

Francesco Fiorentino

Zum Theater als kultureller Lernort. Mit einigen Überlegungen über Augusto Boals Teatro do oprimido

This article presents, in a slightly revised version, materials used for my seminar *Theater als Ort der Fremd-Erfahrung. Transkultureller Ansatz und Dramapädagogik*, which took place in July 2021 as part of the online-master *DaF-DaZ-Didaktik* at Suor Orsola Benincasa University of Naples. The article offers introductory reflections on the subject of theatre as a transcultural place of learning, which can be adopted in secondary school. First of all, I tried to define the concept of transculturality more closely and to distinguish it from the concepts of multiculturalism and interculturality. Secondly, I make some comments relating the practice of blackfacing as an example of unconscious or – as one could also say – structural racism. Finally, I explain Augusto Boal's theatre concept through his *Theatre of the Oppressed*.

KEYWORDS: Transculturality, Transcultural Theater, Blackfacing, Brecht, Augusto Boal

Der vorliegende Beitrag präsentiert in leicht überarbeiteter Fassung Materialien, die für ein Seminar zum *Theater als Ort der Fremd-Erfahrung. Transkultureller Ansatz und Dramapädagogik* verwendet wurden, das im Juli 2021 im Rahmen des Online-Masters *DaF-DaZ-Didaktik* an der Universität Suor Orsola Benincasa in Neapel stattfand.

Ich werde keine systematische Behandlung des Themas bieten können, sondern nur einige allgemeine und einführende Überlegungen zum Thema Theater als transkulturellen Lernort anstellen¹.

In einem ersten Schritt wird versucht, den Begriff der Transkulturali-

¹ Weiterführend dazu: G. Heeg, *Das transkulturelle Theater*, Theater der Zeit, Beck, Berlin 2017; G. Heeg, L. Hillmann (Hg.), *Willkommen anderswo – spielend sich begegnen. Theaterarbeit mit Einheimischen und Geflüchteten*, Theater der Zeit, Berlin 2017; C. Baisch, H. Schmidt, D. Soubh (Hg.), *Fremde spielen. Materialien zur Geschichte des Amateurstheaters*, Schibri Verlag, Uckerland OT Milow 2020.

tät näher zu bestimmen und ihn von den Begriffen der Multikulturalität und der Interkulturalität zu unterscheiden. Es folgen dann Überlegungen zur Praxis des Blackfacing als Beispiel eines unbewußten oder – wie man auch sagen könnte – strukturellen Rassismus. Schließlich wende ich mich dem Theaterkonzept des brasilianischen Theatermachers Augusto Boal zu. Er hat ein *Theater der Unterdrückten* (teatro do oprimido) entwickelt, das aus einer Reihe von Methoden und Techniken besteht, die er im Laufe seiner Tätigkeit in Lateinamerika und in Europa entwickelte. Ich möchte diese Techniken bzw. Methoden kurz erläutern und einige Hinweise darüber geben, wie sie für eine transkulturelle pädagogische Praxis nutzbar gemacht werden können.

1. Drei Begriffe: Multikulturalismus, Interkulturalität, Transkulturalität

Der Begriff *Multikulturalismus* kommt aus Kanada. Dort wurde in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts im Zusammenhang mit den Konflikten zwischen der frankophonen und anglophonen Bevölkerung das Konzept einer multikulturellen Gesellschaft entwickelt. 1985 wurde der Multikulturalismus als Grundrecht in der kanadischen Verfassung verankert, wo er vor allem als Recht auf kulturelle Verschiedenheit, Förderung der vielfältigen kulturellen Traditionen, Anti-Rassismus und Chancengleichheit verstanden wurde.

Darum geht es im Grunde und vor allem beim Multikulturalismus: um die Anerkennung von kulturellen Differenzen bzw. von differenten Kulturen und ihrer Gleichberechtigung seitens des Staates². Es geht darum, ein besseres Zusammenleben zwischen den verschiedenen, innerhalb einer Gesellschaft koexistierenden Kulturen zu fördern, Möglichkeiten der Verständigung, Toleranz und Konfliktvermeidung zwischen ihnen zu entwickeln. Problematisch ist dabei, dass man mehr oder weniger explizit von abgegrenzten und in sich homogenen Kulturen ausgeht. Eine solche Kulturauffassung impliziert, dass Kulturen sich nicht verflechten und dynamisch verändern, sondern sich gleich bleiben und lediglich nebeneinander bestehen.

Auch der Interkulturalitätsansatz setzt gegeneinander abgeschlossene, voneinander klar unterscheidbare Kulturen voraus. Im Unterschied zum Multikulturalismus zielt aber dieser Ansatz nicht auf eine bloße, friedliche und gleichberechtigte Koexistenz der Kulturen, sondern geht von einer

² Dies forderte zum Beispiel einer der wichtigsten Theoretiker des Multikulturalismus, der kanadische Philosoph Charles Taylor in seinem Buch *Multiculturalism and „the politics of recognition“*, Princeton University Press, Princeton NJ 1992; Deutsch: *Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung*, R. Kaiser, Fischer, Frankfurt a.M. 1993.

Interaktion zwischen ihnen aus und setzt genau auf diese Interaktion zwischen Eigenen und Fremden.

Die Differenz zwischen dem kulturell Eigenem und dem kulturelle Anderen bzw. fremden ist nämlich die grundsätzliche Differenzbeziehung, auf die das Interkulturalität-Modell basiert. Sie wird postuliert, d. h. als gegeben hingestellt, und als entscheidend für die Konstituierung von (kollektiven und individuellen) Identitäten erklärt. In diesem Sinne wird Kultur oft als Ursache von Konflikten aller Art angesehen. Dadurch erfährt der Begriff Kultur eine problematische Politisierung: Konflikte und Phänomene, die eigentlich sozialer und politischer Natur sind, werden als kulturelle erklärt, wodurch soziale und ökonomische Ungleichheiten ausgeblendet werden³. Kulturelle Verschiedenartigkeit wird als Grund für aller Art Konflikte genannt, deren Lösung folglich einzig und allein durch die Entwicklung einer interkulturellen Kompetenz, d.h. eines besseren Umgangs mit dem kulturell Anderen möglich erscheint.

