupt gerade mal um die Inflationsrate gestiegen sei. Der Zusammengebrochene ist mittlerweile verschwunden, der Arzt ebenso, die Diskussion dauert an. Weitere Meinungen werden laut, in denen Ungleichverteilung und Ungleichbehandlung thematisiert werden. Jemand bemerkt, dass die Zahl der Tafeln und der Hilfsbedürftigen durch Kinder- und Altersarmut steigt, während gleichzeitig durch die Regierung Sparmaßnahmen an Bildung und Kultur angekündigt, Waffenexporte erlaubt und Exportgewinne eingefahren werden. Das unmittelbare Erleben zwingt Sie als Ohrenzeuge zu einer Reaktion. Ein Infoblatt hätten Sie wegwerfen können. Was denken Sie? Beteiligen Sie sich an der Diskussion? Sind Ihnen diese Gedanken bereits vorher gekommen, oder wurden Sie so darauf aufmerksam gemacht?

Es kann sein, dass Sie Akteur einer der provokantesten Formen des Theaters geworden sind: das Unsichtbare Theater. Es ist ein Ansatz der zwischen Realität und Fiktion liegt und Menschen politisch aktivieren soll. Ein Theaterstück, das Realität vermittelt aber Fiktion bleibt. Obwohl diese Situation, in die Sie gelangt sind, wirklich scheint, sind zum Glück nur gute Darsteller aktiv.

Bekannt wurde das Unsichtbare Theater dank Augusto Boal (1931 – 2009), dem leider bereits verstorbenen, brasilianischen Theaterpädagogen. Er gehörte nicht zu den Künstlern, die an der politischen Wirksamkeit des Theaters zweifelten. Jedoch erkannte er auch die Schwächen dieser Kulturform:

„Auf der Bühne waren wir nicht zu schlagen [...]. Aber draußen warteten die bürgerliche Reaktion und der internationale Imperialismus mit tatsächlich gefährlichen Waffen im Anschlag. Weniger Argumente, aber mehr Kanonen.“
(Boal 1979 a, S.7)

Mit seinem Wirken wollte Boal den Unterdrückten eine Stimme geben. Seine Definition von Unterdrückung wandelte sich im Laufe seines Lebens. Anfangs waren es vor allem die Analphabeten in Südamerika, später Menschen in Europa, mit denen er sich beschäftigte. Der Südamerikaner sah sich selbst nicht als Allwissenden an, verstand seine Methoden aber als Möglichkeit, um der Wahrheit und damit einer Lösung nahe zu kommen (vgl. Boal 1979 a, S. 7). Als Unterdrückung empfand er auch die Zuordnung in die Rollen Schauspieler und Zuschauer. „Ein Theater, das dem Zuschauer das Wort erteilte, war wirkungsvoller in seinem emanzipatorischen Ansatz als alle konventionellen Theaterformen [...].“ (Boal 1979 a, S. 15)

Fasziniert von dieser Mischung aus politischer Aktivierung und der Kulturform Theater möchte ich etwas gegen das Vergessen selbiger tun. Gerade im Hinblick auf die Kürzungen im Kulturbereich stellt sich oft die Frage, welchen Nutzen diese und andere Kulturformen haben. Da oft kein Sinn in diesen gesehen wird, sind sie häufig Opfer dieser Politik. Das Unsichtbare Theater ist ein schönes Beispiel um zu zeigen, zu was Theater fähig sein kann.

Im ersten Abschnitt möchte ich die Frage nach der Herkunft des Unsichtbaren Theaters klären. Dabei ordne ich es dem Methodenkatalog des Theater der Unterdrückten zu und gehe auf die geschichtliche Entwicklung ein. Ich werde Augusto Boal vorstellen, und kurz die Menschen erwähnen, die einen Einfluss auf seine Arbeit hatten. Im zweiten Absatz werfe ich einen Blick in das Innere des Unsichtbaren Theaters. Hier werde ich neben dem Aufbau auch die Stellung der Darsteller und Zuschauer beschreiben. Darüber hinaus positioniere ich mich hier auch kritisch zur Theatermethode. Im dritten Kapitel gibt es einen praktischen Einblick in den Aufbau eines Workshops zu dieser Thematik, welchen ich mit einem eigens konzipierten und durchgeführten Versuch vergleiche.

Als Quelle diene mir neben diversen Büchern und dem Internet, vor allem ein Telefoninterview mit Harald Hahn, einem der wenigen deutschen Theaterpädagogen, die diese Methode beherrschen. Die Transkription dessen ist im Anhang zu finden.

Abschließend möchte ich darauf hinweisen, dass die Verwendung männlicher Personenbezeichnungen lediglich dem Lesefluss dient. Natürlich ist Theater, wie auch das Leben, etwas gesamtgesellschaftliches und somit versteht sich die Anerkennung eines jeden Geschlechts von selbst.

2. Entwicklungslinien

Das Unsichtbare Theater wird sehr oft mit Augusto Boal in Verbindung gebracht. Es ist eine von vielen Methoden, die der Brasilianer im Theater der Unterdrückten zusammengefasst hat. Hierbei umfasst eine Theatermethode „Übungen, Techniken, methodische Bausteine bis hin zu ganzen Ansätzen [...], die in Lernprozessen das Theaterspielen einsetzen.“ (Küppers, Walter 2012, o. S.) Bevor ich jedoch detaillierter auf das Unsichtbare Theater und die Zielgruppe eingehe, möchte ich kurz die weiteren dazugehörigen Methoden benennen und einen kurzen Einblick in sie geben, um aufzuzeigen, wie umfassend das Theater der Unterdrückten ist.

2.1 Methoden des Theater der Unterdrückten

2.1.1 Das Zeitungstheater

Augusto Boal entwickelte zwölf Techniken, wie Zeitungartikel gelesen bzw. mit was sie ergänzt werden können (vgl. Boal 1979 a, S. 30). Durch eine Änderung des Lesens, beispielsweise mit einer anderen Betonung, oder des Zusammenhanges, wird die eigentliche Botschaft des Texters gesucht und gefunden. Wie nahezu alle Methoden im Theater der Unterdrückten, dient auch das Zeitungstheater der politischen Aufklärung, indem sich die Teilnehmer mit dem Gelesenen auseinandersetzen.

2.1.2 Das Statuen- und Bildertheater

„Nomen est omen“ und so lässt der Name bereits auf die Arbeitsweise dieser Theatermethode schließen. Mithilfe ihrer Körper stellen die Mitspielenden einzelne Statuen oder ganze Standbilder dar. Während beim Statuentheater ein Mitspieler den anderen formt, so nehmen beim Bildertheater die Darsteller ihre Mimik, Gestik, Position und Haltung alleine ein und können dabei auf eine gesellschaftsbezogene politische Situation hinweisen.

In einer Variante dieser Methode kreierte ein Teil der Gruppe mit den anderen Darstellern ein Realbild, das die gemeinsame Vorstellung einer repressiven Situation zeigt. Anschließend nehmen sie selbst die Position ein, die ihr gemeinschaftliches Idealbild der Situation darstellt. Ziel ist es jetzt, dass die Schauspieler es innerhalb ihrer Rolle und auch mittels Bewegung schaffen durch die Lösung des Konfliktes vom Realbild in das Idealbild zu wechseln. Dieses wird Übergangsbild genannt (vgl. Boal 1979 b, S. 71).

Augusto Boal wollte mittels des Theaters der Unterdrückten die staatliche oder gesellschaftliche Repression sichtbar machen. Da dies im Statuen- und Bildertheater aber

nicht immer möglich ist, wird diese Methode auch unabhängig davon von den Spielleitern genutzt um bei anderen Problemen, wie z. B. dem Alter oder der Hilfsbereitschaft, nachzuforschen (vgl. Boal 1979 b, S. 73).

2.1.3 Das Forumtheater

Das Forumtheater gehört zu den pädagogisch-politischen interaktiven Improvisationstheatern. Etwa in den 1970er Jahren entwickelte Augusto Boal diese Form für seine Heimat Südamerika. Es thematisiert institutionellen Macht- und Gewaltmissbrauch, Rassismus, Sexismus, ökonomische Dependenz und Ausbeutung (vgl. Koch, Streisand 2003, S. 108). So will es auf die Formen von sozialer und politischer Repression aufmerksam machen. Ziel des Forumtheaters ist, dass die Partizipierenden im Spiel eine gemeinsame Aufhebung der Missstände der Realität erproben und finden. Auch wenn Boal seine Arbeit immer als sich im Prozess befindlich (vgl. Thorau 2013 b, S. 10) deklariert hat, und entsprechend überall unterschiedliche Ausprägungen vorherrschen, so gibt es vier Merkmale, die das Forumtheater immer aufweist (vgl. Koch, Streisand 2003, S. 108):

- Eine Szene im Forumtheater besteht immer aus einem Konflikt zwischen einem Protagonisten – dem Unterdrücktem - und einem Antagonisten – dem Unterdrücker. Die jeweiligen Haltungen werden erst im Verlauf der Szene klar ersichtlich. Weitere Rollen können die Position dieser Hauptrollen verstärken. Das Spiel endet mit der Niederlage des Protagonisten in einem Standbild (ebd.).
- Bei einem erneuten Spielen steht das Publikum im Mittelpunkt. Es soll partizipieren, in dem es den Protagonisten austauschen und andere Handlungsweisen gemeinsam ausprobieren kann. Alle neuen Entwicklungen werden dabei diskutiert (ebd.).
- Der Spielleiter hat die Funktion eines Jokers, in der er multifunktional ist. Er achtet auf die Befolgung der Spielregeln, vermittelt zwischen dem Publikum und den Darstellern und aktiviert die Zuschauer zur Teilnahme und zur Selbstreflexion (ebd. S. 108 f.).
- Boal geht davon aus, dass die Teilnehmer, da sie im Forumtheater aktiv geworden sind, dieses Wissen und diese Handlungen auch in der Realität anwenden können (ebd. S. 109).

2.1.4 Das Legislative Theater

Das Legislative Theater entstand als Augusto Boal Anfang der 90er Jahre Stadtrat für die Arbeiterpartei PT in Rio de Janeiro wurde. Ausgehend vom Forumtheater wurden in und mit Theatergruppen gesellschaftliche Probleme herausgearbeitet. Mitarbeiter von Boal, die rechtliches und fachliches Wissen hatten, entwickelten daraus Anfragen an das Parlament oder fanden Lösungen bzw. lösten, wenn möglich, die Problematik direkt. Außerdem setzte diese Gruppe bei Problemen mit der Bürokratie oder mit staatlichen Institutionen theatrale Mittel ein, um auf die Realität, zum Beispiel mittels Gesetzesänderungen, einzuwirken. Auch in Deutschland wurde dieses Vorgehen geprobt, hatte jedoch weniger Erfolg, weil den Parteien die Aufgabe zugeschrieben wird, Gesetzesvorschläge oder Gesetzesänderungen einzubringen (vgl. o. A., 2013, o. S.). Dennoch werden auch solche Projekte von heimischen Theaterpädagogen realisiert (Hahn, Clausen 2014, o. S.).

2.1.5 Der Polizist im Kopf

Der Polizist im Kopf ist eine introspektive, also nach innen gerichtete, auf dem Forumtheater aufbauende, Theatertechnik. Hierbei sollen verinnerlichte Unterdrückungsmuster, die in einem herrschen, durch eine oder mehrere zusätzliche Personen aufgezeigt werden, beispielsweise als Personifizierung des mahnenden Lehrers. Man versucht dadurch herauszufinden, ob eine Unterdrückung eine eigene persönliche Grenze darstellt, oder ob sie von außen aufgezwungen wird. Ist letzteres der Fall, kann mittels des Forumtheaters eine gemeinsame Lösung für die Beseitigung gesucht werden (vgl. Hahn 2011, o. S.).

2.1.6 Der Regenbogen der Wünsche

Wie schon die vorhergehende Technik ist auch der Regenbogen der Wünsche introspektiv. Hierbei werden unter anderem Grenzen daraufhin untersucht, ob sie aus der Erziehung der Person heraus entstanden sind. Viel wichtiger bei dieser Methode ist jedoch, dass gestellte Bilder auf unbewusste Wünsche des Erstellers hin untersucht werden. Somit soll er die Möglichkeit bekommen, sich ihrer bewusst zu werden und mit ihnen in Kontakt zu treten.

2.2 Geschichte des Unsichtbaren Theaters

Während die vorangegangenen Techniken zumeist Augusto Boal zugeschrieben werden, so ist bezüglich des Unsichtbaren Theaters aus verschiedenen Quellen ersichtlich, dass er bei dieser Form auf bereits bestehende Ideen zurückgriff, einen theoretischen Unterbau

formulierte und sie modifizierte. Dennoch ist der Brasilianer die Person, dank derer Aufzeichnungen wir heute die Gedanken dahinter nachvollziehen können.

2.2.1 Das Arbeitertheater in Deutschland

Im Zuge der industriellen Revolution Anfang des 19. Jahrhunderts spaltete sich die Gesellschaft in die gehobene soziale Klasse der Bourgeoisie und in das Proletariat. Während die Anhänger der Bourgeoisie über die, für die Arbeit notwendigen, Produktionsmittel, wie Maschinen und Rohstoffe, verfügten, hatten die Arbeiter lediglich ihre Arbeitskraft, die sie frei veräußern konnten und dies zum Überleben auch mussten. Die Arbeitsbedingungen und die soziale Lage der Arbeiter waren desaströs, und es gründeten sich Arbeitervereine mit der Absicht, diese zu verbessern. Vorrangig war der Charakter dieser Vereinigungen deshalb politisch und nahe der Sozialistischen Arbeiterpartei angesiedelt. Jedoch war nicht nur die direkte Interessenvertretung ein Ziel, sondern auch das Wohl der eigenen Leute. So organisierten die Arbeitervereine Möglichkeiten der kulturellen und sportlichen Betätigung und förderten neben der Bildung und der Gesundheit ebenso das Gemeinschaftsgefühl (vgl. Funk-Hennings 1995, S. 82).

In eben jenen Vereinen begannen auch Angehörige der Arbeiterklasse damit, die Kulturform Theater für sich zu entdecken. Das Spektrum reichte von „[...] lebenden Bildern, allegorischen Spielen und Sprechchören bis hin zu Kurzscenen und Schwankformen soziale[r] und politische[r] Themen der eigenen Arbeits- und Lebenswelt“ (Koch, Streisand 2003, S. 27). Die oftmals selbst verfassten Stücke sollten neue Wege der politischen Bildung darstellen und unterhaltend belehren. (vgl. ebd.)

Nach der Abschaffung des Sozialistengesetzes 1890 nahm die Zahl der Engagierten zu und es bildeten sich selbstständige Arbeitertheater-Vereine und Spielgruppen. Knapp 16 Jahre später gab es bereits den ersten Dachverein in Berlin, der kurz darauf auch national verantwortlich wurde. 1913 erfolgte schließlich die Umbenennung zu „Deutscher Arbeiter-Theater-Bund“ mit einem eigenen Stückverlag in Leipzig, der die Arbeiter mit kostengünstigen Materialien und Texten versorgte. Im Jahr 1921 waren im Dachverband 2500 Mitglieder organisiert (vgl. ebd.).

Etwa ab 1925, unter den Auswirkungen des 1. Weltkrieges, begann sich das Arbeitertheater in zwei Richtungen aufzuspalten. Die erste Gruppe hatte sich zu einem Berufstheater entwickelt und orientierte sich verstärkt am publikumswirksameren Bildungstheater. Die zweite Gruppe geriet unter den Einfluss der KPD und deren Jugendverband und wandte sich ihnen und ihrer aufrührerischen Propaganda zu. Die KPD verfolgte diesen subversiven Weg, angeregt durch die historischen Entwicklungen in

Russland, besonders infolge der Oktoberrevolution, bereits selbst. Dort hatten sich schon vor der Revolution junge Künstler verschiedener Sparten zusammengeschlossen. Zu dieser linken Front, den russischen Futuristen, zählte auch Wladimir Majakowski. Er wollte mit der gesellschaftlichen Umwälzung eine künstlerische Revolution verbinden und gleichzeitig die avantgardistische Kunst für die Bevölkerung zugänglicher machen. Kennzeichnend für die Kunst der Futuristen waren die radikale Erneuerung der künstlerischen Verfahren, die antitraditionalen Themen und die Anpassung der Kunst an die Ziele der Revolution (vgl. Ditschek 1989, S. 22). Das waren die Beendigung des Krieges, die Verstaatlichung der Banken und der Industrie und die Machtübernahme durch die Arbeiter mittels der Sowjets, der Arbeiter- und Soldatenräte.

