

Theaterwerkstatt Heidelberg
Theaterpädagogische Akademie

Improvisation als Chance für Jugendliche
Drei theaterpädagogische Ansätze

Abschlussarbeit
Theaterpädagogik BUT, 2005



vorgelegt von:
Katharina Baumberger
Türnergasse 6
D-69124 Heidelberg

Heidelberg, September 2005

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	2
1.1	Eingrenzung des Themas	2
1.2	Situation der Jugend heute	2
1.3	Theaterarbeit mit Jugendlichen – Wozu?	4
1.4	Drei unterschiedliche theaterpädagogische Ansätze	7
2	Improvisationstheater nach Keith Johnstone	9
2.1	Hintergrund	9
2.2	Theaterpädagogische Haltung	10
2.3	Ziele und Chancen dieses Ansatzes	14
2.4	Von der Improvisation zur Aufführung	14
3	Playback Theater nach Jonathan Fox	16
3.1	Hintergrund	16
3.2	Theaterpädagogische Haltung	17
3.3	Ziele und Chancen dieses Ansatzes	18
3.3.1	In der Jugendarbeit	18
3.3.2	Ein Praxisbeispiel	19
3.4	Von der Improvisation zur Aufführung	21
4	Das Theater der Unterdrückten nach Augusto Boal	22
4.1	Hintergrund	22
4.2	Theaterpädagogische Haltung	24
4.3	Ziele und Chancen dieses Ansatzes	25
4.4	Von der Improvisation zur Aufführung	25
5	Schlussbemerkungen	27
	Literaturverzeichnis	29

1 Einleitung

1.1 Eingrenzung des Themas

Welche Chancen und Entwicklungsmöglichkeiten bietet das Improvisationstheater jugendlichen Spielerinnen und Spielern?

Im ersten Teil der Arbeit wird auf die heutigen Bedürfnisse und Interessen der Jugendlichen und die vielseitigen Herausforderungen, mit denen die jungen Leute der heutigen Gesellschaft konfrontiert sind, eingegangen. Welche Ansätze bietet die Theaterpädagogik, um genau diesen Bedürfnissen gerecht zu werden? Wie kann Improvisationstheater die Entwicklung der Jugend unterstützen? Den Fokus auf Improvisationen habe ich deshalb gewählt, weil dabei mit den Themen der Jugendlichen gearbeitet wird und kein bestehendes Stück die Richtung vorgibt. Im zweiten, dritten und vierten Kapitel wird auf drei unterschiedliche theaterpädagogische Arbeitsweisen eingegangen. Anhand der Methoden wichtiger Vordenker des Improvisationstheaters, Keith Johnstone, Jonatahn Fox und Augusto Boal u.a. werden mögliche Ansätze für die Arbeit mit Jugendlichen thematisiert. Diese Improvisationsansätze werden mit Beispielen erläutert. In jedem dieser Kapitel wird beleuchtet, welche theaterpädagogische Haltung dieser speziellen Methode zu Grunde liegt. Als letzter Punkt wird besprochen, wie die jeweilige Improvisationsmethode zur Szene, zur Probe und zur Aufführung führen kann, sodass die jungen Menschen, als wichtiger letzter Schritt, die Ergebnisse ihrer Arbeit anderen Leuten präsentieren können.

1.2 Situation der Jugend heute

Gemäss der 14. Shell-Jugendstudie 2002¹ blickt die Generation im Alter von 12 bis 24 Jahre wieder optimistisch auf ihre persönliche Zukunft, obwohl ja die beruflichen Perspektiven für die jüngere Generation heute nicht gerade rosig sind. Die Studie versuchte die Bedürfnisse und Interessen der heutigen Jugendlichen mittels 2500 Umfragen zu erfassen. „IN“ sei tolles Aussehen,

¹ vgl. 14. Shell Jugendstudie 2002

Markenkleidung tragen und neue Technik (Internet, Handy etc.), aber auch Karriere machen und die persönliche Treue. Weitere Ergebnisse zeigen, dass sich die jungen Leute von heute eher pragmatisch orientieren. Sie wollen sich für konkrete Projekte engagieren, wobei ihnen der Nutzen, den sie daraus ziehen, klar sein muss. Sie orientieren sich an konkreten und praktischen Problemen, die für sie mit persönlichen Chancen verbunden sind. Die Null-Bock-Stimmung habe heute klar an Aktualität verloren. Die Jugendlichen von heute seien leistungsorientiert und wollen Verantwortung übernehmen. Der Wandel der heutigen Gesellschaft bietet ihnen jedoch immer weniger Gelegenheit, diese Verantwortung auszuprobieren.