Das kulturell Andere aber wird als das Fremde angesehen, die anderen Kulturen als fremde Kulturen, mit der wir lernen müssen, in Kontakt zu treten. Schon das Wort Interkulturalität besagt, dass der kulturelle Dialog als Dialog zwischen distinkten Kulturen aufgefasst wird, die als geschlossene-Ganzheiten gedacht werden. Und dieser Dialog wird oft im Modus der Assimilation gedacht, nämlich als Prozess, durch den man Elemente einer fremden Kultur in die eigene aufnimmt, aber so transformiert, dass sie vertraut, d.h. um ihre Fremdheit gebracht werden.

Als Gegenentwurf zu den Modellen der Multi- und Interkulturalität wurde das Konzept der Transkulturalität entwickelt, das eine grundsätzliche Kritik an der Idee von in sich geschlossenen und homogenen Kulturen formuliert. Im deutschsprachigen Raum wurde der Begriff vor allem von Wolfgang Welsch Mitte der 90er Jahren des letzten Jahrhunderts eingeführt.

Nach Welsch sind Kulturen intern differenziert, heterogen, durch vielfältige Austauschprozesse und Überlagerungen geformt. Die Vorsilbe „trans“ bedeutet, dass kulturelle Determinanten «quer durch die Kulturen hindurchgehen, so dass diese nicht mehr durch klare Abgrenzung, sondern durch Verflechtungen und Gemeinsamkeiten gekennzeichnet sind»⁴.

Wir können Kulturen nicht länger als sich voneinander klar abgegrenzte Nationalkulturen denken, die sich durch bestimmte, ihnen eigenen Lebensformen und Lebensstile voneinander unterscheiden. Lebensformen und Lebensstile halten nicht an der Grenzen der Nationalstaaten an, sie

³ Vgl. M. Aime, *Eccessi di culture*, Einaudi, Torino 2004.

⁴ W. Welsch, *Was ist eigentlich Transkulturalität?*, in L. Darowska u.a. (Hg.), *Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität*, transcript, Bielefeld 2010, S. 39-66:42. Vgl. auch W. Welsch, *Transkulturalität. Realität – Geschichte – Aufgabe*, new academic press, Wien 2017.

gehen immer darüber hinaus und verflechten sich in jeder Kultur anders. Kulturen sind somit nicht mehr als klar umrissenen und abgetrennten Territorien zu konzeptualisieren, sondern vielmehr als offene und dynamische Netzwerke. Das heißt aber, dass es keine klaren Unterscheidungen zwischen den Bereichen des kulturell Eigenen und Fremden gibt. In der transkulturellen Perspektive ist alles, was wir als fremd bezeichnen, ein Teil unseres Selbst. Jede Kultur ist innerlich heterogen.

Die Vorstellung der Kulturen als homogene, ethnisch fundierte Nationalkulturen, mit der der inter- und der multikulturelle Ansatz operieren, ist ein Produkt des 18. Jahrhunderts und basiert auf die Verdrängung dieser hybride Verfasstheit der Kulturen durch die Abgrenzung des Eigenen und Fremden mittels diversen Unterscheidungsmerkmale. Inter- und multikulturelle Konzepte, die sich für die wechselseitige Anerkennung und Akzeptanz von Kulturen einsetzen, heben diese Verdrängung nicht auf. Sie wird erst durch transkulturelle Ansätze aufgehoben.

2. Vom interkulturellen zum transkulturellen Lernen

In seinem Buch *Wir sind wie Baumstämme im Schnee. Ein Plädoyer für transkulturelle Erziehung* (2012) hat der deutsch-japanischen Literatur- und Kulturwissenschaftler Arata Takeda versucht, das Konzept der Transkulturalität auch für die pädagogische Praxis fruchtbar zu machen.

Transkulturelles Lernen ist für Takeda ein Lernen, das über kulturelle Differenzen hinausführt und die «Kulturalismusfalle» zu entschärfen. Man tappt darin, wenn wir «komplexe Probleme kurzerhand auf kulturelle Differenzen zurückführen, ohne dabei andere Faktoren wie etwa soziale, politische oder ökonomische Faktoren zu beachten»⁵. Kultur wird so zu einem gefährlichen politischen Instrument. Um dagegen wirken zu können, ist – so Takeda – die Entwicklung einer transkulturellen Kompetenz notwendig, welche die Arbeit an einer interkulturellen Kompetenz ablösen soll⁶.

Bei dieser Arbeit ging es um die Förderung von Verständnis und Akzeptanz gegenüber anderen Kulturen, um die Entwicklung einer angemessenen Interaktionsfähigkeit mit Menschen anderer Kulturen. Man setzte auf Offenheit, Neugierde, Toleranz und Empathie gegenüber anderen Kulturen, und vor allem auf Verständnis, Kenntnis und Erfahrung ihrer spezifischen Verhaltensweisen Wahrnehmungs- und Denkmuster, so wie auf einen kritischen

⁵ So Takeda im Interview *Plädoyer für eine transkulturelle Erziehung*, «h/pd. Humanistischer Pressedienst», 8. März 2013, <https://hpd.de/node/15880>.

⁶ Vgl. A. Takeda, *Wir sind wie Baumstämme im Schnee. Ein Plädoyer für transkulturelle Erziehung*, Waxmann, Münster/New York/München/Berlin 2012.