Da das russische Volk vielfach literarisch ungebildet war, wurde dem Medium Theater eine hohe Agitationskraft zugeschrieben. Zwar wurden die Bühnen durch Eintrittspreisstaffelung für die unteren Schichten zugänglich, jedoch wurde der Spielplan nur langsam an die Themen der Revolte angepasst. Das auf Agitation ausgelegte Theater erfreute sich großer Beliebtheit. Neben dem Futuristen Majakowski sorgte auch Meyerhold hier für neue Entwicklungen. Gemeinsam wirkten sie darauf hin, dass das System der Guckkastenbühne aufgebrochen wurde (vgl. Ditschek 1989, S. 27). Unter der auch als „vierte Wand“ bezeichneten Bühnenform versteht man die klare Trennung von Bühne mit Darstellern und Zuschauerraum mit Publikum. Man stelle sich vor, das Publikum schaue in ein Aquarium. Entsprechend waren bis dahin keine Interaktionen erwünscht.

In Russland wie auch in Deutschland etablierte sich das Agitproptheater, welches im nächsten Abschnitt erklärt wird. In Deutschland wurde dies, bis zum Verbot des sich nun Arbeiter-Theater-Bund Deutschlands nennenden Dachverbandes 1933, die bekannteste Ausprägung des Arbeitertheaters.

2.2.2 Das Agitproptheater

Das Agitproptheater ist ein Theater, welches sich Agitation und Propaganda zum Ziel setzt. Agitprop ist ein Kunstwort und stammt aus dem Russischen. Während sich Agitation mehr als das Hinweisen auf einen Missstand oder einen Verursacher versteht, will die Propaganda durch den Hinweis zu einer bestimmten Sichtweise hinführen. Ist der Begriff heute eher negativ geprägt, so bezeichnete er ab 1920 im positiven Kontext politische Werbung, vor allem für die kommunistische Politik nach Lenin. Es dauerte noch einige Jahre bis auch in der Weimarer Republik seitens der Kommunisten der Wert der Kultur entdeckt und genutzt wurde. Als führende Köpfe sind hier vor allem Erwin Piscator,

Bertold Brecht, Friedrich Wolf und Béla Balázs zu nennen (vgl. Thorau 2013 b, S. 14, o. A. 2014 a, o. S.).

Auch wenn die Aktionen von Boal das Potenzial einer solchen Theaterform haben und er später als Stadtrat für die Arbeiterpartei tätig war, so war das Ziel seiner Aktionen nie Werbung für „die eine“ Partei zu machen. Vielmehr wollte der Südamerikaner die Menschen ihrer selbst bemächtigen, sie selbst handlungsfähig machen. Demzufolge ist das Agitproptheater eher mit den Entwicklungen in der Weimarer Republik in Verbindung zu bringen, als mit Bola.

2.3 Augusto Boal

Der folgende Abschnitt wird sich mit der Persönlichkeit Augusto Boal auseinandersetzen. Soweit es möglich war, wird hier sowohl seine Herkunft skizziert als auch thematisiert, wer in welchem Bereich Einfluss auf ihn hatte.

2.3.1 Herkunft

Der Schöpfer des Theaters der Unterdrückten wurde am 16. März 1931 in Brasilien geboren. Seltsamerweise widersprechen sich die Quellen bezüglich des Geburtsortes. Es werden sowohl Sao Paulo als auch Rio de Janeiro angegeben. Da es sich in beiden Fällen sowohl um den Bundesstaat als auch um die gleichnamige Hauptstadt handelt, ist eine genaue Lokalisierung kaum möglich. Über seine Kinder- und Jugendzeit ist nichts bekannt. Das ist verwunderlich, denn oftmals werden in dieser Entwicklungsphase die Grundsteine für die Ausrichtung des späteren Handelns gelegt. Lediglich die Themen seiner späteren Theaterarbeit können vielleicht einen Aufschluss darüber geben, was sein Handeln beeinflusst haben könnte: Gleichberechtigung aller Menschen und damit auch die Gültigkeit der Menschenrechte für alle, sowie das Spannungsfeld zwischen Unterdrückung und Befreiung.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts studierte er in den USA, an der Columbia University in New York zuerst Chemie und gleichzeitig Theaterwissenschaften. Seit dieser Zeit war er auch als Stückeschreiber für das Teatro Experimental do Negro in Sao Paulo tätig (vgl. Axter 2001, S. 13). Direkt nach der Beendigung seines Studiums im Jahre 1956 gründete und übernahm er die Leitung des sich ebenfalls in Sao Paulo befindlichen Teatro de Arena. Damit wandelt sich das eigentliche Amateurtheater grundsätzlich. Aus der Studiobühne wurde ein Volkstheater und Kulturzentrum mit neuem Spielplan und neuer Struktur. Ein festes Ensemble erarbeitete nun kollektiv Stücke für die neue Zielgruppe: die „Unterprivilegierten, die Landarbeiter und die Analphabeten auf den Dörfern und in den

Favelas“ (Axter 2001, S. 14). Nicht das Publikum ging zum Theater, das Theater kam zum Publikum. Von Anfang an beteiligte sich das Volkskulturzentrum an der Alphabetisierungskampagne, schrieb und spielte kurze Agitationsstücke für die brasilianische Linke, die auf Demokratie und Sozialismus hoffte.

An dieser Stelle ist ein Blick in die Geschichte Brasiliens und in das hiesige Theater sinnvoll. Augusto Boal wurde in diesem Land zur Zeit eines politischen Umbruchs groß. Etwa 10.000 v. Chr. finden sich die ersten menschlichen Spuren auf brasilianischem Gebiet. Ab Ende des 15. Jahrhunderts begann dort die Kolonialzeit unter der Herrschaft Portugals, während der auch Sklaven aus Afrika zur Arbeit deportiert wurden. Als Portugal 1807 von napoleonischen Truppen angegriffen wurde, floh dessen König nach Brasilien. In Folge dessen und auch durch Beschlüsse des Wiener Kongresses 1815 gelang Brasilien die Gleichstellung mit Portugal. Dank einem Monopol im Kautschukverkauf entwickelte sich die Wirtschaft gut. Kurze Zeit später wurde die Sklaverei abgeschafft. Daraufhin putschte sich das Militär an die Macht und machte den Weg frei für eine Republik, die sich jedoch zu einer Oligarchie entwickelte. Brasilien orientierte sich auf den Kaffeeanbau und –export um. Durch einen Aufstand 1930, infolge des Einbruchs des Kaffeepreises auf dem Weltmarkt, wurde der „Vater der Armen“, Getúlio Vargas, Präsident. Aufgrund seiner sozialistischen Politik forderten die Rechten und die Armee dessen Rücktritt, den er dann in Form eines Selbstmordes 1954 vollzog. (vgl. o. A. 2014 b, o. S.) Die folgenden Präsidenten schafften es zwar, das Land wirtschaftlich zu stabilisieren, jedoch strebten sie auch immer wieder die Unabhängigkeit von den USA an. Etwa zur selben Zeit – 1935 – versuchte man mehr ausländische Kultur zu importieren. „Man fühlte sich nun dem europäischen und nordamerikanischen Kontinent nicht nur wirtschaftlich und politisch, sondern auch intellektuell nahe.“ (vgl. Thorau 2013 a, S. 9) Ende der 50er Jahre erstarkten die Studentenbewegung und die brasilianische Linke. Die Bauern im Nordosten schlossen sich zusammen und gründeten Arbeiter und Bauerngewerkschaften. Studenten und Kirche eröffneten und betrieben Volkskulturzentren (vgl. Thorau 2013 a, S. 10).

Der brasilianische Pädagoge Paulo Freire etablierte Anfang der 60er Jahre eine Alphabetisierungskampagne. Mithilfe derer sollte den Armen nicht nur möglichst schnell Lesen und Schreiben beigebracht, sondern vor allem ihr Bewusstsein gebildet und gestärkt werden. Damit sollte auch die Demokratie in Brasilien gefördert werden. Boal beteiligte sich mit dem Teatro de Arena als Lehrender an der Bildungsmaßnahme und orientierte sich

mit seinen Stücken an Freires Pädagogik der Unterdrückten (vgl. ebd.). Auf die Beziehung der beiden Pädagogen zueinander wird später noch Bezug genommen.

Im Jahr 1964, als die Armee erneut putschte, begann auch die Repressionen gegen die linke Opposition: Redaktionen wurden geschlossen, Gewerkschaften und Studentenorganisationen aufgelöst (vgl. Thorau 2013 a, S. 12). Obwohl sich das Teatro de Arena nun vorrangig wieder der Aufführung internationaler klassischer Theaterliteratur zuwandte, fiel es ebenfalls in den Fokus der Machthaber. Während sich in der folgenden Zeit die politischen Kräfte radikalisierten, entfernten sich auch Boals Methoden immer weiter von den üblichen klassischen Theaterformen. Sein Vorgehen – die Einbeziehung der Zuschauer in das Stück – war hochgradig emanzipatorisch und damit wirkungsvoll. In diese Zeit fällt ebenso die Entwicklung des Zeitungstheaters. Vom Theater der Unterdrückten ist es die einzige Technik, die in seinem Geburtsland entwickelt wurde. „Am 17. März 1971 von der brasilianischen Geheimpolizei verschleppt und gefoltert, aufgrund von internationalen Protesten nach drei Monaten wieder auf freien Fuß gesetzt, verließ er noch im selben Jahr das Land.“ (Thorau 2013 a, S. 15) Bis 1976 lebte Boal in Argentinien, wo er das Unsichtbare Theater entwickelte. Anschließend verweilte er zur Realisierung eines Alphabetisierungsprojektes in Peru, wo die Techniken des Statuentheaters und des Forumtheaters entstanden. Danach brachte Boal das Theater der Unterdrückten in Workshops den Europäern näher. In den achtziger Jahren erarbeitete der Brasilianer weitere, auf die innere Befreiung setzende, Theatermethoden, die als Regenbogen der Wünsche bekannt wurden. Zehn Jahre später, also 1986, kehrte er in sein Geburtsland zurück, wo er von 1991 – 1996 Vereador, Abgeordneter des Stadtrates, in Rio de Janeiro war und abschließend die Theatertechnik des Legislativen Theaters kreierte. Für seine Arbeit wurde Augusto Boal 1994 von der UNESCO mit der Pablo-Picasso-Medaille geehrt. Zwei Jahre später wurde ihm zusammen mit Paulo Freire seitens der Universität von Nebraska die Ehrendoktorwürde zugesprochen. Der für den Nobelpreis nominierte Theaterpädagoge verstarb am 02. Mai 2009. Ursache waren die Nachwirkungen einer Erkrankung an Leukämie (vgl. o. A. 2013, o. S.).

2.3.2 Beeinflussende Persönlichkeiten

Augusto Boal hat viele Theater Techniken entwickelt und festgeschrieben. Aber, wie auch bei anderen bekannten Personen waren es nicht nur die Umstände, die prägend auf ihn wirkten, sondern auch die Gedanken und Ideen anderer Leute, welche einen großen Einfluss auf sein eigenes Handeln und Denken hatten. Da aus seiner Kindheit wenig

bekannt ist, versuche ich ausgehend von seinem Wirken aufzuzeigen, wer ihm ein Vorbild oder zumindest Vordenker gewesen sein könnte, oder wer ihm gedanklich sehr nahe war.

2.3.2.1 aus dem künstlerischen Bereich

Es ist bekannt, dass Boal neben Chemie auch Theaterwissenschaften studierte. Dabei setzte er sich mit den gedanklichen Ansätzen von Bertold Brecht und Erwin Piscator, wie auch mit dem schauspielerischen Ansatz von Konstantin Stanislawski auseinander. Ihre Theaterformen sind am offensichtlichsten in seiner widergespiegelt.

2.3.2.1.1 Konstantin Stanislawski

Konstantin Stanislawski war ein russischer Theaterformer. Er lebte von 1863 bis 1938 in Moskau. Seine Methoden sind bis heute für das Theater prägend. Er schuf längere Probenzeiten für die Darsteller und ermöglichte es ihnen damit, sich aus den alten Rollenfächern zu lösen (vgl. o. A. 2014 c, o. S.). Bis dahin war für jeden Schauspieler die Charakterrolle festgeschrieben. War man einmal der Dümmling, konnte man nie den Helden spielen. Die Ensembles waren entsprechend so aufgebaut, dass für jedes Fach ein Darsteller da war, um das gesamte Repertoire abzudecken. Durch diese Neuerung konnten die Rollen nun individueller und vielschichtiger gestaltet werden. Zusätzlich zielten seine Methoden darauf ab, auf der Bühne eine lebensnahe Darstellung zu erreichen. Dies konnte seiner Meinung nach nur geschafft werden, wenn die Darsteller eine gleiche oder zumindest eine ähnliche Situation bereits selbst erfahren hätten, um mit diesem Wissen eine glaubhafte Darbietung liefern zu können. Lee Strasberg publizierte später auf ihn zurückgreifend die entsprechende Lehrmethode. Sie wurde als Method Acting bekannt. Stanislawskis Schüler, Wsewolod Meyerhold, spielte eine nicht unwesentliche Rolle bei der Aufhebung der Guckkastenbühne im umbruchgeprägten Russland (vgl. o. A. 2014 d, o. S.).

2.3.2.1.2 Erwin Friedrich Max Piscator

Erwin Piscator war einer der bekanntesten deutschen Avantgardisten der Weimarer Republik. Er lebte von 1893 bis 1966. Auf seine Schriften geht der Begriff „politisches Theater“ zurück, mit welchen er auch Einfluss auf das epische Theater nach Bertolt Brecht hatte. Piscator ist mit seinen Werken Mitte der 1920er Jahre klar der Agitpropbewegung zuzuordnen. Seine Schöpfungen blieben bis zum Ende politisch. Doch nicht nur durch seine Stücke wollte er eine Aktivierung der Zuschauer erreichen. Sein gemeinsamer Traum, mit Walter Gropius, von der Realisierung eines Theaterbaus in dem die Trennung

von Szenenfläche und Zuschauerraum aufgehoben werden sollte, blieb leider unerfüllt (vgl. o. A. 2008, o. S.).

2.3.2.1.3 Bertolt Brecht

Wie schon Erwin Piscator hatte auch Bertolt Brecht angefangen, für das Theater neue Formen zu suchen. Der deutsche Dramatiker, auf den das epische Theater zurückgeht, lebte von 1898 bis 1956 (vgl. o. A. 2014 e, o. S.). Brecht wollte ein Theater, dass für alle zugänglich war. Seine Idee war, es als Kommunikations- und Agitationsmittel zu nutzen. Theater sollte letztendlich zur Aktion führen. Hier stimmt Boal auch mit ihm überein. Der wesentliche Unterschied ist jedoch die Rolle der Zuschauer. Bei Brecht war der Theaterbesucher nicht in der Position, den Verlauf des Stückes zu beeinflussen. Text und Inszenierung waren festgelegt. Vielmehr sollte er das Stück sehen, kritisch prüfen und daraus einen eigenen Schluss ziehen (vgl. Neuroth 1994 zit. n. Wrentschur 2004, S. 47).

Neben dem epischen Theater entwickelte Brecht ab 1930 auch die Lehrstücke, die vorrangig mit Musik verbunden waren. Ihr Inhalt war oftmals der Widerspruch zwischen Individuum und Gesellschaft (vgl. o. A. 2014 e, o. S.). Die Lehrstücke beinhalten Elemente des Agitproptheaters und orientieren sich an der Reformpädagogik, an der Jugendbewegung und an der sozialistischen Arbeiterbewegung. Durch den Einsatz von Laien als Darstellern, mitzusingenden Passagen und erwünschten Diskussionen und Improvisationen wollte Brecht hier eine stärkere Einbindung und somit eine Aktivierung des Publikums erreichen. Jedoch war das Publikum bei diesen Stücken nicht wichtig, denn Brecht forcierte einen Lernprozess, eine Charakterbildung, durch das eigene Darstellen (vgl. Axter 2001, S. 28). Brechts Stücke werden eher als reflexiv angesehen, während Boal einen aktivierenden Ansatz hatte. Der Unterschied wird damit begründet, dass Brecht fertige Texte hatte, während Boal seine Stücke aus dem Alltagserleben der Beteiligten erstellte oder als entsprechende eingreifende Position den Joker, als Sprachrohr der Zuschauer, in seine Methoden einbaute (vgl. Wrentschur 2004, S. 47 f.). Im Unsichtbaren Theater ging Boal dann noch einen Schritt weiter, und machte sie zu Zuschauerspieler.

2.3.2.2 aus dem pädagogischen Bereich

Das Theater der Unterdrückten will den Menschen die Möglichkeit geben, die eigene Unterdrückung zu erkennen und Möglichkeiten dagegen zu erproben. Es wird auch vom Theater der Befreiung geredet. Der Ansatz ist also pädagogisch, weshalb in den folgenden Abschnitten Bezüge zu Moreno und Freire untersucht werden.