Unter dem Titel „Jugendarbeit im Sport“ beschreibt die aktuelle Broschüre der Deutschen Sportjugend² die Situation unserer Jugendlichen folgendermaßen:

„Die Freizeit der Jugendlichen nimmt zu. Gleichzeitig werden die Städte steriler und lassen weniger Raum für Erlebnisse. Jugendliche müssen mit einer zunehmenden Zerstörung ihrer natürlichen Lebensbedingungen und persönlicher Beziehungen umgehen lernen. Und immer mehr von ihnen müssen die Folgen von erhöhter Gewaltbereitschaft, sozialer Ausgrenzung und Ausländerfeindlichkeit in ihrem Umfeld oder an sich selber erleben. (...) Jugendliche sind heute besonders dem Risiko schulischen und beruflichen Versagens ausgesetzt. Ausbildungsplatzmangel und Jugendarbeitslosigkeit sind drängende Probleme der heutigen Gesellschaft. Zusätzlich wird die Welt für Kinder und Jugendliche immer offener und grenzenloser. Dadurch aber gibt es auch weniger klare Orientierungen. Jugendliche schämen sich und fühlen sich ausgegrenzt, wenn sie aus verschiedenen Gründen nicht in der Lage sind, diese Freiheiten und Möglichkeiten nutzen zu können. Wer nicht viel Taschengeld bekommt und sich daher keine Markenartikel oder ein Handy leisten kann, gibt sich selbst die Schuld dafür. Gesellschaftliches Versagen wird dann als persönliches Versagen wahrgenommen. Hier bietet der Sportverein den Jugendlichen Chancen für eine persönliche Anerkennung, unabhängig von der Nutzung scheinbarer Freiheiten, von Besitz oder Karrierezwängen. Das Leben wird schnelllebiger und die Flut an Informationen immer größer. Forscher sprechen bereits davon, dass eine heutige Jugendgeneration nur noch etwa drei Jahre dauert. Fortschreitende Technik und Einengung der persönlichen Entfaltungsräume durch Ausdehnung wirtschaftlichen Denkens und Handelns führen zu einer zunehmenden Entmenschlichung. Die sich daraus ergebenden ständig wandelnden gesellschaftlichen Anforderungen an Jugendliche beeinflussen die Jugendarbeit der Sportvereine. Wer dafür ein Gefühl entwickelt hat, ist

² Broschüre der Deutschen Sportjugend: *Eine Frage der Qualität.*(2003)

besser in der Lage, die Probleme zu erkennen, zu verstehen und Angebote und Lösungen im Sinne der Kinder und Jugendlichen zu finden.“

1.3 Theaterarbeit mit Jugendlichen – Wozu?

Mit direktem Bezug zum obigen Zitat werden nun die gesellschaftlichen Herausforderungen und Ansprüche, die der Jugendliche von heute zu meistern hat, den Entwicklungschancen durch die Theaterarbeit gegenübergestellt.

...Städte werden steriler und lassen weniger Raum für Erlebnisse

Die Unterhaltung der heutigen Jugend hat häufig mit passivem Konsumieren zu tun (Kino, Computerspiele, Internet). Übers Theater entdecken die Spielenden ihre eigene Kreativität und Vielseitigkeit und entwickeln Körperbewusstsein und Selbstvertrauen. Sie finden einen Ort, wo ihre Geschichten gehört werden und zur szenischen Umsetzung kommen. Sie entdecken, wie wenig das es braucht, um gemeinsam Spaß zu haben und kreativ zu sein. Hierzu ein Zitat betreffend das Playback-Theater (siehe Kap.3):

„Diese Improvisation ist leicht zugänglich, bringt aber Differenziertheit und tieferen, subtileren Sinn. Sie findet in Theatern statt, aber auch außerhalb – tatsächlich funktioniert sie in jeder Umgebung, gerade weil sie sich von ihrem Selbstverständnis her den Bedürfnissen und Anliegen aller Anwesenden öffnet. Ob von routinierten Schauspielern oder unbeholfenen Anfängern praktiziert, das Playback-Theater würdigt die Erfahrung einzelner und die Beziehungen zwischen Menschen – ihre kollektive Erfahrung – durch ihre Geschichte.“³

...soziale Ausgrenzung und Ausländerfeindlichkeit

Die Theaterarbeit baut soziale und kulturelle Schranken ab, in dem man sich spielerisch mit diesen Themen auseinandersetzt. Der Kontakt in der Gruppe, der Gedankenaustausch, das Spielen von eigenen Geschichten, Sorgen, Freuden, Ängsten, fördert das Gemeinschaftsgefühl und die Akzeptanz jedes einzelnen. Das Einfühlen in die Sorgen anderer macht die Teilnehmer auch im Umgang mit anderen Menschen sensibler.