Umgang mit den eigenen Vorurteilen bzw. Stereotypen ihnen gegenüber⁷. «Interkulturelle Kompetenz ist eine auf Kenntnissen über kulturell geprägte Regeln, Normen, Wertehaltungen und Symbole beruhende Form der fachlichen und sozialen Kompetenz», heißt es im *Gesetz zur Regelung von Partecipatation und Integration* des Landes Berlin vom 15. Dezember 2010⁸.

Eine solche Definition, so wie die Arbeit, die auf derer Grund gefordert wird, geht von einer binären Opposition zwischen eigener und fremder Kultur, die im Zeitalter der Globalisierung obsolet geworden ist. Deshalb brauchen wir eine transkulturelle Perspektive, die der Realität von pluralen kulturellen Identitäten nachgeht. Schon Brecht hatte erkannt, dass unsere Identität eine plurale ist. Auf die Frage: «Wodurch wird die 'Eigenheit' des Einzelnen garantiert?», gab er folgende Antwort: «Durch seine Zugehörigkeit zu mehr als einem Kollektiv»⁹. Unsere Identität ist ein Kompositum; sie setzt sich aus verschiedenen Teil-Identitäten (eine geschichtliche, eine sprachliche, eine soziale, eine nationale, eine berufliche, eine religiöse usw.). Erfahren, erkennen und anerkennen, dass in jeder bzw. jedem von uns mehrere Kulturen oder Zugehörigkeiten oder Identitäten agieren und sich in komplexen Interaktionsprozessen entwickeln: Das ist die Voraussetzung für die Entwicklung eines transkulturellen Bewußtseins. Sie kann nur durch eine Lernpraxis stattfinden, die sich in der Wahrnehmung des Fremden im Eigenen übt, Fremdes nicht als deplaziertes Element, sondern als konstitutives Bestandteil des Eigenen zur Erfahrung bringt.

Fremd ist nicht einfach das noch nicht Bekannte und es ist auch nicht eine Form der Entäußerung durch Entfremdung, die sich ins Subjekt zurückholen und integrieren lässt. Transkulturelles Lernen heißt vor allem, sich der Erfahrung einer Fremden auszusetzen, die nicht einfach als etwas noch nicht Bekanntes und durch kognitive oder emotionale Aneignung ins Subjekt Integrierbares verstanden wird, sondern als eine grundsätzliche, dem Eigenen inherente Fremdheit, die auf keine Weise aufhebbar ist. Eine

⁷ Vgl. dazu Th. Baumer, *Handbuch Interkulturelle Kompetenz*, Orell Fuessli, Zürich 2002; J. Straub, A. Weidemann, D. Weidemann (Hg.), *Handbuch interkulturelle Kommunikation und Kompetenz. Grundbegriffe – Theorien – Anwendungsfelder*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2010; G. Auernheimer (Hg.), *Interkulturelle Kompetenz und pädagogische Professionalität*, VS Verlag für Sozialwissenschaft, Wiesbaden 2010; A. Cnyrim: *Interkulturelle Kompetenz*. Stark, Freising 2016.

⁸ *Gesetz- und Verordnungsblatt für Berlin*, 66. Jahrgang, Nr. 3, 28. Dezember 2010, S. 560-564:560 (§ 4, Ab. 3). Dort heißt es weiter: «Der Erwerb von und die Weiterbildung in interkultureller Kompetenz sind für alle Beschäftigten durch Fortbildungsangebote und Qualifizierungsmaßnahmen sicherzustellen. Die interkulturelle Kompetenz soll bei der Beurteilung der Eignung, Befähigung und fachlichen Leistung im Rahmen von Einstellungen und Aufstiegen der Beschäftigten im öffentlichen Dienst grundsätzlich berücksichtigt werden».

⁹ Zitiert in R. Steinweg, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, Metzler, Stuttgart 1976, S. 156.

solche Erfahrung macht Angst. Transkulturelles Lernen arbeitet am Abbau solcher Angst, in dem sie die hybride Verfassung der "eigenen" kulturellen Eigenräume durcharbeitet und das vermeintlich Fremde als immer schon da gewesen und also zu uns konstitutiv gehörend zur Erfahrung bringt.

3. Theater als Medium transkultureller Kommunikation: Brecht

Dass Theater sich besonders als Medium für die Produktion einer transkulturellen Kompetenz eignet, hat Günther Heeg in seinem 2017 erschienen Buch *Das transkulturelle Theater* eindrucksvoll gezeigt. Es wundert nicht, dass Brecht in Heegs Monographie eine zentrale Stellung einnimmt. «Nicht nahekommen sollen sich Zuschauer und Schauspieler», schrieb Brecht in Dialog über die Schauspielkunst (1929), «sondern entfernen sollten sie sich voneinander. Jeder sollte sich von sich entfernen»¹⁰. Brecht hat Theater als einer Fremdheitserfahrung gesehen, die er nicht als Erfahrung einer Fremdheit außerhalb des Subjekts, sondern als ein Fremdwerden der subjektiven Erfahrung selbst verstand. Sich fremd werden, sich mit Fremdheit betrachten: Das ist die entscheidende politische Erfahrung, die Brecht immer wieder sucht und vermitteln will. Der für sein Theater zentrale Begriff der Verfremdung meint ein solches Fremdwerden von Erfahrungen, Dinge, Situationen oder Phänomenen, die uns selbstverständlich erscheinen, nur weil sie uns vertraut und gewöhnt sind. «Das Gewohnte», schrieb Friedrich Nietzsche 1882 in *Die fröhliche Wissenschaft*, «ist am schwersten zu "erkennen", das heißt als Problem zu sehen, das heißt als fremd, als fern, als "außer uns" zu sehen»¹¹. Deshalb sucht Brecht es immer aus der Perspektive des Fremden zu betrachten. «Immer geht es ihm darum, die eigenen Sitten und Gepflogenheiten durch Verfremdung in fremdem Licht erscheinen zu lassen», heißt es bei Heeg. Auch das vermeintlich Fremde, das von aussen und weit entfernt zu kommen scheint, wird bei Brecht der Verfremdung ausgesetzt, es rückt räumlich in die Nähe, nimmt den Platz des Nah-Vertrauten an. Durch Verfremdung zeigt sich, dass Eigenes und Fremdes ihre Plätze tauschen können, dass diese Plätze also veränderbar und letztlich zufällig sind. So kann Theater gegen die Angst vor dem Fremden wirken, die eine oft unsichtbare Quelle von Rassismus und Diskriminierung ist, die ebenso unsichtbar, unbewußt wirken können. Und dies auch im Theater,

¹⁰ B. Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 21, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1992, S. 280.