2.3.2.2.1 Jakob Levy Moreno

Auch wenn Boal es ablehnt, werden Parallelen vom Theater der Unterdrückten zum Psychodrama von Jakob Levy Moreno gezogen. Der österreichische Arzt und Soziologe lebte von 1889 bis 1974 (vgl. o. A. 2014 g, o. S.). Für das Psychodrama griff er, wie auch Boal, auf Methoden des Stegreifspiels zurück. Dem Forumtheater und dem Bildertheater nicht unähnlich, sollten im Psychodrama individuelle Probleme aufgegriffen und durch Rollentausch aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet und letztendlich gelöst werden. Moreno setzt wie auch Boal darauf, dass die Lösung im Spiel zu einer ebensolchen in der Realität führen kann. Die Realität des Spiels, wird auch Surplus-Reality genannt. Es sind Visionen und Vorstellungen, die man noch nicht real ausprobiert hat, aber im Spiel ausprobieren kann. Ihnen wird eine große Bedeutung für soziale und persönliche Veränderungen zugeschrieben. Die Methoden von Boal und Moreno gleichen sich außerdem in ihren Zielen: die Kräftigung des Einzelnen und der Wandel seiner Lebensumstände. Maßgeblich unterscheiden sich die Beiden in ihrem Wirken. Während Moreno den Einzelnen in der Gesellschaft verändern möchte und sich auf innere Prozesse konzentriert, legt Boal mehr Augenmerk auf die Veränderung der Gesellschaft als Ganzes, auf die äußeren Vorgänge. Augusto Boal widerspricht nicht der Möglichkeit, dass Psychodrama und Theater der Unterdrückung nicht auch jeweils vertauscht wirken könnten, und nennt seine Methoden auch „möglicherweise therapeutisch, niemals aber Therapie“. (vgl. Boal 1991 zit. n. Axter 2001 S. 39)

2.3.2.2.2 Paulo Freire

Unübersehbar sind die Verknüpfungen von Augusto Boal zu seinem Landsmann, dem Pädagogen Paulo Freire. Er lebte von 1921 bis 1997 in Brasilien. Auf Freire geht die Pädagogik der Unterdrückten zurück (vgl. o. A. 2014 g, o. S.).

Sein Ziel, die Alphabetisierung der Bevölkerung, geht weit über das Lesen und Schreiben lernen hinaus. In Brasilien war zum einen das Wahlrecht an eben jene Fähigkeiten gebunden, zum anderen wollte Freire mündige Bürger schaffen, die in der Welt lesen und sie verändern konnten (vgl. Zumhof 2012, S. 14).

Boals Ansatz des Theaters der Unterdrückten geht in die gleiche Richtung. Mittels Aufhebung von Zuschauer und Darsteller machte er allen die Bühne zugänglich um dort, im Schutze des Theaters, andere Handlungsmöglichkeiten zu erproben. Die Gedanken von Freire und Boal werden deshalb auch Pädagogik bzw. Theater der Befreiung genannt. Sie werden als Antwort auf den 1964 durchgeführten Militärputsch gesehen und der Befreiungsbewegung zugerechnet. Diese war ganz klar antifaschistisch und anti-neokolonialistisch geprägt, und forderte eine gleiche Verteilung von Gütern (vgl. Zumhof 2012, S. 15).

Paulo Freire war einer der Mitbegründer einer Volkskulturbewegung, die mit verantwortlich für die Gründung der Volkskulturzentren, den Centro Popular de Cultura oder kurz CPC, in Brasilien war. Das Centro Popular de Cultura von São Paulo arbeitete mit dem Teatro de Arena zusammen, dessen Leitung Augusto Boal oblag (vgl. Zumhof 2012, S. 16f.). Obwohl man Boal als praktischen Umsetzer der Gedanken Freires verstehen könnte, trennt die beiden Freunde folgendes: Freire bestimmt den Menschen über sein Bewusstsein, Boal hingegen sieht den Menschen als Körper (vgl. Zumhof 2012, S. 19).

Seitens der militärischen Führung wurden die bildenden Ansätze schnell als umstürzlerisch eingestuft. In Folge dessen erfolgte die Festsetzung, Boal spricht sogar von Folter, und letztendlich die Abschiebung ins Exil. Als sich in Brasilien die Demokratie durchsetzte, zog es auch die beiden Pädagogen zurück, wo sie Mitglieder der stärksten brasilianischen Oppositionspartei wurden (vgl. Paulo Freire Kooperation e.V. 2010, o. S.).

Für ihre Arbeit wurde ihnen 1996 die Ehrendoktorwürde der Universität Nebraska zugesprochen. Den Tod Freires kommentierte Boal mit der Aussage: "Ich bin sehr traurig. Ich habe meinen letzten Vater verloren. Nun sind alles, was ich habe, Brüder und Schwestern." (Boal, A. 1997 zit. n. Lumplecker 2004, o. S.)

2.4 Zusammenfassung wesentlicher Aussagen

Schon die Entwicklung des Unsichtbaren Theaters zeigt, dass es nicht an einen Ort gebunden ist. Boal entwickelte diese Theatermethode in Südamerika, konnte sie aber ebenso gut in Europa anwenden, wo es historisch betrachtet ursprünglich herkam. Das Theater der Unterdrückten ist weniger an eine Region, sondern vielmehr an einen Zustand gebunden: Unterdrückung. Die Idee des Theaterpädagogen war die Befreiung der Menschen aus ihrer Unmündigkeit. In Brasilien gab es kein Wahlrecht für Analphabeten. Boal unterstützte sie, indem er ihnen mit seinem Teatro de Arena Lesen und Schreiben beibrachte und somit zum Wahlrecht verhalf, ganz im Sinne seines Freundes Paulo Freire.

Unterdrückung kann aber nicht nur durch politische Gruppen, sondern auch durch die „stille Akzeptanz“ - Internalisierung – der Gesellschaft stattfinden. Hier muss ein Problem bzw. ein Tabu zuallererst bewusst gemacht werden, um eine Debatte und letztendlich eine Veränderung diesbezüglich herbeizuführen. Genau auf diese pädagogische Arbeitsweise ist das Unsichtbare Theater ausgerichtet. Die Schauspielweise orientiert sich an Stanislawski, die Stückgestaltung an Brecht und Piscator und der pädagogische Unterbau an Freire und Moreno. Das Unsichtbare Theater ist so konzipiert, dass es sich ständig weiterentwickeln kann. Der theoretische Unterbau jedoch ist beständig konstruiert, und so lange es Unterdrückung gibt, wird auch das Unsichtbare Theater ein Mittel der Bewusstmachung bleiben.

3. Anatomie des Unsichtbaren Theaters

Viele Menschen reagieren bereits mit Unverständnis auf eine Konfrontation mit dem Begriff Unsichtbares Theater. Zum Beispiel ist eine häufige Aussage: „Wie soll man das denn sehen?“. Daraus kann gefolgert werden, dass Bürger, die sich nicht mit der Schnittmenge zwischen Politik und Theater auseinandersetzen, und sich nicht für Menschen des Prekariat interessieren, mit dieser Form des Unsichtbaren Theaters nichts anfangen können.

Theater lässt sich auf die Formel „A spielt B und C schaut zu“ reduzieren. Genau das trifft hier nicht zu. Entsprechend soll im Folgenden auf die Besonderheiten von Boals Theatermethode eingegangen werden. Diese Eigenarten führen dazu, dass C das Unsichtbare Theater gar nicht erkennen könnte.

3.1 Konzept

Das Unsichtbare Theater besteht aus einem Nacheinander, oder einem zur selben Zeit geschehendem Nebeneinander verschiedener Handlungen. Boal spricht anstelle von Einzelszenen von Aktionen (vgl. Thorau 2013 b, S. 62). Bestandteile einer solchen unsichtbaren Theateraktion sind die Kernszene, eine bis mehrere Satellitenszenen und die bis dahin unbekannte tatsächliche Reaktion der Zuschauer (vgl. ebd. S. 63). Die Arten der Szenen werden im Folgenden noch erklärt.

Das Unsichtbare Theater greift meist aktuelle Themen auf. Weiterhin dürfen, um unerkannt zu bleiben, die Texte nicht außergewöhnlich von der Alltagssprache abschweifen. Daher ist ein Rückgriff auf alte, klassische Texte nicht möglich.

Meist wird ein Text und auch ein Handlungsgerüst durch improvisierte Szenen entwickelt, nachdem die Mitglieder einer interessierten Gruppe sich einen Überblick über das Themenmaterial verschafft haben. Der Text wird während der Improvisation von freiwilligen Protokollanten zusammen mit einem Überblick zum Zusammenspiel der Darsteller und mit möglichen Handlungen der Zuschauer festgehalten. Die Akteure sind damit gleichzeitig Autoren. Dennoch gilt der Text damit nicht als fest, sondern als abrufbar. In den meisten Fällen sind es kurze Hauptsätze, die „emotional wirken und den Hauptargumentationslinien folgen“ (vgl. Thorau 2013 b, S. 67), Stichworte, sowie Auf- und Abgänge. Ein offener Text soll den Schauspielern eine gewisse Freiheit im Ausleben ihrer Rolle ermöglichen. Selbstverständlich kann nur bei den Proben der Text souffliert werden.

An dieser Stelle soll auf die Szenenarten eingegangen werden. Die Kernszene ist die Aktion, in der der konkrete Vorfall, der Konflikt, thematisiert wird. Diese emotional aufgeladene Szene ist wie ein klassisches Drama aufgebaut und findet zwischen mindestens zwei Darstellern, dem Protagonisten und dem Aggressor, statt. Sie bildet die Grundlage für die weitere Entwicklung, darum muss dafür gesorgt werden, dass die Zuschauer sie wahrnehmen. Dies kann und wird durch einen Eklat – eine unerwartete akustische oder optische Aktion oder anderweitige Handlung – erreicht. Die Herumstehenden sollen ihre Aufmerksamkeit auf den Vorfall lenken. Die Darsteller dieser Szene verschwinden zu ihrem eigenen Schutz oftmals und sind später nicht weiter involviert. Hier vorgetragene Argumente folgen oft dem Schwarz-Weiß-Schema. Es ist auch nicht die Aufgabe dieser Szene hier die Zwischentöne darzustellen (vgl. ebd. S. 75). Dafür sind die folgenden Satelliten-Szenen zuständig. Die Akteure dieser Szenen greifen die Argumente und den Eklat der Kernszene auf und thematisieren ihn gegebenenfalls erneut, um sicherzugehen, dass die Zuschauer wissen, worauf sie sich in ihrem folgenden Gespräch beziehen. Zuerst diskutieren diese Darsteller unter sich, aber schon bald versuchen sie die anderen Zeugen des Vorfalls, also die Zuschauer, einzubeziehen. Dabei können sie mit Argumenten jede Position stärken. Das Ende dieser Aktion ist offen. Wichtig ist, dass die Kernszene und die Satellitenszenen nicht als Theater erkannt werden (vgl. ebd. S. 76)

3.2 Spielort

Das Unsichtbare Theater kann an jedem Ort des öffentlichen Lebens durchgeführt werden. Es ist jeder Platz denkbar, wo möglichst viele Menschen erreicht werden und zu dem die Darsteller problemlos hingelangen bzw. von dem sie schnell wieder weg kommen können. Die Loslösung vom Theaterbau ist dabei unerlässlich. Auch würde ein extra aufgebautes Bühnenbild auf eine Aufführung hinweisen. Oftmals werden öffentliche Plätze, Gaststätten oder gar Supermarktfilialen zur Aufführung genutzt (vgl. Hahn 2014, Transkript S. 45). Der Theaterpädagoge Harald Hahn gibt dabei zu bedenken, dass die Orte auch immer eine Fluchtmöglichkeit für die Zuschauer haben müssen. Das Unsichtbare Theater behandelt Tabu-Themen, und es kann vorkommen, dass unter den Zuschauern auch Menschen sind, die mit diesen Themen bereits Erfahrungen gemacht haben und möglicherweise traumatisiert sind. Ein erneutes Konfrontieren kann bei den Personen aus dem Publikum zu einem weiteren Trauma führen, vor allem, wenn sie keine Möglichkeit haben sich der Theateraktion zu entziehen (vgl. ebd. S. 46 ff.). Aufgrund möglicher

Folgereaktionen gibt es für die Darsteller eine Security bzw. ist dies auch der Grund, warum die Darsteller der Kernszene nach dem Eklat verschwinden. Die Security besteht aus Gruppenmitgliedern, die keine für die Handlung wichtige Rolle haben. Vielmehr sollen sie beschwichtigend wirken, und so vor allem die Darsteller vor möglichen Übergriffen traumatisierter oder verärgelter Passanten schützen (vgl. Thorau 2013 b, S. 85).

Die Orte des öffentlichen Lebens müssen sich außerdem in belebten Städten befinden, andernfalls besteht die Gefahr, dass die Darsteller bereits im Vorfeld erkannt werden, und der Vorfall als Theater eingestuft wird (vgl. Hahn 2014, Transkript S. 43).

3.3 Darsteller

In den vorangegangenen Abschnitten wurde bereits zum Teil auf die Arbeitsweise oder Position der Schauspieler eingegangen. Nun soll ein genauerer Blick darauf geworfen werden, wie sich Boal die Darsteller in Bezug zu ihrer Rolle vorstellt.

Der Theaterpädagoge sprach jedem Menschen die Fähigkeit der Schauspielerei zu. Zusätzlich verfolgte der Brasilianer den Ansatz nach Stanislawski: Eine möglichst echte Darbietung kann nur ein Schauspieler leisten, der sich aufgrund einer ähnlichen Erfahrung in die Figur einfühlen kann. Ebenfalls eine große Rolle spielen Improvisationstalent, ein gutes Timing sowie ein gutes text- oder besser konfliktbezogenes Fachwissen (vgl. Thorau 2013 b, S. 74 ff.).

Auch wenn Verkleidungen oft dabei helfen in eine andere Persönlichkeit zu schlüpfen, wird beim Unsichtbaren Theater eher weniger mit Maske, Kostüm und Accessoires gearbeitet (vgl. Thorau 2013 b, S. 82).

Je nachdem in welcher Aktion sie auftreten, haben die Darsteller unterschiedliche Rollen und Funktionen: In der Kernszene agieren Opfer und Unterdrücker miteinander und machen einen Konflikt sichtbar. In den anschließenden Satellitenszenen gibt es vor allem das-Publikum-aktivierende Darsteller (vgl. Thorau 2013 b, S. 73).

Die Security bleibt meist während der gesamten Aktion unerkant zwischen den Anwesenden, um im Notfall zu agieren. Sie gehören zu den Joker-Akteuren, also zu den Darstellern, die weder zur Kern- noch zu den Satellitenszenen zählen. Dennoch versuchen sie, die ahnungslosen Anwesenden auf den Eklat hinzuweisen oder auf das Thema hinzulenken (vgl. Thorau 2013 b, S. 85).

Ganz unterschiedlich ist der Einsatz des Spielleiters. Er kann außen vor bleiben und das Startsignal geben oder als universell einsetzbare Person im Notfall in das Geschehen eingreifen (vgl. ebd. S. 84)

3.4 Zuschauer

Das Unsichtbare Theater hat ein besonderes Verhältnis zu seinen Zuschauern. Es ist herausfordernd, revolutionär und zwingt das Publikum eine Stellung zu den, meist repressive Tendenzen aufzeigenden, Themen zu beziehen. Bereits im Probenprozess selbst wird versucht, alle möglichen Reaktionen der Zusehenden einzuschätzen um angemessen reagieren zu können. Boal selbst lehnt den Begriff Zuschauer ab und nennt das Publikum „Zuschauerspieler“ (vgl. Thorau 2013 b, S.52 f.). Er sieht Theater als emanzipatorisches aktivierendes und damit befreiendes Mittel. Seiner Meinung nach sollen die Zuschauer nicht wissen, dass sie sich in einer Fiktion befinden, sondern sich in einer realen Situation wähnen. Auf diese Weise können sie so auf eine Aktion direkt reagieren und halten sich nicht durch internalisierte Rituale, zum Beispiel Zuschauen und nicht unterbrechen, zurück (vgl. Thorau 2013 b, S. 53).

3.5 Gesellschaft

Mit diesen Informationen stellt sich die Frage, in was für einer Gesellschaft die Theatermethode eine Wirkung hat.

Boal ist in einem Klima der Unterdrückung aktiv geworden. Er erfuhr am eigenen Leib repressive Maßnahmen. Spätestens in Europa wurde ihm bewusst, dass Unterdrückung aber nicht nur durch die Führung eines Landes, sondern auch durch verinnerlichtes dogmatisches Handeln einer Gesellschaft selbst erfolgen kann.