„Theaterpädagogik festigt den inneren Halt und das Selbstbewusstsein des Einzelnen, regt die Kommunikationsfähigkeit an und erleichtert das

³ Salas, Jo (1998): *Playback-Theater*, S.13

Zusammenleben mit Gleichgesinnten und mit fremden Anderen. Sie will die soziale Kompetenz erweitern.“⁴

...erhöhte Gewaltbereitschaft

Die Jugendlichen setzen sich mit Gewalt-Szenen des Alltags auseinander. Opferrolle und Täterrolle werden gespielt und damit erlebt. Im Rollenspiel können alle möglichen Handlungen erprobt und auf ihre Tauglichkeit geprüft werden. Diese Auseinandersetzung schult für die echten Krisen im Alltag: Sie gibt den Jugendlichen selbsterarbeitete Verhaltensalternativen mit auf den Weg und fördert ihre Zivilcourage. Dazu Augusto Boal über seine Theaterform *Theater der Unterdrückten* (siehe auch Kap.4):

„Das Theater (...) bietet keine Befreiungsrezepte an. Theater der Unterdrückten heißt Auseinandersetzung mit einer konkreten Situation, ist Probe, Analyse, Suche. (...) Der Zuschauer, passives Wesen, Objekt, soll zum Protagonisten der Handlung, zum Subjekt werden. Theater soll sich nicht nur mit der Vergangenheit beschäftigen, sondern ebenso mit der Zukunft. Schluss mit dem Theater, dass die Realität nur interpretiert; es ist an der Zeit, sie zu verändern.“⁵

...schulisches und berufliches Versagen

Die Schüler lernen im Spiel, dass auf der Bühne alles, aber auch wirklich alles gespielt und dargestellt werden kann. Der Leistungsdruck ihres Alltages fällt weg und sie erleben in dieser neuen Atmosphäre eigene, bisher unbekannte Qualitäten und Begabungen. Dies stärkt das Selbstbewusstsein und öffnet damit auch für den Alltag neue Perspektiven.

„Theaterpädagogik will Animation, will Leben einhauchen, will beleben, will zu lebendigerem Lernen anregen. Sie animiert das spontane Handeln, Denken und Fühlen. Sie weckt Handlungslust, Schaffenslust, Kreativität.“⁶

...Ausbildungsplatzmangel und Jugendarbeitslosigkeit

Die Jugendlichen setzen ihre Probleme szenisch um und erleben dabei, dass ihre Themen ernst genommen werden. Die öffentliche Aufführung einer solchen Inszenierung kann auch die Gesellschaft auf die Problematik aufmerksam machen und aufrütteln. Das Erlebnis, öffentlich aufzutreten, ist für diese jungen

⁴ Rellstab, Felix (2000): *Handbuch Theaterspielen*, Band 4, S.194

⁵ Boal, Augusto (1998): *Theater der Unterdrückten*, S.68

⁶ Rellstab (2000): S.194

Menschen von großer Bedeutung. Es stärkt ihr Selbstwertgefühl und sie erfahren öffentliche Anerkennung, nach der sie so lange schon suchen.

„Theaterpädagogik gibt Gegensteuer gegen Nöte der Gesellschaft, besonders der Jungen, der Alten und der Randständigen. Sie will Nöte durch Darstellung greifbar - angreifbar machen.“⁶

...die Welt wird immer offener, grenzenloser / wenig klare Orientierungen

Je unsicherer die gesellschaftlichen Bedingungen sind, desto wichtiger ist die Auseinandersetzung mit der eigenen Person. Innere Stärke, Selbstbewusstsein, Körpergefühl sind wichtige Voraussetzungen um in der heutigen Welt den eigenen Weg zu finden.