¹¹ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Aph. 355, in Ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Bd. 3, dtv, München, S. 594.

wie die 2012 durch eine Inszenierung am Berliner Schlossparktheaters entfachte Polemik um die Praxis des Blackfacing zeigt.

4. Blackfacing, der strukturelle Rassismus und ihre Verfremdung

Anfang 2012 inszenierte Thomas Schendel *Ich bin nicht Rappaport* von Herbert Garder beim Berliner Schlossparktheater mit Dieter Hallervorden und Joachim Bliese in den Hauptrollen¹². *Ich bin nicht Rappaport* ist eine Komödie über die Freundschaft und gegen Rassismus. Protagonisten sind der Jude Nat und der Farbige Midge, die sich jeden Tag im Park treffen und sich über das Leben unterhalten. Es war aber nicht das Stück, dem Rassismus vorgeworfen wurde, sondern ihre Inszenierung, und zwar die die Entscheidung, die Rolle des Midge in der Tradition des Blackface-Theaters mit einem schwarz geschminkten weißen Schauspielers zu besetzen. Dies führt zu einer heftigen Polemik gegen diese Inszenierung und überhaupt gegen rassistische Praktiken an deutschen Bühnen. Sehr interessant das Argument, mit dem Regisseur Thomas Schendel und Evangelia Epanomeritaki als Vertreterin Theaterleitung den Vorwürfen des Rassismus begegnen: «Kaum einem Ensemble eines Theaters in Deutschland, Österreich und der Schweiz gehören schwarze Schauspieler an. Allein deswegen, weil das Stückrepertoire der Theater ihnen zu wenige Rollen in einer Spielzeit bieten könnte, die ein Festengagement rechtfertigten»¹³.

Schendel und Epanomeritaki gehen von der stillschweigende Annahme aus, dass weiße Schauspieler alle Rollen spielen können, während schwarze Schauspieler sich nur für einige, wenige Rollen eignen. In solcher Argumentation zeigt sich eine Form vom impliziten, strukturellen, unbewußten Rassismus, den zu entlarven, und zwar auch bei uns selbst, viel wichtiger ist, als sich über offene Fremdenfeindlichkeit zu empören.

Bei der Polemik um diese fragwürdige theatrale Praxis ging es nicht nur um Repräsentation, sondern auch um Repräsentanz. Um repräsentieren im Sinne von vertreten und darstellen, darum geht es seit jeher im Theater, sagte Jens Hillje, Dramaturg und Ko-Intendant des Maxim Gorki Theaters: «Im Deutschen Theater repräsentiert sich die Stadtgesell-

¹² Vgl. zu Folgendem: F. Fiorentino, *Blackfacing. Politiche dell'esclusione nel teatro tedesco contemporaneo*, in G. Guerra, C. Miglio, D. Padularosa (Hg.), *East Frontiers. Nuove identità culturali nell'Europa centrale e orientale dopo la caduta del Muro di Berlino*, Mimesis, Milano/Udine 2021, S. 161-172.

¹³ Zitiert nach A. Sharifi, *Institutioneller und struktureller Rassismus im Theater*, in «NSU Watch», 16.01.2017, [HTTPS://WWW.NSU-WATCH.INFO/2017/01/INSTITUTIO-NELLER-UND-STRUKTURELLER-RASSISMUS-IM-THEATER/](https://www.nsu-watch.info/2017/01/institutio-neller-und-struktureller-rassismus-im-theater/) (letzter Zugriff: 20.12.2022).

schaft und reflektiert sich die Stadtgesellschaft – und im Nationaltheater die Nation, wie sie ist und wie sie zusammengesetzt ist. Und deswegen ist ein Streit um das, was auf einer Theaterbühne stattfindet, immer ein Streit um das Selbstbild der Stadt oder des Landes»¹⁴.

Wenn das Theater einen solchen Ort wieder werden will, wo die Gesellschaft mit sich selbst kommuniziert, die eigenen Ängste und Wünsche, die eigenen Vorurteile und latenten Konflikte zu verstehen lernt, dann darf es nicht länger verpassen, die transkulturelle Verfassung der deutschen Gesellschaft anzuerkennen und in sich aufzunehmen.

Eine interessante Arbeit in diese Richtung ist Anta Helena Reckes „Schwarzkopie“ von Anna Sophie Mahlers *Mittelreich*-Inszenierung an den Münchner Kammerspielen¹⁵. Sie fand im Oktober 2017 statt. Anna Sophie Mahler hatte Josef Bierbichlers, 2011 erschienenen Roman *Mittelreich* vier Jahre später bei den Münchner Kammerspielen inszeniert. Anta Helena Recke, eine dunkelhäutige gebürtige Bayerin, präsentiert 2017 eine Bearbeitung dieser Inszenierung, in der sie alles genau reproduziert und nur eine einfache, aber entscheidende Veränderung vornimmt: Sie besetzt alle auf der Bühne stehenden Darsteller mit *People of Colour*.