Die Theatermethode des Unsichtbaren Theaters hat das Ziel auch das eigene Handeln zu reflektieren, in Frage zu stellen und gegebenenfalls zu ändern. Auf offene Ohren und vor allem offene Augen wird diese Methode bei den Leuten stoßen, die selbst betroffen sind und aktiv werden wollen. Wie schon in Brasilien wird auch in Deutschland die Hauptzielgruppe die politisch linke Seite sein, da sie sich ebenfalls in einer politischen Oppositionsrolle befindet. Viele der angesprochenen Themen des Unsichtbaren Theaters sind systemimmanent: Rassismus, Sexismus, Faschismus, also kurz zusammengefasst Ungleichbehandlung, und damit einhergehend Ausbeutung und Umweltzerstörung. Sie können hervorragend in kapitalistischen Systemen eine Grundlage finden. Der Kapitalismus orientiert sich am Wettbewerb, und kann entsprechend nur bestehen, wenn Unterschiede betont werden. Folglich sind kapitalistische, diktatorische Gesellschaften solche, in denen das Unsichtbare Theater eine große Wirkung erzielen kann und einen Nährboden findet, wenn es die Zuschauer zu aktivieren versucht.

3.6 Andere Formen des Unsichtbaren Theaters

Das bereits beschriebene Agitproptheater verwendete eine Form des Unsichtbaren Theaters. Doch auch weitere Akteure hatten das Ziel repressive Elemente in oder durch die Gesellschaft aufzuzeigen. Diese sollen im Folgenden vorgestellt werden.

3.6.1 Günther Wallraff

Bekannt wurde Günther Wallraff durch seinen investigativen Enthüllungsjournalismus. Der 1942 in Köln geborene Buchhändler und spätere Schriftsteller schlüpfte als Einzelperson teilweise jahrelang in andere Identitäten. Aus ihrer Perspektive beschrieb er das soziale Leben und deckte dabei die repressiven und systemimmanenten Strukturen in der Bundesrepublik auf. Damit verfolgte er die gleichen Ziele wie auch Boal, jedoch ist sein Vorgehen ein gänzlich anderes: Er arbeitete allein und inszenierte keinen Eklat. Erst durch die Veröffentlichung im Nachhinein, also über einen Umweg, erfuhren die Mitmenschen von den Gegebenheiten. Damit konnten sie sich der Thematik besser entziehen (vgl. Wiegand, 1999, S. 116).

3.6.2 Markus Eberwein

Markus Eberwein brachte 1983 ein Buch mit dem Titel „Das unsichtbare, anonyme Theater. Programmatik und Spieltechnik einer neuen Theaterform“ heraus. Über den Verfasser selbst ist wenig bekannt. Laut Buchtitel orientiert sich Eberwein an Boal, hat aber ein anderes Ziel. Eberwein möchte die Menschen zum miteinander reden animieren. Boal hingegen forcierte das gemeinsame Handeln (vgl. ebd.).

3.7 Effektivität

Das Ergebnis eines Unsichtbaren Theaters lässt sich nicht in Geld messen. Die gewünschten Ziele dieser Theaterform aus dem Methodenkatalog des Theaters der Befreiung sind vor allem auf das Aufzeigen alltäglicher Unterdrückung und die Enttabuisierung dieser, sowie das Gespräch darüber gerichtet. Ein Thema wird ins Bewusstsein gerückt, wenn es als Eklat erlebt, oder diskutiert wird. Erst dann kann auch über eine Lösung des Problems nachgedacht werden. Eine Grenze des Unsichtbaren Theaters ist darin zu sehen, dass mit viel Probenaufwand und begrenzter Aufführungsanzahl nur eine kleine Menge an Leuten erreicht wird. Meist sind Wiederholungen an anderen Orten notwendig. Dadurch, dass im Vorfeld keine Proben mit den Zuschauern gemacht werden können, wird erst bei der Durchführung klar, ob die

gewünschte Reaktion erfolgt. Aber auch das ist kein Hinweis darauf, ob und wie die Zuschauer später mit dem neuen Erkenntnisstand umgehen. Eine Stärke ist jedoch darin zu sehen, dass das Unsichtbare Theater durch das eigene Erleben für das Publikum wesentlich pädagogischer und emanzipatorischer als andere Arten der Aufklärung ist (vgl. Wiegand 1999, S. 121 f.).

3.8 Kritik

Obwohl das Unsichtbare Theater bei den Menschen, die es erreicht, im Sinne der Aufklärung einen starken Eindruck hinterlässt, so kann es falsch angewandt auch Schaden anrichten. Auch bei der aktuellen Praxis gibt es einige Dinge, die angemerkt werden sollten.

3.8.1 Beteiligte

Die Intention der Beteiligten ist wesentlich. Legen sie mehr Wert darauf, eine Veränderung der Gesellschaft anzustreben, oder ist ihnen eine gute Performance wichtiger? Ebenso sollte beachtet werden, wie sie selbst mit dem jeweiligen Thema des Unsichtbaren Theaters umgehen können. Vor allem wenn sie, so wie Boal es sich vorstellt, persönlichen Bezug dazu haben, ist Empathie und Sensibilität seitens der Beteiligten gefragt und es muss sichergestellt werden, dass sie wieder aus ihrer Rolle herauskommen (vgl. Thorau 2013 b, S. 88 f.).

Diese Faktoren müssen auch in Bezug auf die Zuschauer Beachtung finden. Es muss bedacht werden, dass sie vielleicht bereits Erfahrungen mit dem gewählten Thema gemacht haben könnten. So könnte eine verdrängte Erinnerung wieder ins Bewusstsein gerufen oder sogar ein weiteres Trauma ausgelöst werden. Theaterpädagogen wie Harald Hahn schlagen deshalb als Lösung einen Ort vor, der auch Zuschauern die Flucht ermöglicht (vgl. Hahn 2014, Transkript S. 48). Henry Thorau betont, dass neben dem, bereits durch Boal festgelegten, Gewaltverzicht weitere Regeln erdacht und eingehalten werden müssen, um alle Beteiligten zu schützen. So kommt den Darstellern der Satellitenszene auch die Aufgabe zu, Diskussionen auf einer unpersönlichen Sachebene zu führen und sich mit dem notwendigen Feingefühl zu entziehen (vgl. Thorau 2013 b, S. 74 ff.). Hier ist kritisch anzumerken, dass die Darsteller nur auf die aktiven ZuSchauspieler eingehen können. Ob bzw. wie das Unsichtbare Theater die sich zurückhaltenden Anwesenden bewegt, bleibt nur zu erahnen.

3.8.2 Workshop

Boal hatte vorgesehen, mit seinen Methoden die Unterdrückten zu befreien. Dieses Ziel erreichen die heutigen Workshops kaum noch. Oftmals sind die Teilnehmer Multiplikatoren, welche die Weiterbildung als tollen Punkt in ihrem Lebenslauf betrachten. Damit wächst die Gefahr, dass das Unsichtbare Theater zu oft eingesetzt wird und so seine Wirkung verliert. Die wirklich Unterdrückten können sich entsprechende Kurse kaum leisten (vgl. Hahn 2014, Transkript S. 41 f.). Weiterhin müssen sich Theaterpädagogen dem kapitalistischen Rahmen anpassen. So wird häufig nur das angeboten bzw. finanziert, was scheinbar einen wirkungsvolleren oder messbareren Nutzen hat (vgl. Hahn 2014, Transkript S. 40 f.).

Das Unsichtbare Theater verfolgt jedoch andere Ziele. Eine aufklärerische Dokumentation, welche eine messbare Dimension hineinbringen würde, ist nicht (immer) vorgesehen. Es kann Probleme sichtbar machen. Es lebt davon, dass unterdrückende Situationen den Zuschauern bewusst gemacht werden, damit diese dann tätig werden können (vgl. Hahn 2014, Transkript S. 39).

Boal dachte das Unsichtbare Theater als „work in progress“ - als etwas, das immer weiter wächst und sich verändern kann (vgl. Thorau 2013 b, S. 43 ff.). Dies scheint eine logische Konsequenz in Anbetracht der Tatsache, dass Boal selbst keine Workshops mehr leiten kann und auch die Theaterpädagogen, die von ihm lernten, sich im Zuge ihrer Sozialisation immer weiter entwickeln. Daraus lässt sich ableiten, dass das Unsichtbare Theater sich auch weiter variieren kann, und dann bei Themen und an Orten genutzt wird, wo es zunächst nicht zu vermuten gewesen wäre. Fraglich ist, ob es seinen Charakter behält, denn das liegt an den Menschen, die es weitervermitteln.

3.9 Zusammenfassung wesentlicher Aussagen

Das Unsichtbare Theater ist kein gewöhnliches Theater. Es hat keinen festen Auftrittsort und die Zuschauer wissen nicht, dass sie eingeplante Mitspieler der Aufführung sind. Dennoch gibt es Parallelen zum klassischen Theater, wie beispielsweise den dramatischen Aufbau der Kernszene. Auch die Proben und die Durchführung ähneln denen einer klassischen Theateraufführung.

Das Besondere des Unsichtbaren Theaters ist die Aufhebung der „vierten Wand“ – der Trennung zwischen Darstellern und Zuschauern. Vielmehr wird versucht, letztere in das Stück mit einzubeziehen. Während andere Theaterformen hier nur geringe Möglichkeiten

dazu bieten, spielen die ZuSchauspieler im Unsichtbaren Theater eine nahezu gleichberechtigte Rolle neben den Darstellern.

Für sie bedeutet dieses Handeln in der fiktiven Situation Realität, und führt zur Bewusstwerdung ihrer eigenen Position und ihrer Fähigkeiten. Da eine Bewusstmachung aber auch negativer Natur sein kann ist dies ein sehr sensibles Feld und es muss mit entsprechender Vorsicht vorgegangen werden. Nicht zuletzt gilt der Grundsatz der Gewaltlosigkeit und der Einhaltung der Gesetze (vgl. Boal 1979, S. 99 f.).

Losgelöst von der Institution Theater, ist das Unsichtbare Theater den Straßentheatern und den Flashmobs wesentlich näher. Gerade die thematische Ausrichtung in Verbindung mit der Interaktion mit den ZuSchauspielern, wirkt wesentlich pädagogischer als der reine Konsum des Vorspielens einer „richtigen“ Handlung. Die Aufführung inmitten des öffentlichen Lebens orientiert am gelebten Alltag, macht ein Erkennen der angesprochenen Themen und ein darauf bezogenes Handeln einfacher. Somit ist die Methode ein Lehrmittel, das mittels Theater politische und gesellschaftliche Probleme aufzeigen und ein entsprechendes Handeln erwirken will. Die Idee dahinter ist, dass die Zuschauer, ohne es zu wissen, ihr Handeln in einem geschützten Rahmen ausprobieren können und vom Erfolg bestärkt die gemeinsam gefundene Lösung auch in der Realität anwenden oder einfordern können.

4. Umsetzung

Theater ist etwas das von und mit Menschen lebt. Deshalb soll im Anschluss an die Theorie ein Einblick in mögliche Umsetzungen gegeben werden. Als Beispiele werden ein von Henry Thorau beschriebener Workshop und der Versuch der Umsetzung durch den Autor herangezogen.

4.1 Workshops

Henry Thorau, Till Baumann und Harald Hahn gehören zu den deutschsprachigen Theaterpädagogen, die nach wie vor Workshops zum Thema Unsichtbares Theater geben. Mittels ihrer Aussagen möchte ich einen möglichen Ablauf skizzieren.

Wichtig für die Workshops ist, dass der Leiter eine Situation schafft, in der sich die Teilnehmer wohlfühlen, damit sie sich öffnen können (vgl. Hahn 2014, Transkript S. 44). Harald Hahn spricht im Telefoninterview davon, dass er dabei im Wesentlichen drei Grundsätze beachtet:

Gruppe als Ressource

Er sieht die Gruppe als Quelle. Man arbeitet miteinander, gemeinsam und füreinander. Zusammen können die Teilnehmer aus einem größeren Pool aus Meinungen, Ansichten und Erfahrungen schöpfen. Vielfalt ist das, was nicht nur das Leben bunt macht. Die Lösung eines Problems ist am effizientesten, wenn es aus verschiedensten Blickwinkeln beleuchtet wurde.

Vertrauen

Unerlässlich für die Theaterarbeit ist das Vertrauen untereinander. Dies beginnt bei der Verlässlichkeit Texte zu lernen und rechtzeitig einzusetzen. Eine häufig genutzte Übung um Vertrauen zu schaffen besteht darin, dass eine Person sich im Kreis der Mitspieler fallen lassen muss und die anderen sie auffangen. Vertrauen bewirkt Offenheit und damit Vielfalt.

Fehlerfreundlichkeit

Der dritte Punkt ist der Grundsatz „Es gibt kein falsch“, den viele Theatermacher verfolgen. Vielmehr ist jede unpassende Antwort oder Darstellung ein Hinweis, wohin es gehen kann. Theaterproben sind demzufolge wie ein großes Ausschlussverfahren. Dieses Wissen hilft Hemmungen bei den Teilnehmern abzubauen, denn vielfach verschließen sich viele aus Angst sich mit einer falschen Antwort der Lächerlichkeit auszusetzen (vgl. Hahn 2014, Transkript S. 44).

Theater ist eine Gruppenarbeit. Entsprechend ist es wichtig, dass sich dort jeder wohlfühlt. Vor allem, wenn die Teilnehmer sich im Vorfeld nicht kennen, kommt dem Öffnungsprozess eine große Bedeutung zu. Danach richtet sich im Allgemeinen auch die Workshopdauer – vor allem die Kennenlern- und die Erarbeitungszeit.

Das Unsichtbare Theater selbst wird nirgendwo unterrichtet, kann in Deutschland nicht studiert, und aufgrund seiner Eigenschaften auch nicht auf einer Bühne aufgeführt werden. Entsprechend sind es oftmals Workshops, die das Rüstzeug für Gruppen aus der freien Theaterszene oder für politische Aktionsgruppen liefern.

Ein Workshop kann etwa 5 Tage lang sein. Am Anfang stehen das Kennenlernen der Gruppe und das Aufbauen von Vertrauen im Vordergrund. Auch wird ein theoretischer Input gegeben, was das Unsichtbare Theater ist und wo es herkommt. Bereits zum Ende dieses ersten Moduls werden Gruppenübungen gemacht. In ihnen können mittels Improvisation mögliche Aufführungsorte dargestellt und spielerisch erkundet werden. Man beantwortet gemeinsam Fragen wie: Welche Charaktere mit welchen Beweggründen könnten dort auftauchen? Wie verhalten sie sich zueinander? Erkennen die Teilnehmer untereinander wen sie darstellen? Alle diese Übungen werden im Anschluss in Feedbackrunden ausgewertet. Als Hausaufgabe kann der dargestellte Ort besucht werden um zu kontrollieren, ob Vorstellung und Wirklichkeit im Hinblick auf die Personen zusammenpassen, wie die Situation der Auftrittsmöglichkeiten ist, und ob sich dort andere brauchbare Elemente befinden (vgl. Thorau 2013 b, S.95 ff.).

Das zweite Modul beinhaltet sogenannte „Vignetten“. (Thorau 2013 b, S. 92) Nach einer Aufwärmung werden diese sehr kurzen Szenen mit einer Länge unter 10 Minuten improvisiert. In ihnen stellen die Teilnehmer kurz Themen und Erlebnisse vor, die ihnen wichtig sind und die sie vielleicht auch (im Unsichtbaren Theater) verarbeiten wollen. Wichtig ist hier vor allem, dass die Mitspieler nicht mit dem erneuten Durchleben ihres Erlebnisses alleine gelassen, sondern durch die Gruppe aufgefangen werden. In einer Brainstorming-Runde zu diesen Vignetten kristallisiert sich das Thema der Aktion heraus und wird in einer Gruppendiskussion festgelegt, wenn es denn nicht schon vorher bekannt war. Hiernach wird auch der Aufführungsort festgelegt: Wird es ein öffentlicher Platz oder doch ein Restaurant? Da das Thema nun feststeht, kann in diesem Modul mit der Probe der Kernszenen begonnen werden. Die improvisierten Texte werden von freiwilligen Teilnehmern protokolliert. Meist ist hier ein gemeinsamer Besuch möglicher Aufführungsorte angeschlossen. Teilweise werden auch nach dem zweiten Modul Hausaufgaben aufgegeben. Dieses Mal jedoch mehr auf die eigene Person bezogen.

Beispielsweise sollen die Teilnehmer sowohl den Nachhauseweg als auch sich selbst dabei beobachten. Eine Übung für Fortgeschrittene kann darin bestehen, mit jemandem Kontakt aufzunehmen. Ziel dieser Übungen ist der Erkenntnisgewinn über die eigene Haltung zu etwas und die Entwicklung von Sensibilität für die Umwelt. Die Kontaktaufnahme könnte dabei helfen, sich ein Bild darüber zu machen, was für Menschen sich im eigenen Umfeld befinden.