„Theaterpädagogik fördert den Einzelnen, seine individuellen, körperlichen, gefühlsmäßigen und sprachlich-geistigen Gaben, seine Lebens- und Erfahrungs- und Spielbewusstheit und sein Selbstwertgefühl. Sie nutzt und verbessert seine wahrnehmenden, kommunikativen und handlungsorientierten, kreativen Fähigkeiten.“⁷

...Fortschreitende Technik / Entmenschlichung

Je mehr sich die Welt verdigitalisiert und verintellektualisiert, desto größer wird die Unzufriedenheit des Menschen. Die heutigen Jugendlichen sind mit enorm viel Technik konfrontiert, die sie durchaus auch begeistert. Was fehlt, sind jedoch soziale Kontakte, persönliche Gespräche, körperliche Herausforderungen und die eigene Kreativität. Die Theaterarbeit führt den Menschen zurück zu sich selbst, lässt ihn unter den Verkrustungen seines Lebens seine Kreativität und Spielfreude wiederentdecken.

„Theaterpädagogik bietet:

- Spielraum für ganzheitliches Spiel mit allen Sinnen und Gefühlen,
- handlungsorientiertes mit Emotionen verbundenes Lernfeld,
- einen geschützten interaktiven Handlungsraum“⁸

⁶ Rellstab (2000): S.194

⁷ Rellstab (2000): S.44

⁸ Rellstab (2000): S.43

1.4 Drei unterschiedliche theaterpädagogische Ansätze

In dieser Arbeit werden drei unterschiedliche Ansätze thematisiert, um mit Jugendlichen Theaterprojekte zu realisieren. Bei allen Ansätzen steht der Mensch und seine persönliche Entwicklung im Vordergrund und die Jugendlichen werden ganz bewusst in den Prozess miteinbezogen: Ihre Ideen, Geschichten, Phantasien, Wünsche, Träume und Konflikte sind Thema der Improvisationen. In allen drei Theaterformen geht es nicht darum, den jungen Menschen ein Stück vorzusetzen und sie in die Rollen einzupassen. Sie finden Gehör für Ihre Ideen, ihre Themen, welche als szenisches Material verwendet werden.

Der erste Ansatz, Improvisationstheater nach Keith Johnstone, hält der Phantasie alle Tore offen. Mit konkreten Übungen und Spielen führt Johnstone jedes einzelne Gruppenmitglied zu seiner „verschütteten“ Kreativität. Verschüttet durch Konventionen, Regeln, Erziehung oder einfach, weil sie nicht gepflegt wurde. Für die Jugendarbeit soll hier dieser Ansatz als Möglichkeit thematisiert werden, sich intensiv mit der eigenen Person und der Gruppe auseinander zu setzen. (Hinführung zur Improvisation)

Der zweite Ansatz, Playbacktheater nach Jonathan Fox, arbeitet gezielt mit den Alltagsgeschichten der Teilnehmer. Traurige, fröhliche, erstaunliche oder tragische Geschichten finden in der Gruppe Gehör und werden über Improvisationen gespiegelt. Über diese Methode sollen die Jugendlichen Anteilnahme an eigenen Erlebnissen erfahren, anderen zuhören und deren Geschichten kreativ darstellen lernen.

Der dritte Ansatz, Theater der Unterdrückten, nach Augusto Boal, setzt sich gezielt mit Konflikten oder Unterdrückung auseinander. Sein Theater will Zivilcourage und die Kraft zur Auflehnung schulen. Mittels dieser Theatermethode können die jungen Menschen verschiedene Verhaltensweisen ausprobieren und neue Ansätze für die Realität spielerisch üben. In dieser Arbeit wird hauptsächlich auf die sogenannte Statuenarbeit und das Forumtheater eingegangen.