Eine geniale Geste der Verfremdung. «Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden», heißt es bei Brecht, bedeutet «zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Stauen und Neugierde zu erzeugen»¹⁶. Genau dies gelang Anta Helena Recke; ihre Inszenierung ließ plötzlich eine unbefragte, unsichtbare, als selbstverständlich angenommene Voraussetzung der deutschen theatralen Praxis merkwürdig, erstaunlich, ja unverständlich erscheinen. Sie ließ die theatrale Praxis in Deutschland aus der Perspektive der vermeintlich Fremden erscheinen und bot den Zuschauern die Möglichkeit, ihre Fremdheit als schon längst zum Konstituens des Eigenen zugehörig zu erkennen und zu erfahren. Gerade diese Anerkennung der Fremdheit als unabdingbare Dimension des Eigenen ist ein wichtiger Punkt für eine transkulturelle Theaterpädagogik. Eine solche pädagogische Theaterpraxis sollte imstande sein, einen angstfreien produktiven Umgang mit der daraus entstehenden Befremdung zu fördern.

¹⁴ Zitiert nach G. Brendel, *Rassismus am Theater. Keine Rollen für schwarze Schauspieler? Wie Theatermacher auf den Wunsch nach Repräsentation reagieren*, in „Deutschlandfunk Kultur“, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/rassismus-am-theater-keine-rollen-fuer-schwarze-schauspieler.2159.de.html?dram:article_id=299371> (letzter Zugriff 20.1. 2022).

¹⁵ Vgl. dazu N. Müller-Schöll, *Polizeiliche und Politische Dramaturgie*, in S. Umathum, J. Deck (Hg.), *Postdramaturgien*, Neofelis, Berlin 2020, S. 209–230

¹⁶ B. Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22.1, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1993, S. 540-557: 544.

Wie die von Augusto Boal entwickelte Methoden bei der Verfolgung dieser Ziele hilfreich sein könnten, ist die Frage, die den nächsten und letzten Abschnitt stellt.

5. Transkulturelle Theaterarbeit mit Augusto Boal

Die Theaterarbeit des Brasilianers Augusto Boal ist durch die Erfahrung der Militärdiktatur in seinem Land und des Exils geprägt. Sein Konzept eines "Theaters der Unterdrückten" entstand durch eine originelle Wiederbelebung der Agitprop-Theater der 1920er Jahre. 1957 gründet Boal ein kleines Theater in São Paulo, das Teatro de Arena, und schrieb kurze Agitionsstücke zu konkreten Anlässen, vor allem aber veranstaltet er mit seiner Gruppe Straßenaktion in den Favelas, in der Peripherie, oder auf dem Land. Wichtiger als die Aufführungen sind es in Boals Theater der Unterdrückten die daraus entstehenden Diskussionen, die oft zu tiefgreifenden Veränderung des Stückes führen. Theater ist für Boal ein grundsätzlich interaktives, kollektives Medium, die sich durch das Zusammenspiel von Schauspieler und Zuschauer realisiert. In diesem, wie auch in anderen Punkten orientiert sich Boal an Brechts Theaterideen, vor allem an seine Theorie und Praxis des Lehrstücks. Mit dieser Bezeichnung meinte Brecht «Stücke, die für die Darstellenden lehrhaft sind» und «so kein Publikum» benötigen: »Das Lehrstück lehrt dadurch, daß es gespielt, nicht dadurch, daß es gesehen wird. Prinzipiell ist für das Lehrstück kein Zuschauer nötig, jedoch kann er natürlich verwertet werden. Es liegt dem Lehrstück die Erwartung zugrunde, daß der Spielende durch die Durchführung bestimmter Handlungsweisen, Einnahme bestimmter Haltungen, Wiedergabe bestimmter Reden usw. gesellschaftlich beeinflusst werden kann»¹⁷.

Im Rahmen seiner Lehrstücktheorie entwickelte Brecht Gedanken zur Erziehung «junger Leute durch Theaterspielen». Dies bedeutete für ihn sie «zugleich zu Tätigen und Betrachtenden zu machen», also die Unterscheidung von Tätigkeit und Betrachtung, von Aktion und Reflexion, die das traditionelle Theater bestimmt, aufzuheben. Er strebt einem Theater an, wo «die jungen Leute im Spiele Taten vollbringen, die ihrer eigenen Betrachtung unterworfen sind»¹⁸. Allgemeines Lernziel ist demnach die im Spiel zu erwerbende Fähigkeit, die eigene Tätigkeit zu reflektieren.

Auch im Zentrum von Boals Theater der Unterdrückten steht die Aufhebung der Trennung zwischen Schauspielern und Publikum. So schlägt

¹⁷ Ebd., S. 351.

¹⁸ Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 21, a.a.O., S. 598.

Boal den neuen Begriff des "Zuschauspielers" (Zuschauer + Schauspieler) bzw. des "spectactors" (spectator + actor). Damit wird – wie in Brechts Lehrstücktheorie – die Intention zum Ausdruck gebracht, die Subjekt-Objekt-Beziehung herkömmlicher Erziehungsmuster aufzugeben, Aktion mit Reflexion zu verknüpfen und Lernen als ein Vorgang der Praxis zu begreifen und zu vollziehen. Boals Ziel ist es, die soziale Phantasie der Beteiligten zu aktivieren, ihnen Freude am Denken empfinden zu lassen, ihre Handlungs- und Reflexionsfähigkeit zu mobilisieren. Deshalb zeigen die von ihm entwickelten Theater Techniken, die vor allem Techniken zur Erfahrbarmachung von Konflikten sind, ein großes Potential im Hinblick auf die Entwicklung einer transkulturellen Kompetenz. Auch eignen sie sich auf je verschiedenen Weise für das Erlernen der sprachlichen Grundkompetenzen (Sprechen, Schreiben, Lese- und Hörverständnis).