Im mittleren dritten Modul werden nach der genauen Festlegung des Spielortes die Kernszene und die Satellitenszene geprobt: Die Rollen werden besetzt, das Timing, sowie die Auf- und Abgänge getestet und geprobt. Genauso wichtig ist das Festlegen von Argumentationsketten und Stichworten. Der letzte wichtige Punkt dieses Moduls ist die Generalprobe, sofern vorhanden mit Maske und Kostüm.

Das vierte Modul beinhaltet die Durchführung der Aktion. Danach wird mithilfe von Feedbackrunden dafür Sorge getragen, dass die Darsteller aus ihren Rollen heraus kommen und sich der Belastung entledigen können.

Auch das letzte Modul steht im Zeichen der Feedbackrunden: Wie war die Situation für die gespielte Person? Wie war sie für den Teilnehmer selbst? Und wie für die Gruppe? Was kann im Allgemeinen verbessert werden? Wenn es sich um eine feste Gruppe handelt, wird sicherlich auch ein neuer Termin abgestimmt (vgl. Thorau 2013 b, S. 90 ff.).

4.2 Eigener Versuch

An der Hochschule Merseburg gibt es den Studiengang Kultur- und Medienpädagogik. Sein Ziel ist eine künstlerisch-medienbezogenen Ausbildung gekoppelt mit Vermittlungs- und Verwaltungswissen. Bestandteil dieses Bachelor-Studienganges ist eine medienpraktische, künstlerische und oder pädagogische Arbeit der Studierenden. Diese Prüfung im letzten Semester zeigt, ob die Immatrikulierten in der Lage sind, innerhalb einer festgelegten Zeit ein entsprechendes Projekt zu konzipieren und umzusetzen. Die Präsentation der Ergebnisse kann sowohl das Projekt selbst, als auch die Dokumentation der Umsetzung sein. Inspiriert durch Augusto Boal wählte ich diese künstlerische Belegarbeit als Versuchsfläche für die Durchführung einer eigenen Unsichtbaren Theater-Aufführung.

Es existierte ein Ablaufplan, wann welcher Student sein Projekt präsentieren wollen würde. Das änderte nichts an meinem Vorhaben, denn das Unsichtbare Theater sollte erst im Anschluss an ein von mir inszeniertes Schattentheater stattfinden. Auch erfreut sich das Unsichtbare Theater einer gewissen Unbekanntheit, die ich ausnutzen wollte.

Ich wählte als Bühne das Theater am Campus aus zweierlei Gründen. Zum einen war es der Ort, den ich an der Hochschule am besten kannte, und zum anderen verfügt er über eine hervorragende Ausstattung mit Medientechnik. Letzteres spielte für mich eine große Rolle, denn um das Publikum gedanklich aus der Prüfungssituation zu bekommen, plante ich als Eklat ein bewusst einseitig gehaltenes, Polizeigewalt kritisierendes, dramatisches Schattentheaterstück. Das Thema war die Frage nach der Durchsetzung von Rechten im öffentlichen Raum und deren Verhältnismäßigkeit mit und bei Gewaltanwendung.

An der Gestaltung der Kernszene arbeitete ich allein. Sie entsprach dem klassischen Drama und handelte von einem Menschen, der für seine Rechte eintreten wollte, aber von dem Verhalten der Polizei schockiert, keinen anderen Ausweg sah, als seinen Protest in der Selbstverbrennung auszudrücken.

Die Aufführung fand als Schattentheaterstück statt, damit den Zuschauern eine Identifikation mit der handelnden Person erleichtert wurde. Zusätzlich wurden Audiodateien anstelle von Sprache über die Lautsprecher ins Publikum gegeben. Dabei handelte es sich um Aufrufe aktiv zu werden z. B. von Ulrike Meinhof, Tonspuren von Festnahmen aus Demonstrationsfilmmitschnitten oder einem Radioanruf anlässlich der Polizeiübergriffe im Ausnahmezustandsgebiet St. Pauli in Hamburg.

Für die Satellitenszene konnte ich drei Leute aus der hochschuleigenen Theatergruppe gewinnen, in der auch ich aktiv bin. Absichtlich wählte ich davon zwei Studierende aus dem Ensemble, die, aufgrund des Praktikums im fünften Semester, meinen Kommilitonen weitestgehend unbekannt waren.

Gemeinsam legten wir das Thema fest, durchdachten mögliche Publikumsreaktionen und Varianten, um darauf einzugehen. Weiterhin erarbeitete ich mit ihnen Argumente für die Position gegen Polizeigewalt und für die Polizei als Freund und Helfer und Hüter von Recht und Ordnung. Durch das Einstreuen beider Positionen im Publikumsgespräch sollte eine Diskussion entfacht werden. Mir war bekannt, dass im Publikum niemand mit entsprechend traumatischen Erfahrungen sein würde, wohl aber Menschen mit und ohne Vorkenntnisse bezüglich des Themas.

Die Rollen wurden so verteilt, dass für jeden Standpunkt eine Identifikationsperson anwesend war, die nach dem Schattenspiel die Zuschauer in eine ergebnisoffene Diskussion verwickeln sollte. Zusätzlich waren sie auch so auf die Personen zugeschnitten, dass sie authentisch wirken konnten.

4.3 Reflexion

Obwohl mir im Nachhinein mehrfach bescheinigt wurde, dass der Eklat seine Wirkung erreicht hatte, kam es nicht zu den Satellitenszenen. Die Kernszene wurde als Prüfungsleistung gesehen und jeglicher Versuch auch seitens der eingeweihten Schauspieler, in die folgenden Szenen zu wechseln, misslang.

Den Grund dafür sehe ich darin, dass der Rahmen nicht der geeignetste war. Unsichtbares Theater muss sich entfalten können. Die Zuschauer müssen die Zeit haben, sich darauf einzulassen und zu partizipieren. Zumindest letzteres war aufgrund des zeitlichen Druckes schwer möglich. Auch die Unkenntnis der Methode seitens des Prüfers selbst, spielt hier eine große Rolle. Zusätzlich habe ich die an den Ort gekoppelten Gewohnheiten des Publikums unterschätzt: Wenn der Vorhang fällt, ist alles vorbei. Die Verlagerung der Handlung von der Bühne in den Zuschauerraum – sprich das Aufheben der vierten Wand – ist nach wie vor etwas Ungewöhnliches, aber gerade deshalb etwas sehr effektives. Aus diesem Grund war meine Ortswahl, das Theater der Hochschule, im Nachhinein betrachtet, eher ungünstig.

Als ich meine Aktion konzipierte, hatte ich keine Vorlagen für einen möglichen Ablauf zur Verfügung. Darum orientierte ich mich verstärkt an dem mir geläufigeren Flashmob. Dies ist eine Aktionsform, die ebenso überraschend wie das Unsichtbare Theater auf die Öffentlichkeit wirkt, bei der aber eher der Spaßfaktor im Mittelpunkt steht. Doch gibt es auch hier eine Form, die sich politischeren Dingen zuwendet: der Smart Mob. Den wesentlichen Unterschied zwischen einem Smart Mob und einer Unsichtbaren Theater-Durchführung sehe ich in der Tiefe, mit der sich mit einem Thema beschäftigt wird, sowie in der Auffälligkeit. Entsprechend brauchen die Vorbereitungen für eine Unsichtbare Theater Aktion auch mehr Zeit. Außerdem hat ein Flashmob nicht das Ziel, die anwesenden Menschen direkt zu involvieren und er ist klar als außergewöhnliche Situation zu erkennen. Das Unsichtbare Theater hingegen will eine ungewöhnliche Situation sein, die sich so in der Realität abspielen könnte.

5. Fazit

Das Unsichtbare Theater weist in seiner Entwicklung Spuren auf, die von Brasilien zurück nach Europa, genauer ins Russland des frühen 20. Jahrhunderts führen. Augusto Boal verdanken wir seine schriftliche Fixierung und Weiterentwicklung, sowie die Entwicklung weiterer Theaterformen im Methodenkatalog „Theater der Befreiung“ und „Der Regenbogen der Wünsche“.

Immer, wenn den Menschen bewusst wird, dass ihre Situation nicht die ist, in der sie leben wollen, suchen sie Möglichkeiten Verbündete zu finden. Dazu nutzen sie jede Kulturform und jedes Medium. Damals wie heute zeigt sich, dass auch das Theater versucht, Einfluss auf die Menschen zu nehmen. Dazu gab und gibt es unterschiedlichste Ansätze.

Das Unsichtbare Theater hat hier eine Sonderform, denn keine andere mir bekannte Art und Weise ist so intensiv am und für den Menschen. Neben dem eigenen Erleben, wird man im Gespräch auch noch zu einer Stellungnahme bewogen. Diese Nähe bietet sowohl Chancen als auch bestimmte Risiken.

Wie jedes Engagement muss auch das Unsichtbare Theater auf eigene Kosten realisiert werden. Zusätzlich stellt sich im Kapitalismus immer die Frage „Qui bono – wem nützt es?“ Das Unsichtbare Theater schafft keine sofort messbaren Ergebnisse, es wirkt auf andere Art und Weise. Schon Victor Hugo sagte: „Nichts ist mächtiger als eine Idee, deren Zeit gekommen ist.“ Genau diese Idee pflanzt das Unsichtbare Theater. Kritisch anzumerken ist, dass das Wissen um diese Idee meist die Leute besitzen, die nicht direkt unter der (gesellschaftlichen) Unterdrückung leiden. Und selbst die freiberuflichen Theaterpädagogen bekommen meist nur Lohn für Workshops mit einem messbaren Erfolg. Diese besuchen vorrangig Teilnehmer, welche auch die entsprechenden finanziellen Möglichkeiten haben. Damit ist trotz immer neuer Veröffentlichungen zum Thema Unsichtbares Theater ein Weg eingeschlagen worden, der diese effektive Methode eine Randerscheinung bleiben lässt.

Auf der einen Seite ist zu viel Aufmerksamkeit für diese Theaterform und damit auch für deren Effektivität schädlich. Zum anderen wird auf eine von vielen Möglichkeiten verzichtet, den Menschen eine Bewusstwerdung und eine eigene Zustandsveränderung zu ermöglichen. Die Frage, ob und wie Augusto Boal selbst dieses Problem sah, bleibt leider ungeklärt.

In Anbetracht der Lage, wie sich Deutschland seit der Finanzkrise 2007 entwickelte, sehe ich gerade hier viele Einsatzmöglichkeiten für das Theater der Unterdrückten. Sparmaßnahmen treffen Bildung und Kultur. Die Kluft zwischen Arm und Reich wächst,

es gibt Alters- und Jugendarmut. Damit werden bestehende prekäre Strukturen gestärkt, sowie ihr Wachstum gefördert. Enttäuscht wenden sich viele Menschen ab, aber genau das ist der falsche Weg. Politiker sind gewählte Volksvertreter, und entsprechend ist es ihre Aufgabe, die Interessen des Volkes durchzusetzen. Vor allem im Prekariat wird diese Vertretung aber kaum noch wahrgenommen. Hier bietet das Theater der Unterdrückten einen großen anwendbaren Methodenkatalog um den Menschen wieder eine Stimme zu geben.

Mein Wunsch wäre es, dass die Theaterpädagogen – wie damals Boal – die Möglichkeit hätten, ihr Wissen weiterzugeben ohne sich um ihr eigenes Leben Gedanken machen zu müssen. Dabei geht es sowohl um die finanzielle Absicherung, als auch um den Umgang der Staaten mit ihren Kritikern.

Des Weiteren wäre eine bessere Vernetzung aktiver Gruppen sinnvoll. Da die Theaterszene in Deutschland jedoch auch abhängig von staatlichen Unterstützungszahlungen ist, scheint eine Angliederung an die Institution Theater, mit der dies möglich wäre, eher abwegig. Eine mögliche Perspektive wäre es, dass, ähnlich wie in Brasilien, das Theater der Unterdrückten wieder über die soziokulturelle Szene dort Anklang findet, wo es am meisten gebraucht wird.

Trotz vieler aktueller Veröffentlichungen ist das Unsichtbare Theater also nicht vergessen, sondern lediglich gesellschaftlich unterrepräsentiert. Aber mit wachsender Unterdrückung, werden auch die Methoden von Boal wieder in den Fokus der Engagierten rücken. Work in progress.

6. Literaturverzeichnis

Literaturverzeichnis

- Axter, Melanie (2001): Das Theater der Unterdrückten Augusto Boals und seine Präsentation in der Gegenwart. Stuttgart, ibidem-Verlag
- Baumann, Till (2001): Von der Politisierung des Theaters zur Theatralisierung der Politik. Theater der Unterdrückten im Rio de Janeiro der 90er Jahre, Stuttgart, ibidem-Verlag
- Boal, Augusto (1979/1989): Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler, hrsg. von Thorau und Spinu, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag
- Boal, Augusto (1979/2013): Theater der Unterdrückten. hrsg. von Thorau und Spinu, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 6. Ausgabe
- Boal, Augusto (1995/2006): Der Regenbogen der Wünsche. hrsg. von Ruping, Streisand, Koch, Uckerland, Schibri-Verlag
- Ditschek, Eduard (1989): Politisches Engagement und Medienexperiment. Theater und Film der russischen und deutschen Avantgarde der zwanziger Jahre, hrsg. von Brockmeier, Halfmann, Horn, Laufhütte, Tübingen, Gunter Narr Verlag
- Funk-Hennings, Erika (1995): Die Agitpropbewegung als Teil der Arbeiterkultur der Weimarer Republik. In: Helmut Rösing (Hrsg.): "Es liegt in der Luft was Idiotisches ...". Hamburg: CODA-Verlag, S. 82-117
- Kempchen, Doris (2001): Wirklichkeiten erkennen – enttarnen – verändern. Dialog und Identitätsbildung im Theater der Unterdrückten, Stuttgart, ibidem-Verlag
- Koch, Gerd und Streisand, Marianne (Hrsg.) (2003): Wörterbuch der Theaterpädagogik. Uckerland, Schibri-Verlag
- Odierna, Simone und Letsch, Fritz (Hrsg.) (2006): Theater macht Politik. Forumtheater nach Augusto Boal, Ein Werkstattbuch, Gautinger Protokolle 36 - Institut für Jugendarbeit Gauting
- Thorau, Henry (2013 a): Augusto Boal oder Die Probe auf die Zukunft. In: Boal, A./Thorau, H. (Hrsg.): Theater der Unterdrückten. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S.9-16
- Thorau, Henry (2013 b): Unsichtbares Theater. Berlin und Köln, Alexander Verlag

- Vogtmann, Anne (2010): Augusto Boals Theater der Unterdrückten. revolutionäre Ideen und deren Umsetzung. Ein Überblick. In: Helikon. A Multidisciplinary Online Journal, (1). 23-34.
- Wiegand, Helmut (1999): Die Entwicklung des Theaters der Unterdrückten seit Beginn der Achtziger Jahre. Stuttgart, ibidem-Verlag
- Wrentschur, Michael (2004): Theaterpädagogische Wege in den öffentlichen Raum. Zwischen struktureller Gewalt und lebendiger Beteiligung, Stuttgart, ibidem-Verlag
- Zumhof, Tim (2012): Pädagogik und Poetik der Befreiung. Der Zusammenhang von Paulo Freires Befreiungspädagogik und Augusto Boals >Theater der Unterdrückten<, Münster, Waxmann Verlag GmbH

Internet:

- Hahn, H. (2011): „Theater der Unterdrückten“ nach Augusto Boal. Techniken „regenbogen der wünsche“ und „polizist im Kopf“, Online: <http://www.harald-hahn.de/theaterderunterdrueckten.html> am 04.08.14 um 12:39
- Hahn, H. und Clausen, J. (2014): Legislatives Theater Berlin. Online: <http://www.legislatives-theater.de/Index.htm> am 24.08.14 um 20:08
- Küppers, Almut und Walter, Maik (2012): Szenario. Theatermethoden auf dem Prüfstand der Forschung: Einführung in die Themenausgabe, Online: <http://publish.ucc.ie/scenario/2012/01/kuepperswalter/01/de> am 02.08.14 um 17:35
- Lumplecker, Stefan (2004): Augusto Boal. Online: <http://www.pfz.at/article174.htm> am 09.08.14 um 14:23
- o. A. (2008): Erwin Piscator. Online: http://de.wikipedia.org/wiki/Erwin_Piscator am 27.08.14 um 11:24
- o. A. (2013 a): Augusto Boal. Online: http://de.wikipedia.org/wiki/Augusto_Boal am 26.08.14 um 12:46
- o. A. (2013 b): Legislatives Theater. Online: http://de.wikipedia.org/wiki/Legislatives_Theater, am 04.08.14 um 11:45
- o. A. (2014 a): Agitprop. Agitprop in der Weimarer Republik, Online: <http://de.wikipedia.org/wiki/Agitprop>. am 25.08.14 um 18:57
- o. A. (2014 b): Geschichte Brasiliens. Die Ära Vargas (1930-1954), Online: http://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_Brasiliens am 25.8.14 um 19:28

- o. A. (2014 c): Konstantin Sergejewitsch Stanislowski. Leben und Werk, Online: http://de.wikipedia.org/wiki/Konstantin_Sergejewitsch_Stanislawski am 26.08.14 um 12:50
 - o. A. (2014 d): Konstantin Sergejewitsch Stanislowski. Theorie und Methodik, Online: http://de.wikipedia.org/wiki/Konstantin_Sergejewitsch_Stanislawski am 26.08.14 um 12:50
 - o. A. (2014 e): Bertolt Brecht. Online: http://de.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht am 27.08.14 um 11:34
 - o. A. (2014 f): Lehrstück (Theater). Online: [http://de.wikipedia.org/wiki/Lehrstueck_\(Theater\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Lehrstueck_(Theater)) am 27.08.14 um 12:03
 - o. A. (2014 g): Jacob Levy Moreno. Online: http://de.wikipedia.org/wiki/Jacob_Levy_Moreno am 27.08.14 um 12:17
 - o. A. (2014 h): Paulo Freire. Online: http://de.wikipedia.org/wiki/Paulo_Freire am 27.08.14 um 12:30
- Paulo Freire Kooperation e. V. (2010): Nachruf. 3. Mai.1997 Paulo Freire ist tot (19.09.1921 – 2.5.1997), Online: <http://www.freire.de/node/18> am 27.08.14 um 12:43

7. Anhang

Harald Hahn 2014 Transkript Telefongespräch am 24.07.