2 Improvisationstheater nach Keith Johnstone

2.1 Hintergrund

Keith Johnstone ist Theaterautor und Schauspiellehrer. In den Fünfziger- und Sechzigerjahren war er Dramaturg am Royal Court Theatre (RCT) in London und gilt als einer der Begründer des modernen Improvisationstheaters. Er unterrichtete an der Royal Academy of Dramatic Art und hat dabei einen ganz persönlichen Stil entwickelt.⁸ In seinem Schauspielunterricht fördert er gezielt und mit viel Einfühlungsvermögen die Kreativität und Spontaneität und führt die Teilnehmer dazu, keine Angst mehr vor dem Scheitern zu haben – im Gegenteil, das Scheitern sportlich zu nehmen. Wer die eigenen Fehler nicht scheut, kann mit Haut und Haaren in einen kreativen Prozess einsteigen. Keith Johnstone will keine selbstverliebten, elitären Schauspieler ausbilden, sondern Leute, die mutig experimentieren, ausprobieren, misslungene Szenen verwerfen und neu beginnen. Den Höhepunkt findet diese Haltung im Theatersport, wo Johnstone die Trennung zwischen Publikum und Bühne aufhebt und die Improvisationen als spielerischer Wettkampf zwischen zwei Teams ausfechten lässt. Langweilige Szenen werden in diesen Aufführungen von Richtern oder Zuschauern ausgebuht und abgebrochen. Auch hier, vor versammeltem Publikum, ist sportliches, gutgelauntes Verlieren angesagt.⁹

Keith Johnstone lebt in Calgary, wo er jahrelang als Professor an der Universität lehrte und künstlerischer Leiter des Loose Moose Theaters war. Heute leitet er das International Theatersports Institute und führt weltweit Workshops an Instituten, Schauspielschulen und Universitäten durch.

Für unser Thema, die Jugendarbeit, steht die Hinführung zur Improvisation im Fokus und nicht der Theatersport, welcher bereits fortgeschrittener Improvisationserfahrung bedarf.

⁸ vgl. Koch, Streisand (2003): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. S.149

⁹ vgl. Johnstone, Keith (2004): *Theaterspiele*. S. 63f

2.2 Theaterpädagogische Haltung

Als wichtiges erstes Ziel versucht Keith Johnstone einer Theatergruppe mit verschiedenen Mitteln die Hemmungen vor dem Spielen zu nehmen und ihre Angst vor dem Scheitern abzubauen. Die meisten Menschen haben gelernt, Fehler zu vermeiden oder zu verstecken, mit dem Ziel, Lob und Anerkennung zu erlangen.

„Wenn ich eine Gruppe neuer Schüler vor mir habe, setze ich mich (wahrscheinlich) als erstes auf den Fußboden. Ich spiele Tiefstatus und erkläre, dass wenn die Schüler es nicht schaffen, sie mir die Schuld dafür geben sollten. Darüber lachen sie und entkrampfen sich. Ich sage ihnen weiter, dass es wirklich einleuchtend ist, mir die Schuld dafür zu geben, da ich ja der Fachmann sei. Gäbe ich ihnen das falsche Material, würden sie scheitern; stellte ich ihnen dagegen das richtige Material zur Verfügung, könnten sie ihr Ziel erreichen. Ich spiele zwar mit dem Körper Tiefstatus, hebe aber in Wirklichkeit meinen Status, denn nur ein selbstsicherer und erfahrener Mensch gibt sich selbst die Schuld am Versagen. Meistens rutschen sie von diesem Punkt an allmählich von ihren Stühlen, weil sie nicht höher sein wollen als ich. Damit habe ich die Gruppe schon grundlegend verändert, denn Versagen ist plötzlich längst nicht mehr so furchteinflößend.“¹¹

Johnstone versucht ihnen die Verantwortung für Ihr Scheitern zu nehmen, sie dahin zu führen, Fehler als wichtiger Bestandteil des Lernprozesses anzusehen und begeistert gegen gelernte Verhaltensweisen zu verstoßen:

„Ich erinnerte mich an Rousseaus Rat, dass „...wenn wir das Gegenteil von dem tun, was unsere Lehrer taten, sind wir auf der richtigen Spur...“, und hängt eine Liste ans schwarze Brett mit der Überschrift: *Dinge, die mir meine Lehrer ausgetrieben haben*. Ich war dazu angehalten worden, mich jeweils nur auf eine Sache zu konzentrieren, also suchte ich nach Möglichkeiten, die Aufmerksamkeit zu teilen. Mir war beigebracht worden, vorzuschauen, also erfand ich Spiele, die es schwierig machen würden, über das nächste Wort hinauszudenken. „Nachahmung“ galt als Mogeln, deshalb forderte ich die Leute auf, einander nachzuahmen. Mit komischer Stimme zu reden war verboten gewesen, weshalb ich meine Schüler mit komischer Stimme reden ließ. „Originalität“ war belohnt worden, also wurde ich berüchtigt als der Schauspiellehrer, der rief: „Seid langweiliger!“ Es war, als stützte ich mich auf eine jahrhundertalte Tradition. Viele dieser „Umkehrübungen“ gelten heute als „klassische“ Spiele.“¹²