Im folgenden möchte nun einige von Boals entwickelte Methoden im Hinblick auf ihrer Durchführbarkeit im Fremdsprachenunterricht vorstellen.

Statuentheater

Beim *Statuentheater* verwendet ein Teilnehmer die anderen als Skulpturen, um ein Thema bildhaft darzustellen. Er fügt die von ihm ausgewählten Teilnehmer zu einer Skulpturengruppe zusammen, bestimmt ihre Haltung, ihren Gesichtsausdruck. Dann werden die übrigen Teilnehmer aufgefordert, zum Bild nonverbal Stellung zu nehmen, indem sie Änderungen vornehmen. Das Bild wird so lange modifiziert, bis sie alle als *Realbild*, d.h. als plastische Umsetzung ihrer kollektiven Vorstellung des Themas akzeptieren. Ist das geschehen, werden die Teilnehmer aufgefordert, das Thema erneut darzustellen, diesmal aber in Form eines *Idealbildes*, d. h. so, wie es in ihrer Wunschvorstellung existiert. In einem dritten Schritt «kehrt man zurück zum *Realbild*. Jeder darf es so verändern, daß es sichtbar wird, wie man, ausgehend von unserer konkreten Wirklichkeit, die *Wunsch-Realität* erschaffen kann. (Diese Phase szenischer Auseinandersetzung zeigt das *Übergangsbild*)»¹⁹.

Für den Fremdsprachenunterricht kann diese Methode um sprachliche Dimension erweitert werden, indem z. B. einige TeilnehmerInnen sich eine Geschichte ausdenken, die das dargestellte Bild beschreibt oder dynamisiert. Oder sie können versuchen, sich vorzustellen, was die Akteure der Szene denken könnten und ihre Gedanken in Form von Monologen formulieren, die sie dann den anderen vorlesen, Danach wird ge-

¹⁹ Augusto Boal, *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989, S. 71.

meinsam besprochen, ob durch diese sprachliche Übung etwas an der Wahrnehmung der Szene bzw. des Themas geändert hat.

Statuentheater kann als erste Annäherung zu einem Themas eingeführt werden, das dann auch durch andere Methoden wie „Forumtheater“ oder „unsichtbares Theater“ behandelt wird.

Collage

Als Vorstufe zu einer weiteren Behandlung des Themas durch Forumtheater oder unsichtbares Theater kann auch die Methode der Collage eingeführt werden. Boal experimentierte damit in den 1960er Jahren in Brasilien:

In São Paulo veranstalteten wir einen »Meinungsmarkt« (Feira Paulista de Opinião). Wir baten Dramatiker, Komponisten und bildende Künstler, ihre Ansicht über die Diktatur zu formulieren. Das Schauspiel wurde zu einer Gerichtsverhandlung. Angeklagt war der Staat São Paulo. [...] Jeder Mitwirkenden bekundete mit seinem Beitrag (Theaterszene, Chanson, Bild, Plastik) seine Meinung über das Brasilien von 1968. Der eine berichtete von einem Fischer, der verhaftet worden war, weil er als einziger im Dorf lesen konnte – Grund genug für die Behörden, ihm zu misstrauen. Eine andere Szene zeige Polizeibeamte beim Zensieren eines Theaterstückes. Eine dritte Szene schilderte das Elend in der Provinz. Mit der meinungsbildenden Macht der Medien befasste sich ein weiterer Beitrag. Eine Collage aus Texten von Fidel Castro und Che Guevara hatte den Guerillakrieg zum Gegensand. Solches Theater ist, wie man denken kann, nur in Augenblicke relativer Liberalität möglich. Kurz darauf, im Dezember 1969, fand der zweite faschistische Militärputsch statt.²⁰

Ähnliches könnte man mit Schüler_Innen veranstalten, indem man sie auffordert, schriftlich ihre Ansicht über ein brisantes Thema zu formulieren oder auch kurze Texte dazu vorzuschlagen, die dann zu einer Textcollage zusammengesetzt werden könnten.

Techniken des Zeitungstheaters

Für die Einübung von Lesen und Leseverständnis so wie auch von Hörverständnis können einige der Techniken des Zeitungslesens, die Boal mit der Gruppe *Núcleo do Teatro de Arena de São Paulo* zwischen 1956 und 1971 entwickelte, sehr fruchtbar verwendet werden. Sie lassen sich so charakterisieren:

²⁰ Ebd., S. 24.

– *Einfaches Lesen*: Zeitungsmeldungen (oder andere Nachrichtentexte) werden durch Montage kritisch hinterfragt.

– *Gekoppeltes Lesen*: Auch hier wird mit Montage gearbeitet. «Nicht selten», schreibt Boal, «bringen Zeitungen in eine- und derselben Ausgabe Meldungen, die einander widersprechen, sich gegenseitig dementieren oder aufheben. Nacheinander gelesen ergeben sie einen neuen Sinn. [...] Allein die Gegenüberstellung genügte, um eine neues Licht auf die Verhältnisse zu werfen»²¹.

– *Vervollständigtes Lesen*: Texte werden durch Informationen ergänzt, die am Manipulation entlarven. «Oft genügt es ein Wort oder einen Satz auszulassen, um einer Meldung einen gänzlich anderen Sinn zu geben», heißt es bei Boal. «Eine Meldung ergänzen heißt, die notwendigen Hintergrundinformationen hinzufügen»²².

– *Rhythmisches Lesen*: «Jeder Rhythmus weckt bestimmte Assoziationen. Im Samba-, Tango-, Walzer- oder Marschrhythmus vorgetragen, erhalten Reden von Politikern plötzlich eine andere Bedeutung. Deklamatorische Elemente eignen sich ebensogut als kritischer Filter von Texten»²³.