(F) Tobias Koralus: Koralus. Hallo? ... Mensch, das ist ja super, dass du. Also finde ich total super, dass das geklappt hat.

(A) Harald Hahn: Ja finde ich auch. ... Ok.

Tobias Koralus: Genau. Ich hab dich mal auf Lautsprecher geschaltet, weil ich das Ganze mit einem Aufnahmegerät ein bisschen mitschneide für mich und bzw. damit ich dich vielleicht auch direkt zitieren kann. Wenn das für dich ok ist?

Harald Hahn: Ja, natürlich.

Tobias Koralus: Wow, also ich bin jetzt echt positiv überrascht. Also, so das ist. Ich hab jetzt gedacht, mmh wer weiß, was das wird und so. Aber hey. Toll.

Harald Hahn: Alles gut.

Tobias Koralus: [Mailweiterleitung E-Mail Workshop, Buch Henry Torgau, Art der wissenschaftlichen Arbeit, Broschüre Rosa-Luxemburg-Stiftung 00:37 – 03:56] Eine Frage, die ist jetzt auf dem Fragebogen nicht drauf und ich habe im Vorfeld noch mal kurz auf deine Internetpräsenz geguckt. Das ist was mich persönlich jetzt interessieren würde, wie bist du zum Unsichtbaren Theater gekommen?

Harald Hahn: Also Unsichtbares Theater ist ja eine Form des Theater der Unterdrückten.

Tobias Koralus: Genau, es ist ja nur eine ganz bestimmte Methode in diesem großen Katalog, sag ich mal.

Harald Hahn: Genau. Ich bin ja, also Unsichtbares Theater ist, da bin ich erst sehr spät dazu gestoßen. Ich hatte erst mit anderen Formen des Theater der Unterdrückten zu tun gehabt. Forumtheater. Zum Theater der Unterdrückten bin ich gekommen im Rahmen meiner Tätigkeit in Bielefeld. Ich war da an der Universität Bielefeld. Diplompädagogik. Und ich habe mich schon immer ganz viel interessiert für Partizipation. Und hab meine Diplomarbeit habe ich über nichtkommerzielle Radios geschrieben. Über Radios wie Radio Corax.

Tobias Koralus: Oh. Ja ist bekannt.

Harald Hahn: Ja, das wurde auch veröffentlicht. Immer noch freies Radio. Also auch sehr aktiv in der Jugendmedienarbeit. Und über diese Beschäftigung mit den freien Radios, weil ich da auch ein leidenschaftlicher Radiomacher bin, bin ich auch irgendwann mal auf das Theater der Unterdrückten gestoßen, weil es eine Gemeinsamkeit gibt, so ähnlich wie es die freien Radioaktivisten sagen, alle können und dürfen Radio machen, die was zu sagen haben so dürfen alle und können auch Theater machen, die ein Anliegen haben.

Tobias Koralus: Ah, ok.

Harald Hahn: Das ist etwas ganz Tolles sozusagen und eine weitere Gemeinsamkeit, was ich finde ist, dass Theater der Unterdrückten ist eine Open Source. Das ist mir ganz wichtig, weil es auch

zunehmende Bestrebungen gibt, das durch die Hintertür zu kommerzialisieren, so Zertifizierungen, Zertifikate etc., den ganzen Scheiß. Aber es ist eigentlich eine Open Source. Wie freie Radios eine Open Source sind, also eine nicht kommerzielle Radiostation, so ist Theater der Unterdrückten auch eine nicht kommerzielle Form, eine historische Theatertechnik. Und dann, das erste Unsichtbare Theater Projekt. Bist du noch dran?

Tobias Koralus: Natürlich. Ja.

Harald Hahn: Ok. Dann zum Unsichtbaren Theater. Die ersten Projekte hatte ich dann durchführen können, ich war ja dann, ich war mit wissenschaftlicher äh, Lehrbeauftragter und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Bielefeld und da hatte ich den Freiraum und da hatte ich dann die ersten, im Rahmen von Lehrveranstaltungen zum Theater der Unterdrückten, da hatte ich dann Unsichtbares Theater gemacht an der Uni gegen Studiengebühren, zum Beispiel. Und dann ein größeres Projekt mit meinem Kollegen Till Baumann, das war dann ein Projekt, das findet sich dann auch in der Broschüre der Rosa- Luxemburg-Stiftung wieder „Polen ist offen“, das war bei einem Theaterfestival mit deutschen und polnischen Jugendlichen in der, in Schwedt bei den uckermärkischen Bühnen. Das war so ein größeres Unsichtbares Theater Projekt. Ansonsten hab ich manchmal viele kleinere Unsichtbares Theater Sachen gemacht. Ja noch mal eine größere Veranstaltung in (?), auch mit meinem Kollegen Till Baumann zusammen damals gemacht (? Das waren auch zwei Wochen damals, in ... Unsichtbares Theater gespielt haben (7:15-7:23)). Das waren so diese Bereiche. Ich finde, das ist eine sehr tolle Technik aber das ist auch sehr anspruchsvoll, weil man da schon mehr ins Schauspiel rein muss und die Kunst finde ich meiner Meinung nach ist so, Leute haben ein ganz feines Gespür, ob was gespielt ist oder echt und Unsichtbares Theater geht schief, wenn man schauspielert. Das heißt, man muss praktisch eine hohe Authentizität im Spiel haben und gleichzeitig spielen, ja, weil sonst fliegt das Unsichtbare Theater

auf. Das ist eine der, finde ich, vom schauspielerischen Können her und vom Anspruch her ist es eine sehr sehr anspruchsvolle Technik.

Tobias Koralus: Genau deshalb ist es ja auch, wenn ich richtig gelesen habe, an die Theaterform von Stanislawski angelegt, dass der Schauspieler im Prinzip die Situation kennt und entsprechend nicht nur als Schauspieler, sondern auch als eine Art Experte auf diesem Gebiet agieren kann.

Harald Hahn: Hmm, so ist es. Ich mein Brecht, äh Bo, Brecht, äh Boal, mein ich natürlich, der hat ja viel, der hat ja von vielen Theatermachern Dinge geklaut. Also so von Stanis Und und ja, was ich, glaube ich wichtig finde, für das Unsichtbare Theater, Boal hat ja diese Technik sehr popularisiert. Aber es gab in diesen Arbeitertheatern, die es in den dreißiger Jahren in Deutschland gab, gab es Theatergruppen der KPD, die letztlich Unsichtbares Theater gespielt haben. Es gibt diesen wunderbaren Film von Brecht, deshalb war der Versprecher gerade, äh Brecht, „Kuhle Wampe“. Und in diesem Film, es ist der einzige Brecht Film, in dem Film von der Kuhle Wampe, sieht man wie die Arbeiter in der S-Bahn in Berlin sich über die Weizenpreise unterhalten und dann streiten mit Mitfahrenden. Das ist praktisch eine Art von Unsichtbarem Theater, wie sie aber in dem Film, in dem Film sichtbar ist. Und da gibt es einen Roman von Monika Maron, das find ich auch toll, „Pawels Briefe“. Da gibt es glaube ich auch eine kleine Szene drin, wo sie beschreibt, über diese Arbeiter- und Theatergruppen in Neukölln, die dann rausgehen und Theater machen. Also auch das Unsichtbare Theater hat auch, ich vermute es mal, das wäre eine spannende wissenschaftliche Fragestellung, ich glaube die Wurzeln des Unsichtbaren Theaters liegen nämlich in Deutschland. Und da ich vermute das Brecht, äh das Boal, weil er sich ja intensiv mit Brecht auseinandergesetzt hat, glaube ich kam er auch über diese, kam er auch über diese Auseinandersetzung mit Brecht zum Unsichtbaren Theater. Und dann hat es natürlich Relevanz, wenn man dann in einer Militärdiktatur lebt, Unsichtbares Theater zu spielen. Gesellschaften, wo man jederzeit Theater spielen

kann, ohne mit Repressionen betroffen zu sein. Theater ist dann interessant natürlich, wenn man auch nicht mehr auftreten darf, ja.

Tobias Koralus: Das Verbotene wird wieder interessant.

Harald Hahn: Genau.

Tobias Koralus: Genau. Und ich kann dir sagen dein Kollege, sag ich mal der, Henry Thorau, der hat da ein bisschen in die Richtung ein bisschen was geschrieben, also das ein bisschen so auch untersucht, wo das herkommt, verglichen auch mit dem Guerilla-Theater.

Harald Hahn: Ah ja, das hab ich auch gehört.

Tobias Koralus: [Thorau – Buch, Herkunft des Theaters der Unterdrückten, Unsichtbares Theater nach Thorau in Berlin 10:56 – 13:11] Wir haben jetzt schon tatsächlich schon einige der Sachen schon angeschnitten, aber irgendwie nichts irgendwie komplett beantwortet. Da würde ich einfach noch einmal mit dem Allgemeinen zu den Workshops beginnen wollen. Und zwar, du bietest ja auch, wenn ich das richtig gesehen habe, auch direkt Workshops zu diesem Thema an. Unsichtbares Theater. Unter anderem für Zivilcourage und so weiter. Meine Frage wäre, wie hoch ist da die Nachfrage, also generell dieses Thema Unsichtbares Theater.

Harald Hahn: Die Nachfrage ist jetzt in meiner Tätigkeit: Forumtheater, wird sehr intensiv nachgefragt. Schon die populärste Methode von Boal. Dann arbeite ich in den letzten Jahren viel mit dem Regenbogen der Wünsche. Aber da mache ich so selbst organisierte Workshops auch. Die ich organisiere. Das hat aber etwas mit der ökonomischen Situation zu tun. Ich mache es also als Tagesworkshop und kann an dem Regenbogen der Wünsche einen Tag arbeiten und bekomme da auch genügend Teilnehmer. Unsichtbares Theater müsste ich mindestens ein Wochenende, oder ich würde sogar sagen zwei Wochenenden. Und wenn ich das selbst organisieren würde, dann müsste ich Honorare verlangen, die nicht bezahlbar wären. Eben. Das ist der Hintergrund. Ich selber erarbeite gerade ein Projektantrag, wo ich gerne Unsichtbares Theater machen möchte,

zum Thema Inklusion. Der wird dann gestellt bei der Aktion Mensch über einen Träger. Aber ob der bewilligt wird das weiß ich nicht. Also, ich bin da dabei gerade ein Unsichtbares Theater Projekt zu realisieren. Und der Hintergrund war auch schon auch die Henry Tharau Publikation, wo ich gedacht hab, ah super jetzt kommt da das Buch auf den Markt. Wenn das Projekt genehmigt wird, dann würde auch Henry Tharau Teil des Projektes sein. Dass er dann auch eingeladen werden würde. Wir sind auch gut befreundet. Wir treffen uns auch am Wochenende in Berlin. Das ist so das, was ich jetzt plane. Es finde es spannend. Ich würde gern da auch ein Unsichtbares Theater Projekt machen. Aber es muss halt auch finanziert werden. Das ist immer das Spannungsfeld. Das ist aber auch ein grundsätzliches Spannungsfeld. In dem Theater der Unterdrückten, was ich schon problematisch finde ist so dieses, wenn man dann halt Theater der Unterdrückten macht und muss gleichzeitig damit Geld verdienen. Da ist man dann schon. Das ist dann schon schwierig manchmal. Und das ist dann auch manchmal schon ein Problem, finde ich, im Theater der Unterdrückten. Viele Bildungsangebote im in diesem Bereich Theater der Unterdrückten erreichen oftmals gar nicht die Marginalisierten in der Gesellschaft. Das sind dann Leute, die gehoben gebildet sind, die sich auch die Fortbildungen leisten können. Und da ist schon ein großes Dilemma, finde ich. Dass man da so einen Ansatz hat, aber natürlich ist man da in den Zwängen des Kapitalismus auch verhaftet.

Tobias Koralus: Stimmt schon ein Stück weit. Ja. Das sehe ich ähnlich.

Harald Hahn: Und ich finde man kommt da nur raus, wenn man ein bisschen mehr, ach, es gibt den religiösen Begriff der „Demut“. Also, was ich nicht mag, wenn Leute das Theater der Unterdrückten wie die katholische Kirche vor sich her tragen und meinen sie wären die besseren Menschen, weil sie halt Theater der Unterdrückten machen. Und letztendlich bilden sie dann auch irgendwelche Leute aus, die dann die Methoden nutzen für die Jugend- und Erwachsenenbildung oder für ihre individuellen Karrieren. Bei den Nichtregierungsorganisationen damit vorbereiten, ja, da hab ich echt

Bauchschmerzen. Also diese: „Oh, wir machen Theater der Unterdrückten“. Bla bla blubb. Und es fehlen letztendlich auch Programme wo, was weiß ich zum Beispiel. Also es gibt genug Projekte, wo man schon auch mit marginalisierten Menschen begegnet und mit denen zusammenarbeitet. Aber die Frage ist zum Beispiel bei, wer wird Trainer oder wer wird Theatermacher, da kommen die Leute, die dann diese Workshops gucken, die dann auch davon leben. Das ist dann schon ein ganz gewisses Klientel mit bildungsbürgerlichem Hintergrund. Das sind nicht diese Unterdrückten in unserer Gesellschaft. Die sind zum Teil in den Workshops, wenn man Glück hat. Aber in diesen Multiplikatorenfortbildungen, ja, da triffst du dann wirklich Leute mit Bildungsbürgerhintergrund. Das sind die Dominanten, weiß, männlich, Mittelschicht. Das ist das Klientel. Oftmals. Na, männlich will ich jetzt mal nicht sagen. Eher Frauen. Finde ich. Weil es nun mal Theater ist. Das sind schon mehr Frauen im Workshop. Aber der Hintergrund ist einfach: Die haben alle einen Universitätsabschluss und in der Regel kommen sie auch aus Elternhäusern, die ein sehr hohes Bildungsniveau haben.

Tobias Koralus: Das ist für mich natürlich gerade sehr interessant, weil ich eher nicht den bildungsbürgerlichen Hintergrund hab, aber jetzt halt trotzdem studiere und aufgrund-

Harald Hahn: Auch Arbeiterkind dann?

Tobias Koralus: Hm? Arbeiterkind?

Harald Hahn: Arbeiterkind?

Tobias Koralus: Arbeiterkind, würd ich mal so sagen.