¹¹ Johnstone, Keith (2002): *Improvisation und Theater*. S.44

¹² Johnstone (2004): S.21

Im Verlaufe seines Lebens hat sich jeder Mensch Strategien zurechtgelegt, die ihm helfen, gewisse Situationen zu meistern oder über Unsicherheiten hinwegzumogeln. Solche Strategien können dem Improvisationsprozess im Wege stehen. Hier ein Beispiel:

„Viele Schüler zum Beispiel fangen mit einer Improvisation oder einer Szene ganz zaghaft an – als wären sie krank und hätten kaum Kraft. Sie haben gelernt, um Sympathie zu buhlen. Auch wenn die Aufgabe noch so leicht ist, sie wenden den uralten Trick an: Sie vermitteln den Eindruck, ihr nicht gewachsen zu sein. Diese List soll ihnen das Mitgefühl der Zuschauer sichern, wenn sie *scheitern* (...) Tatsächlich ist diese *Ich kann es nicht*-Einstellung fast eine Garantie zu *scheitern*, und alle haben bald die Nase voll davon. (...) Ein weiterer Trick besteht darin, Schwierigkeiten voraussehen und sich wenn möglich schon vorher Lösungen zurecht- zulegen.“
13

Keith Johnstone tritt dem entgegen, indem er solche Taktiken offen legt und von eigenen, ähnlichen Strategien erzählt, mit denen er Unsicherheiten vertuscht, Strategien, welche ihn eigentlich aber nicht weiterbringen. Gerät eine Improvisation in eine Sackgasse, reflektiert Johnstone in Zusammenarbeit mit der Gruppe, was der Grund dafür war. Dazu wird z.B. das *Akzeptieren* geübt, das Aufnehmen aller Impulse des Improvisationspartners. Das heißt, wenn ein Spieler eine neue Idee, einen neuen Aspekt in die Szene einbringt, dieser von den anderen Improvisierenden angenommen und ins weitere Geschehen miteingebaut wird. Falls dies nicht stattfindet, nennt Johnstone dies *blockieren*. Hier ein Beispiel einer Improvisation seiner Schüler:

„A: Auuhhh!

B: Was ist los?

A: Ich habe meine Hose verkehrt rum an!

B: Ich ziehe dir die Hose aus.

A: Nein!

Damit ist die Szene bereits missglückt. A blockierte, weil er nicht mimen wollte, die Hosen ausgezogen zu bekommen, und nicht Verlegenheit darstellen wollte. Also enttäuschte er lieber die Zuschauer. Ich sagte ihnen, sie sollten mit einer ähnlichen Szene beginnen und dabei wenn möglich versuchen, nicht zu blockieren.

A: Auuuhhh! B: (*hält ihn fest.*) Ganz ruhig!

A: Der Rücken tut so weh.

B: Nein... Ja, wo denn genau?

¹³ Johnstone (2002): S.47f

B hat gemerkt, dass er blockierte, denn er ist immer noch mit seinem Hosen-Einfall beschäftigt. Danach blockiert A seine eigene Idee, indem er eine neue einbringt:

A: Ich habe Schmerzen im Bein.

B: Ich glaube, ich muss amputieren.

A: Das können Sie doch nicht machen, Herr Doktor.

B: Warum nicht?

A: Ich hänge ziemlich an ihm.

B: (verliert den Mut.) Ach was, Mann.

A: Ich hab' auch noch dieses Geschwür am Arm.

Im Lauf der Szene spielt B immer lustloser. Beide Schauspieler meinen, es sei schwer, mit dem anderen zusammenzuarbeiten. Sie wissen zwar, „diese Szene funktioniert nicht“, doch sie sind sich nicht bewusst, weshalb. Ich habe den Dialog mitgeschrieben (...) und gehe ihn gemeinsam mit ihnen durch. Ich erkläre dabei genau, wie sie sich gegenseitig beeinflussten und warum B immer niedergeschlagener wurde. Dann lasse ich sie die Szene noch einmal beginnen, und diesmal haben sie verstanden.

A: Auuuhhh! B: Was um aller Welt ist los, Mann?

A: Mein Bein, Doktor.

B: Das sieht böse aus. Ich werde es amputieren müssen.

A: Das ist aber doch das Bein, das sie beim letzten Mal schon amputiert haben, Herr Doktor (Das ist kein Blockieren, weil er die Amputation akzeptiert hat.)