– *Pantomimisches Lesen*: Ein Text wird durch kontrastierende pantomimische Darstellung verdeutlicht oder kommentiert.

– *Historisches Lesen*: «Hier geht es darum, eine Zeitungsmeldung von heute zur Vergangenheit, zur Geschichte in Beziehung zu setzen. Dargestellt werden Szenen, die ein ähnliches Ereignis in anderen historischen Augenblicken, anderen Ländern oder Gesellschaftsordnungen evozieren. Dabei werden verschiedene mögliche oder nicht mögliche einer vergangenen Situation als beispiel oder gegenbeispiel für heute vorgestellt»²⁴.

– *Pointiertes Lesen*: Ein Text wird im Stil eines anderen Genres reproduziert, wodurch versteckte Bedeutungen manifest werden können.

All diese Techniken des Zeitungstheaters setzten eine gemeinsame kritische Arbeit am Text voraus. Sie fördern daher die Fähigkeit zum kritischen Lesen. Und sie können auch an anderen Textsorten praktiziert werden: «Es gibt nichts, was sich nicht fürs Theater verwenden ließe: Zeitungsmeldungen so gut wie politische Reden, Werbeslogans – eine Gruppe war darauf spezialisiert, Geschichtsbücher in korrigierte Fassung vorzutragen –, die Bibel, Statistiken, Dokumente, Versammlungs-

²¹ Ebd., S. 31.

²² Ebd.

²³ Ebd., S. 32.

²⁴ Ebd., S. 33.

protokolle, literarische Werke, wissenschaftliche Texte, kurz, alles Geschriebenen und Gedruckte»²⁵.

Unsichtbares Theater

Boals *Unsichtbares Theater* ist eine Form von Happening, die auf die Aktivierung von Bewusstseinsprozessen bei den Beteiligten zielt. Ausgangspunkt ist eine Diskussion zu einem «Thema, von dem mit Sicherheit angenommen werden kann, daß es bei den Zuschauer auf Interesse stößt»²⁶. Es kann sich in unserem Fall um ein brisantes transkulturelles Thema handeln, etwa multiple Identität, Umgang mit Fremden usw. Zu diesem Thema wird gemeinsam eine Spielhandlung entworfen und schriftlich fixiert. Es muss sich dabei um eine bis ins Details erarbeitete Konfliktsituation handeln, die möglichst durch ein unkonventionelles Verhalten ausgelöst werden sollte. Der Text wird dann in einem öffentlichen Rahmen gespielt, mit dem Ziel, die zunächst unbeteiligten Zuschauer, die nicht wissen, dass sie Teil des Schauspiels sind, in Diskussionen zum dargestellten Konflikt zu verwickeln, sie für die damit zusammenhängenden Problemen zu sensibilisieren.

Im Kontext des Fremdsprachenunterrichts bringt diese Technik einige Schwierigkeiten mit sich. Sie eignet sich für Gruppe von Schüler_innen mit schon gut entwickelten Sprachkompetenz. Auch muß der öffentliche Raum, in dem die vorbereitete Szene gespielt wird, ein Raum sein, in der die erlernte Fremdsprache gesprochen ist, was nicht leicht zu finden ist. Die als Schauspieler_Innen beteiligten Schüler_Innen müssen ihre Rolle wie auch mögliche Entwicklung der Konfliktsituation sehr gut einstudieren, damit sie bei ihrer Ausführung auf die Reaktionen der unwissenden Zuschauer_Innen situationflexibel reagieren können.

Forumtheater

Im *Forumtheater* schildert ein Teilnehmer oder eine Teilnehmerin eine Konfliktsituation von der er oder sie betroffen ist. (In unserem Fall kann es sich z. B. um eine von ihm erlebten oder von anderen erfahrenen Situation der ethnischen Diskriminierung oder des interkulturellen Konflikts handeln.) Die anderen Teilnehmer_Innen, denen er bzw. sie die Szene schildert, helfen ihm bzw. ihr durch gezielte Fragen nach, daraus eine Szene zu entwickeln, die einen Lösungsvorschlag zum dargestellten Konflikt enthält. Dann wird die Szene von einigen Teilnehmer_Innen

²⁵ Ebd., S. 30.

²⁶ A. Boal, *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989, S. 74.

dargestellt. Die anderen Teilnehmer_Innen sind dazu aufgefordert, ins Spielgeschehen einzugreifen und die Spielenden abzulösen, um Änderungen vorzunehmen oder andere Lösungen vorzuschlagen, die dann auf dieselbe Weise spielerisch getestet werden.

Auch diese Methode erfordert eine schon fortgeschrittene Sprachkompetenz und gestattet verschiedene Varianten. Beim Spielen der Szene kann man z. B. anstelle der ausgedachten Dialogen einfach Zahlen sagen. Dabei sollte der Inhalt, vor allem den emotionalen Inhalt der Szene durch die Art ausgedrückt werden, wie die Zahlen ausgesprochen werden. Die Zuschauer sollten dann versuchen, den Inhalt der Dialoge zu erraten und ihn formulieren. Die Szene könnte dann zunächst mit der ursprünglichen und nachher mit den von den Zuschauern erdachten Dialogen gespielt werden.