Harald Hahn: Na, ich hab ja das, ich bin ja das auch. Ich hab da ja auch ein Projekt gehabt, ich weiß nicht, ob du das kennst „Soziale Herkunft – Bildung heimlicher Begleiter“. Das war ein Empowerment-Projekt für Arbeiterkinder, für die Böll-Stiftung. Ach nein, nicht die Böll, die wollten uns nicht. Für die Rosa-Luxemburg-Stiftung, für die Ebert-Stiftung und für die Böckler-Stiftung haben wir das gemacht. Da ist auch ein Link auf meiner Webseite. Das ist ein ganz spannendes Projekt gewesen. Und da ich ja auch diesen Hintergrund hab, wie du,

hab ich da auch ein sehr waches Auge, wer da letztendlich denn im Theater der Unterdrückten arbeitet und wer da letztendlich die großen gut bezahlten Projekte realisiert. Und wer halt nicht. Die Klassenfrage, sag ich mal ganz marxistisch, die spielt da auch eine ganz ganz große Rolle. Weil es ja um Netzwerke geht. Wer ist in welchem Netzwerk. Wer arbeitet international. Wer kriegt die internationalen Aufträge. Auch das Theater der Unterdrückten ist letzten Endes ein Markt, ob man möchte oder nicht. Ein globaler Markt. Global Player. Im wahrsten Sinne. Theatermacher, die um die Welt jetten und in Lateinamerika, in Afrika, sonst wo ihre Workshops geben. Und das sind schon ganz schön (?viele) Leute, diese Global Player, ja. Aber zurück zum Unsichtbaren Theater. Das ist ja noch mal ein anderes Thema. Der Zugang oder die Elitenbildung im Theater der Unterdrückten. Das wäre auch noch mal eine spannende Arbeit.

Tobias Koralus: Ja, das ist nur leider gerade nicht Thema. Dann würde ich einfach mal tatsächlich mehr in die Richtung gehen, direkt in das Unsichtbare Theater. Und zwar ist mir da meine Frage gekommen, und zwar, wenn du jetzt, sagen wir du machst einen Workshop und du hast ja, wie zum Beispiel deinen Kollege Herr Thorau, der hat ja eine Theatergruppe, das heißt, er hat ein relativ festes Team, dass das immer macht. Und wie groß ist die Gefahr, dass tatsächlich einer der Darsteller oder das die Darsteller irgendwann so bekannt sind, dass das schon allein aufgrund der Anwesenheit der Darsteller, die Leute Rückschlüsse ziehen können, dass es, dass eine Aufführung stattfindet. Also, gibt es da die Gefahr? Oder ist das in-

Harald Hahn: Also, die Gefahr gibt es auf alle Fälle. Also, vor allem wenn es dann in kleinen Städten ist oder so, wo man sich ja kennt. Also, bei dem Projekt, was wir da hatten in Verden an der Alla, haben wir nicht Unsichtbares Theater in Verden an der Alla gespielt, (?) sondern sind nach Bremen gefahren. In eine größere Stadt. Also da ist dann, also bei dieser Fragestellung, da würde ich dann als Praktiker sagen, da musst du dann ganz genau überlegen, wo spielt man, ja. Also, welche Örtlichkeit nimmt man für Unsichtbares Theater. Da gibt es

auch in diesem Boal Buch „Theater der Unterdrückten“ gibt es ja auch dieses tolle Beispiel, von Boal, wo er da in Schweden diesen Workshop hatte und dann hat die Zeitung vorher schon berichtet: „Ah, Augusto Boal macht Theater.“ Und dann ist er ausgeweicht und hat auch das Fähre Theater gespielt. Und alle staunen, wo findet denn das Unsichtbare Theater statt. Also, da muss man schon, ja, die Gefahr ist da, um die Frage zu beantworten. Ja, die Gefahr ist da.

Tobias Koralus: Dann hast du sogar beide gleich beantwortet. Die nächste Frage. Du bist ja dann sozusagen, wenn du so einen Workshop machst oder wenn du mit so einer Gruppe zusammenarbeitest, eine Art Gruppenleiter/Spielleiter höchstwahrscheinlich. Kannst du feststellen, ob das Unsichtbare Theater auch bestimmte Auswirkungen auf die Darsteller selbst hat, also Darsteller und Darstellerinnen.

Harald Hahn: Ja, das auch hundertprozentig, kann ich das bejahen. Weil es eine Theaterform ist und meine These ist das Theater immer Auswirkungen hat auf einen selber. In meiner speziellen Arbeit als Theatermacher, es gibt egal, mit welcher Methode ich arbeite, im Theater der Unterdrückten habe ich immer ein Warming-up nach drei Grundsätzen: Gruppe als Ressource, nicht das Konkurrenzprinzip, dann Vertrauen, ich arbeite sehr viel mit Vertrauensübungen und dann, was mir sehr wichtig ist, die Fehlerfreundlichkeit. Eine Atmosphäre zu schaffen, wo Menschen Fehler Menschen dürfen. Und wo ich dann auch Übungen mache, wo Fehler passieren et cetera. Und das ist eigentlich die Basis meiner Arbeit, dass ich in der Gruppe schon eine gute Atmosphäre schaffe und durch diese Übungen und Gains im Theater der Unterdrückten, das sind Spielchen oder Spiele. Das ist eigentlich die Basis der Arbeit. Durch diese Spieleübungen, die Boal zusammengetragen hat und zum Teil erfunden, wird die Basis für jegliche weitere Arbeit in der Gruppe geschaffen. Und das hat natürlich Auswirkungen und verändert Menschen aufgrund der Erfahrungen, die wir da haben, verändern uns. Auch dieses Interview und dieses Telefongespräch hat Auswirkungen auf uns beide.

Tobias Koralus: Auf jeden Fall. Gut dann. Würdest du sagen, es ist direkt eine Wirkung des Unsichtbaren Theaters messbar. Also, nachdem eine Aktion im öffentlichen Raum durchgeführt wurde. Das ist mehr so ein Blick in die Gesellschaft. Ist es mehr so ein es wird hingenommen, da ist jetzt was passiert. Oder hast du wirklich auch das Gefühl, das es weiter geht, also, dass es in der Gesellschaft zum Thema wird.

Harald Hahn: Das ist die Frage immer der Messbarkeit. Also, was ist das Instrumentarium, um Wirkungen von Theaterperformances überhaupt zu messen. Und die Frage ist es auch ob, Unsichtbares Theater, ob man es gelingt, Menschen in Kommunikation zu bringen. Ich geb mal ein Beispiel, da wird es deutlicher, was ich meine. Bei Mc Donalds, da gab es einen Konflikt über die Arbeitsbedingungen in Mc Donald und ein Teil der Gruppe war an den Tischen und hatte dann mit den andern Gästen bei Mc Donalds über Mc Donalds diskutiert. Und haben einige Besucher und Besucherinnen von Mc Donalds in ein Gespräch über die Arbeitsmarktsituation bei Mc Donalds gebracht, sozusagen ja. Und in eine Interaktion. Die Frage ist natürlich, welche Wirkung hat das? Die Wirkungen in dieser Phase, in diesem temporären Raum des Unsichtbaren Theater, Leute mit einer politischen Fragestellung, die sich überhaupt auseinandergesetzt haben. Und dadurch, dass das durch Emotionalität geschieht und durch Sprache, ist das noch mal etwas anderes als wenn du mal kurz ein Flugblatt liest. Du siehst das Flugblatt und dann wirfst du dieses Flugblatt weg oder nimmst es zur Seite. Und da ist diese Idee Interaktion zwischen Menschen hat da einen ganz großen starken Impact. Das würde ich sagen. Das ist ein Teil der Wirkung. Weil es eine andere Form ist, weil es halt auch letztendlich Theater ist. Theater allgemein hat die Wirkung und Unsichtbares Theater, wenn es so sehr emotionalisiert auch ist, wenn es um etwas geht noch viel mehr.

Tobias Koralus: Ah, ok, ich war gerade überrascht, weil es ein bisschen so wie ein Abbruch wirkte. Ich hätte nicht erwartet, dass der Satz so schnell vorbei ist. Weil auf einmal warst du für mich gefühlt weg. [Gespräch

über das Verständnisproblem 27:15 – 27:17] Das finde ich sehr interessant das Ganze. [Hausarbeit zu Iconic Turn 27:19 – 27:55]

Harald Hahn: Ja, aber das ist spannend. Weil das ist schon, ja, ich finde beim Theater hat ja die zwei Elemente. Es gibt ja auch das Bildertheater von Boal „Bilder sagen mehr als Worte“. Und die Bildsprache ist sehr durchdringend. Aber, wenn dann eine Emotionalität überkommt, die dann auch über die Sprache geht, also wie im Unsichtbaren Theater, da macht man ja keine Bilder. Sondern es wird ein Konflikt gespielt, der ja auch emotional ist, vielleicht auch aggressiv. Das hat Auswirkungen. Ganz stark. Weil es auch interpersonal ist. Es ist eine interpersonelle Interaktion letztendlich. Die Leute stehen ja nicht, die Zuschauer wissen ja nicht, dass es Unsichtbares Theater ist.

Tobias Koralus: Eben das ist ja eine der großen-

Harald Hahn: Ich weiß nicht, ob wir auf die Frage noch einmal kommen, zur Ethik. Hast du zur Ethik noch eine Frage.

Tobias Koralus: Jetzt auf Anhieb gerade nicht.

Harald Hahn: Na, dann fang ich mal an. Die Frage ist immer was diskutiert wird, wenn man damit arbeitet, inwieweit ist das ethisch gerechtfertigt. Szenen zu spielen und anderen Menschen geht es da schlecht dabei, wenn man so was anschaut. Das ist schon eine ethische Frage, ja. Inwieweit hab ich ein Anliegen und missbrauch da meine Mitbevölkerung. Und es gibt schon gewisse Dinge, da würde ich Grenzen setzen, zum Beispiel ein sexueller Übergriff in der U-Bahn oder so. Die Leute können nicht weg und dann spielt man so eine Szene. Und das hat für mich schon, das sind schon grenzwertige Geschichten. Weil ich finde, man muss da sehr vorsichtig damit umgehen, weil ich nicht weiß, ob das Leute die zum Beispiel sexuelle Gewalterfahrungen haben ob da auch eine Retraumatisierung oder so stattfindet, wenn die dann auf einmal bei jemand anderes wieder so eine gespielte Szene sehen. Und ich weiß von einer Gruppe, die haben einen rassistischen Übergriff in einer Fußgängerzone gespielt. Ich glaub das war (?Heidelberg) aber ich weiß nicht mehr genau wo. Und in der Regel ist es sehr wichtig,

dass, wenn man diese Szene macht, dass die auch abgesichert sind. Dass auch Teile der Gruppe nicht mitspielen, sondern die Szene beobachten, auch um zum Teil im Notfall abbrechen zu können. Und da war die Situation, dass ein Zivilpolizist vorbeikam und eingegriffen hat. Jemand, der Schauspieler, dem wurde dann der Arm gebrochen. Also, das passiert auch. Das war dann nicht so: „Oh, da greift jemand ein, sondern der Zivilpolizist hat gleich reagiert. Er hat gesehen, dass da jemand rassistisch angegriffen wird, verbal, richtig heftig und da ging er gleich dazwischen. Also, das heißt, man muss da sehr vorsichtig sein, auch mit den Spielszenen. Und die Grundfrage ist, was mach ich. Also, Unsichtbares Theater finde ich jetzt nicht als Methode, um Leute vorzuführen. Das ist dann „Versteckte Kamera“. Das ist dann Satire. „Wussten Sie, dass Johann Gauck heterosexuell ist?“ „Oh ne, das wusste ich nicht. Wirklich?“ Und dann lacht sich dann das ganze Publikum einen ab, weil man dann irgendeine Omi mit 60 gefragt hat, dass der Johann Gauck heterosexuell ist. Weiß sie aber nicht. Das sind dann so Spielchen, was da im Fernsehen öfters genutzt wird mit Unsichtbarem Theater. Das ist die Form von „Versteckte Kamera“. Das ist nicht Unsichtbares Theater. Unsichtbares Theater hat meiner Meinung nach ein Anliegen. Also zum Beispiel die Frage, wir hatten das diskutiert auch in der Lehrveranstaltung mit Studiengebühren. Und da ist dann die Frage gekommen: „Oh, aber wenn man dort so eine Diskussion im Hörsaal entfacht, dann ist das sehr schwierig, wenn dann Leute gezwungen werden sich mit Studiengebühren auseinanderzusetzen. Und darf ich das?“ Und da würde ich politisch sagen, natürlich darf ich. Es ist wichtig, wenn ein Teil mündiger Menschen aufgrund von Studiengebühren dann nicht mehr studieren können oder nur schwer, weil sie danach verschuldet sind. Ist es für mich ein höheres Anliegen, als wenn der Arztsohn oder die Arztochter eine Vorlesung absolvieren möchte, um sich weiterzubilden. Das andere setzte ich einfach höher. Die Demonstration ist höher anzusiedeln als der Straßenverkehr. Über die Straße wird (?geshoppt) und die Demonstration? Weil das

Demonstrationsrecht höher ist als der Autoverkehr oder Leute werden gehindert, zum Einkaufen zu gehen. Das ist ja die Frage. Wann gibt es ein höheres Recht. Und da nehmen sich die Aktivisten beim Unsichtbaren Theater natürlich das Unsichtbare Theater und sagen wir haben aber ein politisches Anliegen und das ist so wichtig und so wertvoll, dass wir in Kauf nehmen, dass die Bürger, sag ich mal oder die Menschen, die Bevölkerung in ihrem Alltag von uns gestört werden und nicht genötigt werden, weil das, was wir spielen, ist ja auch in der Realität so.

Tobias Koralus: Also, daraus höre ich jetzt einfach raus, dass du auch immer guckst, dass die, wenn ich das jetzt Mal mit der U-Bahn vergleiche, dass die Leute immer eine Möglichkeit haben, wenn so eine Szene ist, also die Zuschauer, in dem Sinne, auch gehen können, wenn sie dann schon so eine Erfahrung gemacht haben. Dass sie eine Art Fluchtmöglichkeit haben.

Harald Hahn: Genau. Genau.

Tobias Koralus: Und das ist ja dann in einem öffentlichen Raum, also wie auf einem Marktplatz beispielsweise.

Harald Hahn: Genau. Oder einem Café, wo man dann, wo es Türen gibt. Aber in der U-Bahn-Situation ist es schon schwierig. Ich würde schon auch Unsichtbares Theater in einer U-Bahn machen. Ich meine wir haben es mal gemacht in einer Aktionstheatergruppe. Da haben wir dann Unsichtbares Theater gespielt zum Thema Wasserprivatisierung, ja. Das ist ein Thema, das greift dich jetzt nicht emotional an. Aber wenn du Gewalterfahrungen hast und du siehst so Situationen oder Rassismuserfahrungen und auf einmal neben dir wird eine Spielszene gespielt und du weißt nicht, dass es Theater ist. Dann kann es dich wirklich in Bereiche bringen, wo man auch retraumatisiert werden kann oder zumindest verletzt wird. Und Unsichtbares Theater, finde ich ist nicht eine Technik, um andere Menschen zu verletzen, sondern eine Technik, um Mitmenschen ins Gespräch zu bringen. Und im Theater der Unterdrückten ist ja ganz zentral auch immer der Dialog, sozusagen ja. Und das finde ich, sollte man auch wirklich auch so sehen.

Tobias Koralus: Das finde ich ist eine sehr schöne Aussage, also Technik um Menschen ins Gespräch zu bringen, vor allem untereinander, weil die Schauspieler ja sich nicht sozusagen enttarnen, also sie können ja in ihrer Rolle drinnen bleiben und Einfluss nehmen oder, sag ich mal, ein Gespräch ein bisschen anheizen.

Harald Hahn: Naja, es gibt ja dann auch noch die anderen Gruppen. Es gibt ja die Schauspieler, die die Spielszenen spielen. Und dann gibt es die andere Gruppe, die da Zeuge wird von diesem Konflikt, sag ich mal, die aber auch Schauspieler sind und das Publikum ja aber auch nicht weiß, dass sie Schauspieler sind und die den Konflikt weitertragen. Der Konflikt ist da schon beendet. Wie das Beispiel meiner Mc Donalds-Szene und der Konflikt geht dann an den Tischen weiter. Manchmal ist es auch eine Methode, finde ich, um auch was herauszufinden. Also wir haben da einen Workshop gehabt bei diesem „Polen ist offen“. Da haben die polnischen Jugendlichen gesagt so, ja, wenn wir einkaufen in Schwedt, dann (?würden) die Verkäuferinnen im Kaufhaus, dass sie aus Polen kommen und dann wird dieses Vorurteil abgerufen: „Die Polen klauen“. Und die Verkäuferin bleibt permanent an unserer Seite. Die lässt uns nicht mehr aus den Augen. Und dann haben wir gesagt, ok, wir nutzen jetzt das Unsichtbare Theater, um diese These, fast schon wissenschaftlich – wir haben eine These und wollen jetzt wissen, ob diese These stimmt. Im Rahmen eines Experiments. Und dann hab ich in dem Workshop zwei Gruppen gegründet, also hab ich gebildet, eine Gruppe mit polnischen Jugendlichen, eine Gruppe mit deutschen Jugendlichen. Und auch den polnischen Jugendlichen natürlich so, dass man sie gleich erkannt hat als Polen. Laut, Haare, sprechen auf Polnisch. Und in dem Sinne hatten die Jugendlichen wirklich recht. Bei der deutschen Gruppe: Kann ich Ihnen helfen?“ „Nee danke. Nee.“ Und dann ging die dann wieder. Und sie waren allein. Und mit den polnischen Jugendlichen. „Kann ich Ihnen helfen?“ „Nee, danke.“ Und die blieb wirklich da stehen sozusagen. Und sie hat sie tatsächlich nicht aus den Augen gelassen. Das ist dann auch spannend. Also, diese Methode wirklich zu nutzen, um

was herauszufinden. Da geht es ja nicht um den Dialog, sondern in dem Sinne geht es dann um etwas herauszufinden, ja.