Widerstand gegen Unterdrückung

Wichtig beim Forumtheater, wie im allgemein bei allen von Boal entwickelten Techniken ist, dass die Spielenden jeden Vorschlag der anderen Teilnehmer_Innen akzeptieren müssen. Die Spielenden sollen die Texte, die sie interpretieren, nie als einen fertigen, sondern vielmehr als einen offenen, ständig veränderbaren Text erfahren. Indem die Teilnehmenden – sei es in der Rolle der Spielenden sei es in der der Zuschauer_Innen – den Verlauf der Handlung bestimmen, sollen sie lernen,

Realität nicht als gegeben hinzunehmen, sondern als durch Handlung veränderbar. Das gilt nicht zuletzt für eine Technik, die der *Widerstand gegen Unterdrückung* nennt und die «den Teilnehmern bewußt machen soll, dass Unterdrückung nur dann zum Zuge kommen kann, wenn man sich unterdrücken lässt», d.h. wenn man glaubt, ihr gegenüber keine Handlungsmöglichkeit zu haben. Dagegen schlägt Boal eine Übung, die darin besteht,

dass einer aus der Gruppe sich an eine konkrete Situation aus seinem Leben erinnert, in Schule, Familie, Beruf, in der er Unterdrückung akzeptiert hat. Er soll diese Situation in einer kurzen Szene mit möglichst vielen Einzelheiten so rekonstruieren, wie sie sich tatsächlich abgespielt hat. Dabei ist er selbst der Protagonist, der die Unterdrückung erfährt; andere aus der Gruppe stellen seine Mit- und Gegenspieler dar. Nach der Rekonstruktion der ursprünglichen Situation wird die Szene ein zweites Mal durchgespielt, mit dem Unterschied, dass der Protagonist die Unterdrückung nicht mehr hinnimmt, sondern versucht, ihr standzuhalten. Die Szene kann noch ein drittes mal gespielt werden, jetzt im Rollentausch, wobei der Unterdrückte die Rolle seines ärgsten Unterdrückers übernimmt.²⁷

²⁷ Augusto Boal, *Theater der Unterdrückten*, a.a.O., S. 39.

Das wiederholte Spielen der Szene in verschiedenen Varianten soll den Teilnehmern bewußt machen, dass jede Geschichte auch einen anderen Verlauf nehmen kann, dass Realität immer anders hätte sein können bzw. werden kann. Das ist ein wichtiges Ziel von Boals Theater: Soziale Realität als veränderbar erfahrbar zu machen und dadurch Handlungsfähigkeit zu aktivieren. Dies gilt auch im Bezug auf Sprache.

6. Theater als sprachlicher Möglichkeitsraum

Beim Lernen einer Fremdsprache haben psychologische und emotionale Faktoren einen nicht zu unterschätzenden Einfluß. Eine entscheidende Rolle spielen nicht nur Interesse und Motivation. «Eine Sprache lehren impliziert die Aktivierung und Entwicklung der Ausdrucksfähigkeit, des Mutes zum Sprechen und der Lust an der Sprache»²⁸. Wie Daniel Feldhendler und Bernard Dufeu gezeigt haben, können die Methoden des Theaters der Unterdrückten auf eine besonder intensive Weise in diese Richtung wirken. Bei ihren Versuchen, Boals Techniken für einen erlebnis- und erfahrungsorientierten Fremdsprachenunterricht nutzbar zu machen²⁹, haben sie zurecht die Bedeutung einer «Aufwärm- und Sensibilisierungsphase» betont, in der im Sinne von Boal nonverbale «Spiele zur Schärfung der Sinne und Sensibilisierung für den eigenen Körper» und «zum Kennenlernen und zur Integration einzelner Schülerinnen» durchgeführt werden. Sie sollen anfangs eine lockere Atmosphäre schaffen, die dazu helfen kann, Hemmungen abzubauen und Lust an der Mitteilung zu wecken³⁰.

So können Lernende die Möglichkeiten, die das Theaterspiel, zumal ein partezipatives, wie es Boals *Teatro do primido* ist, für den Fremdsprachenunterricht bieten, fruchtbar wahrnehmen. Sie können in einem geschützten Umfeld Sprecherfahrungen sammeln, Sprachstrukturen

²⁸ D. Feldhendler, *Das Leben in Szene setzen! Ansätze für eine fremdsprachliche Dramaturgie*, in «Die Neueren Sprachen», 4 (1991), S. 137-153:137.

²⁹ Vgl. u. a. D. Feldhendler, *Das lebendige Zeitungstheater – Teilnehmeraktivierung im Fremdsprachenunterricht durch relationelle und dramaturgische Arbeitsformen*. In: A. Addison, K. Vogel (Hg.), *Gesprochene Fremdsprache*, AKS-Verlag, Bochum 1989, S. 119-140; ders., *Inszenierung interkultureller Selbst-/Fremdbilder in der Fremdsprachenausbildung*, in E. Ambos, I. Werner (Hg.), *Interkulturelle Dimension der Fremdsprachenkompetenz*, AKS Verlag, Bochum 1996, S. 257-268; *Formation à la relation interculturelle par des approches psychodramatiques et dramaturgiques*, in C. Allemann-Ghionda (Ed.), *Education et diversité socioculturelle*, L'Harmattan, Paris 1999, S. 249-264; B. Dufeu, *Rollenspiel und Dramaturgie im Fremdsprachenunterricht*, in: U. O.H. Jung, *Praktische Handreichung für Fremdsprachenlehrer*, 4. Auflage, Peter Lang, Frankfurt a. M. 2006, S. 99-105.

³⁰ Vgl. S. Neuroth, *Augusto Boals Theater der Unterdrückten in der pädagogischen Praxis*, Deutscher Studien-Verlag, Weinheim 1994, S. 95-96.

ausprobieren, mit Aussprache und Betonung experimentieren, in andere Rolle schlüpfen, die ihnen die Angst zu sprechen nehmen. Als Simulationsmedium bietet das Theater ein Möglichkeitsraum, in dem Spielende sprachliche Handlungen ausprobieren und über eine Rolle nicht nur sich selbst, sondern auch andere anders kennenlernen können, indem sie sich in „fremde“ Lagen hineinversetzen. Mit sich selbst spielend eine andere Sprache lernen und die Fremde(n) spielend anders kennenzulernen: das ist die große Chance, die das Theater für einen transkulturellen Fremdsprachenunterricht bieten kann.