Tobias Koralus: Das ist auf jeden Fall auch spannend.

Harald Hahn: Also, das ist die Frage noch einmal, warum Unsichtbares Theater. Und ich glaube, das ist eine wichtige Grundsatzfrage. Warum möchte ich eigentlich Unsichtbares Theater machen, ja. Welche Vorteile hat die Methode, welche Nachteile. Und ich muss schon wissen, warum ich überhaupt Unsichtbares Theater machen möchte.

Tobias Koralus: Also, du musst dich nicht wundern, dass ich dann still bin. Ich schreib teilweise auch wirklich tolle Sachen mit. Das ist von daher auch spannend, weil ich ja selber seit gut 10 Jahren auf der Bühne stehe und auch so Theater mitgemacht habe, das sich auch mit den deutsch-polnischen Vorurteilen beschäftigt hat. Das war aber ein anderes Projekt. [deutsch – polnischer Workshop 38:02 – 38:41] Was mich jetzt da mal direkt interessieren würde: Habt ihr das irgendwie danach noch irgendwie diese Erkenntnisse genutzt? Irgendwie veröffentlicht, damit gearbeitet?

Harald Hahn: Na, man hat dann schon eine Diskussion gehabt in der Gruppe, aber wir haben jetzt nichts dokumentiert, oder so. Leider nicht. Aber, ich sag ja eigentlich, man könnte auch Unsichtbares Theater als Forschungsmethode etablieren, wenn es liegt. Dadurch, dass es ja versteckt ist, ja. Ein Geheimdienst sozusagen. Jeder Verfassungsschützer macht unsichtbares Theater.

Tobias Koralus: Ziemlich gut. Ich hab noch keinen gesehen.

Harald Hahn: Ja, was soll an dazu sagen. Dadurch bekommt man natürlich Erkenntnisse. Was im Theater auch und auch so, ja, das ist auch noch mal interessant. Ich hatte Legislatives Theater gehabt, Thema Armut und da hat sich dann einer gemeldet und hat mit diskutiert und hat gemeint er wär (?Bettler). Und es war richtig spannend, was er gesagt hat. Und dann hat er uns aber gesagt, er ist Schauspieler. Er ist das gar nicht, was er getan hat. Das heißt, der Schauspieler hat in dieser Aufführung mit uns Unsichtbares Theater gespielt. Auch das ist interessant, ja. Legislatives Theater und da ist jemand im Publikum und sagt, dass er das macht und lügt in dem Sinn und

spielt mit uns eine Rolle. Das fand ich auch interessant, dass das auch passieren kann, im Rahmen des Forumtheater oder Legislativen Theater Veranstaltung. Man weiß ja auch gar nicht, ob das Publikum sich preisgibt. Ja, das Unsichtbare Theater ist vielschichtig.

Tobias Koralus: Auf jeden Fall. Da würde ich dann auch auf den, ein bisschen auf die Sicht des zu sprechen kommen, wie das aussieht mit dem Unsichtbaren Theater jetzt. Wie schätzt du das ein, vor allem auch im Hinblick jetzt auf die politische Situation, die wir haben, kannst du dir vorstellen, dass es verstärkt wieder genutzt wird, so im Vergleich zu früher. Oder war es eigentlich immer gleichbleibend aktuell, nur dass vielleicht wir es gar nicht so mitgekriegt haben, dass es stattgefunden hat.

Harald Hahn: Also, ich meine, Unsichtbares Theater als Theaterform die hat immer auch eine größere Konjunktur, wenn soziale Bewegungen stark sind. Wenn soziale Bewegungen nicht wären, dann ist das Interesse auch weniger, weil das Theater der Unterdrückten ja ein politisches Theater ist. Der Unterschied zu den anderen Methoden, deshalb ist es schwierig mit dem Unsichtbaren Theater, weil es immer auch innerhalb des Theater der Unterdrückten auch randständig gewesen ist, hat natürlich was damit zu tun, dass wir in einer Gesellschaft leben, wo man natürlich einen Nutzen haben möchte, nämlich einen Workshop, den ich besuche: Forumtheater, da kann man Konfliktransformation machen, Regenbogen der Wünsche, kannst du schauen, welche Wünsche hab ich in Konflikten. Das heißt, wenn ich es überspitzt darstelle, das ist jetzt natürlich schon Technik jetzt von Boal, die interessanter sind in einer Gesellschaft, die permanent in so einem Nutzen-Denken verhaftet ist. Was bringt es mir? Ich hab da ein Wochenende, ich will Skills haben, ich will eine Bescheinigung und dann kann ich das und jenes und ba ba ba ba ba und Teambildung und tralala. Und das ist natürlich schwierige beim Unsichtbaren Theater, ja. Was für Stiftungen oder andere Institutionen, wo man dann Fördergelder beantragt, da ist schon mal die Schwierigkeit, wie dokumentiert man das? Also, bei so einem Theaterstück könntest du einen Film machen oder Bilder et cetera.

Da hast du schon mal das Problematische, wie dokumentiert du so was, ja. Das ist ja alles tralala. Dann, also das glaube ich, ist, spielt eine Rolle, warum ich nicht glaube, dass es eine große Renaissance hat. Und ich glaube auch politisch, wenn ich die Gesellschaft so wie sie momentan (?), mir anschau, hab ich auch nicht den Eindruck, dass es gerade irgendeinen relevanten Teil der Bevölkerung gibt, der rebelliert oder auch auf die Straße geht. Es ist je relativ eine Friedhofsruhe hier. Und diese Entpolitisierung geht ja auch weiter. Also, das heißt die Leute beschäftigen sich immer weniger mit Politik, alle schauen, dass sie irgendwie unterkommen, durch den Bologna-Prozess an den Universitäten und Fachhochschulen sind die Freiräume immer geringer, für Projekte die sich in Module packen lassen. Also, woher soll es kommen? Das heißt also, woher sollen die Akteure kommen. Also, die Subjekte, die jetzt sagen: „Oh, wir wollen unsichtbares Theater machen.“ Ich bin da sehr skeptisch.

Tobias Koralus: Kann ich verstehen. Vielleicht im Hinblick darauf, dass ich ein bisschen politisch aktiv bin, hab ich da natürlich den Blick auf den Brennpunkten und verfolge das also aktiv seit 2010. Dass ich einfach hoffe, also ich bin jetzt auch, das muss ich dazu sagen, in der Linksjugend aktiv, und wir sind da auch, zwar nicht mit Unsichtbaren Theater dabei, aber wir machen auch Sachen auf der Straße, das heißt nicht nur Demos, sondern auch Straßentheater. In die Richtung was.

Harald Hahn: Ich hab für solid in Erfurt auch schon Aktionstheaterworkshop gemacht. Finde ich super, wenn politische Jugendverbände auch das Theater nutzen um ihr Anliegen auf die Straße. Ich mach ja auch jetzt politisches Aktionstheater jetzt in Dresden im September für die Kampagne für saubere Kleidung. Das hab ich vorher auch auf die Webseite gestellt gehabt. Das muss ich noch anmelden. Also, wo es dann um Straßentheater geht. Aber das ist eine andere Geschichte. Das finde ich super, wenn dann so Leute wie du dann, so was bei solid oder Linksjugend.

Tobias Koralus: Das ist ja das Gleiche. Das ist ja ein Verein. [Linksjugend, Friedensposition, Antisemitismus 44:59 – 48:08] Das würde mich

gerade einmal interessieren. Wenn du darauf nicht antworten willst, dann ist das ok: Würdest du das Theater der Unterdrückten wirklich mehr so in eine, nicht unbedingt in eine Partei der LINKEN realisiert, aber immerhin in einen linkspolitischen Bereich einordnen wollen, die Leute, die sich damit beschäftigen.

Harald Hahn: Ah, ich meine, ich arbeite ja auch für linkspolitische Stiftungen. Ich mach ja Legislatives Theater für die Friedrich-Ebert-Stiftung. Was ja die Stiftung der SPD ist.

Tobias Koralus: Wo man jetzt streiten könnte, ob das links ist oder nicht.

Harald Hahn: Das ist ja was anderes. Aber ich meine, da geht es ja um Partizipation und Mitbestimmung und Demokratie. Also, ich bin da im Prinzip unideologisch. Das Theater der Unterdrückten, soll Räume schaffen, um emanzipatorisch zu diskutieren. Und in meinem Projekt in der Ebert-Stiftung konnte ich machen, was ich wollte. Also ich hab da, es gab keine Einflussnahme. Also, das Thema haben sie gesagt, sie haben gesagt wir wollen zu dem Thema arbeiten. Du kannst ja mal auf meine Website zum Legislativen Theater gehen und dir die Videos anschauen. Und bei dem Projekt (?mit Oma), das war das erste Projekt für die Ebert-Stiftung. Da ging es um Altern und Pflege, da hab ich ihnen dann noch einen kabarettistischen Satz reingeschrieben über Schröder, wo dann auf der Bühne gesagt wird: „Es geht doch um Christina Schröder, nicht um den Schröder, der ist doch bei der Gazprom. Und da wurde später das raus. Da wurde nicht mal gesagt, oh das ist problematisch, sondern ich hatte da freie Hand. Und das ist super. Und neulich hatte ich ein Legislatives Theater mit Rosi (?Kreuz) da war dann sogar auch eine CDU-Bundestagsabgeordnete, als Teil der Veranstaltung, die da auch eingeladen wurde. Und da habe ich mir dann auch gedacht: „Schauen sich schon CDU-Abgeordnete ein Legislatives Theater an.“ Die Frage ist, wo sind die Grenzziehungen. Und wenn es auf der Bühne um einen emanzipatorischen Blick geht, ja, dann ist es auch ok, wenn dann andere Leute dabei sind, die vielleicht nicht meiner politischen Meinung sind. Ansonsten braucht man auch kein Forumtheater oder Legislatives Theater machen. Wenn du ein

Theater machen willst, wo du eigentlich schon alles weißt, dann musst du Agitprop machen. Ich hab ein Anliegen, ich mach jetzt Agitproptheater, auf der Straße Aktionstheater, was ich ja auch mache. Aber diese Formen im Forumtheater oder Legislativtheater, ist ein Format, wo es wirklich um einen politischen Diskurs geht. Und der muss offen geführt werden. Und ganz schlechtes Theater ist so ein politisch korrektes Theater, wo alle darauf achten, dass sie ja nicht falsches sagen. Da passiert nichts im Kopf. Und da braucht man kein Theater machen. Und das ist auch mit Unsichtbarem Theater so. Unsichtbares Theater allein bei der Auswahl der Szenen, das Positionieren, da finde ich, ist es schon wichtig sich zu positionieren, um überhaupt Szenen zu bringen über Arbeitsbedingungen bei Mc Donalds oder Szenen zu bringen über, gegen Studiengebühren. Das ist ja eine Position. Und Leute damit dann ... oder ... ah ja, wir hatten auch mal was bei einer Lehrveranstaltung zu Burschenschaften. Das war auch lustig. Das war dann Unsichtbares Theater in der Lehrveranstaltung. Da hab ich zwei Studies instruiert, oder die Idee kam sogar von ihnen, die haben dann noch Flugblatt, die haben dann in der Lehrveranstaltung gespielt und haben gesagt: „Ah, wir haben da ein Flugblatt.“ Was das weiß ich gar nicht mehr. „Und dann war da unten, der da unten, der da unterschreiben hat, war dann auch in einer Burschenschaft.“ Und da hat dann einer gesagt: „Ja er hat da doch aber eine Burschenschaft unterschrieben.“ „Ja und, ist doch nicht so schlimm.“ Und da gab es innerhalb meiner Lehrveranstaltung eine Diskussion über die Burschenschaften, wo die Studies doch wussten, dass es eine Lehrveranstaltung war zum Theater der Unterdrückten und haben das gar nicht gerafft, das jetzt gerade Unsichtbares Theater gespielt wurde. Also, da konnte man wirklich offen zeigen: Ja, das war jetzt eine weitere Form, was gerade stattgefunden hat nämlich Unsichtbares Theater von Augusto Boal. Das sind die spannenden Momente. Wenn dann wirklich, wo dann in dem Sinne die Studies. Da gab es natürlich auch einen Teil die haben dann ja, du studierst ja selber, du weißt ja selber, wie deine Studies sind, die

Burschenschaften, die haben von Tuten und Blasen keine Ahnung gehabt. Durch diese kleine Sequenz wurden auch dieses elitäre Bildungsverständnis, reaktivere Grundhaltungen und der ganze Scheiß, das wurde dann halt auch alles thematisiert. Und dann wird es spannend, wenn Leute zum Nachdenken gebracht werden. Wenn Leuten gesagt wird, das ist richtig, dann passiert nichts im Kopf.

Tobias Koralus: Wenn du Pech hast passiert sogar eher eine Abkehr direkt, weil du ihnen direkt etwas vorgibst.

Harald Hahn: Genau. Schublade auf, rein, Schublade zu. Und dann beginnt keine politische Veränderung. Politische Bildung muss immer einen Raum haben, wo die Leute dann selber drauf kommen. Oder sie kommen halt nicht drauf. Dann hast du Pech gehabt. Aber das ist so.

Tobias Koralus: Und deshalb auch immer diese Mehrseitigkeit, dass nicht konsequent gesagt, bei einem Problem, also wenn es jetzt ein Schwarz Weiß geben würde, dass ganz oft beide Positionen den Zuschauern gegeben werden. Damit sie sich aufgrund dieser Argumente selber eine Meinung bilden können.

Harald Hahn: Ja, das ist ein interessanter Punkt, den du angesprochen hast, und das ist wichtig: Theater der Unterdrückten, das wird oft kritisiert und ich teile die Kritik auch. Die Gefahr ist, dass natürlich da durch diesen Dualismus von Unterdrücker und Unterdrücktem, ein Dualismus aufgebaut wird, dass so gar nicht mehr manchmal funktioniert. Wenn du Beziehungskonflikte hast, kannst du nicht mehr mit diesem Dualismus arbeiten. Das heißt, du musst dann mehr systemisch denken. Deshalb auch David Diamond „Theater zum Leben“, (?) entwickelt, der arbeitet gar nicht mehr mit diesen Begriffen Unterdrückung, ja. Meine Position ist, vielleicht will ich da auch dazu noch mal ein Buch schreiben, vom Theater der Unterdrückten, vom Theater der Unterdrückung. Das bringt es für mich mehr auf den Punkt. Weil es ja Unterdrückung gibt. Und damit kannst du das viel mehrdimensionaler betrachten, wenn du sagst, wir machen ein Theater der Unterdrückung. Und nicht Theater der Unterdrückten, das meine ich nicht. Theater der Unterdrückten, irgendwelche Lehrer, Kinder, die da ... oh, könnte spannend ... Colonial studies

tralala und in fünf Jahren ist das irgendeine NGO und haben ihr fettes Einkommen. Aber Theater der Unterdrückten ist spannend. Welche Mechanismen gibt, dass ich mich vielleicht zum Beispiel selber unterdrücke, ja, durch einen mörderischen Arbeitsethos. Oder auch, was weiß ich, wenn du in der Uni Karriere machen möchtest. Du darfst da links sein. Es ist ja nicht so, dass du am da nicht links sein darfst. Wenn du 60 Stunden in der Woche arbeitest, wenn du da deine Dissertationen schreibst und wenn du alles für deine Karriere gibst, dann darfst du gerne links sein, ja. Du unterdrückst dich natürlich auch selber. Oder einige davon. Es ist sehr komplex.

Tobias Koralus: So, nur mal so, du hast alle meine Fragen so in der Zwischenzeit beantwortet. Also, ich bin gerade sehr begeistert von dem, was du alles erzählt. [Berlin-Treffen 55:29 – 56:00] Und falls mir noch irgendwie Fragen kommen würde ich gerne dich noch einmal anschreiben oder kontaktieren und dann schauen wir mal, ob wir telefonieren. Oder irgendwie anders. Wenn das für dich ok ist?

Harald Hahn: Natürlich ist das ok. [Sprache und ihre Auswirkungen 56:14 – 56:55]

Tobias Koralus: Dann sage ich vielen Dank.

Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere an Eides statt, dass ich diese Bachelorarbeit bzw. Masterarbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Quellen und Hilfsmittel angefertigt und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe. Die Arbeit hat in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegen.

Datum

02.09.2014

Unterschrift

Tobias Kovalus