B: Sie meinen, Sie hätten Schmerzen in ihrem Holzbein?

A: Ja, Doktor.

B: Wissen Sie, was das heißt?

A: Doch nicht Holzwurm, Herr Doktor!

B: Doch. Wir müssen es abnehmen, bevor der Rest von Ihnen angesteckt wird.

Es ist ein Aufeinandereingehen der Schauspieler, das die Zuschauer bewundern und das sie begeistert.“¹⁴

Viola Spolin, die amerikanische Theaterpädagogin und Schauspielerin, welche das heutige Improvisationstheater bedeutend mitgeprägt hat, betont, dass Kritik des Lehrers im Sinne von Zustimmung und Ablehnung unbedingt vermieden werden sollte. Der Schüler verharre ansonsten darin, es dem Lehrer recht machen zu wollen. Auch Spolin strebt einen gemeinsamen Lernprozess an, an dem sich Schüler und Schauspiellehrer beteiligen. Dabei wird nicht über die schauspielerische Leistung der Spielenden diskutiert, sondern darüber, ob sie die gestellte Aufgabe (im Beispiel von oben, das Akzeptieren) und das konkrete Problem auf der Bühne (A's Schmerzen) gelöst haben¹⁵:

¹⁴ Johnstone (2002): S.162ff

¹⁵ vgl. Spolin, Viola (2002), Improvisationstechniken. S.41f

„Auch der Lehrer/Leiter muss objektiv bewerten. War die Konzentration vollständig? Lösten die Schüler das Problem? Zeigten sie etwas oder erzählten sie? (...) Eine Auswertung, die auf persönliche Vorurteile begrenzt ist, führt zu nichts. Aussagen wie (...) „In solchen Situationen macht man keinen Kopfstand“ oder „Es war gut/schlecht, richtig/falsch“ sind Mauern um unseren Garten. Besser wäre es zu fragen: „Zeigte er uns, wer er war? Warum nicht? Blieb er am Problem? (...) Die Auswertung des Schülerpublikums ist von dessen Verständnis des Punktes der Konzentration und des zu lösenden Problems abhängig. Wenn ein Schüler ein besseres Verständnis seiner Arbeit auf der Bühne entwickeln soll, ist es äußerst wichtig, dass der Lehrer/Leiter die Auswertung nicht selbst trifft, sondern Fragen stellt, die alle beantworten, er selbst eingeschlossen. (...) Täuschte er nur vor, oder ließ er die Situation real werden? (...) Lösten sie das Problem?“¹⁶

Für diesen gemeinsamen Lernprozess ist die Dynamik der Theatergruppe von großer Bedeutung.¹⁷ Für die Stimmung in der Gruppe übernimmt Johnstone als Schauspiellehrer die volle Verantwortung. Diese hängt seiner Ansicht nach direkt mit der Haltung und den Zielen des Leiters zusammen. Gleich zu Beginn teilt er seinen Schülern mit, dass sie in einen gemeinsamen Prozess einsteigen:

„Die normale Ausbildung zum Schauspieler ist stark auf Konkurrenz eingestellt und von den Schülern wird erwartet, dass sie sich gegenseitig übertreffen. Wenn ich einer Gruppe erkläre, dass sie für die anderen Mitglieder arbeiten werden, dass jeder einzelne interessiert sein muss am Weiterkommen der übrigen, sind alle überrascht.“¹⁸

Die gelöste, vertraute Stimmung ohne Leistungsdruck schafft eine Atmosphäre, in der sich die Teilnehmer zunehmend erlauben, wirklich spontan zu sein. Dieses Spontansein bedeutet, dass der allererste Gedanke zählt. Derjenige, der meistens zensuriert wird, weil er uns zu langweilig, obszön oder gewalttätig scheint. „Ein Schüler zögert nicht, weil ihm nichts einfällt, sondern um die unpassenden Ideen zu verbergen, die ungewollt auftauchen.“¹⁹ Wenn sich die Teilnehmer öffnen und ihrer Phantasie unzensurierten Lauf lassen, kann es sein, dass sie ob den eigenen Ideen erschrecken. „Wenn man spontan etwas sagt oder tut, verrät man sein wirkliches Ich, „wirklich“ im Gegensatz zu dem Ich, das einem anezogen wurde.“²⁰ Johnstone rät in solchen Situationen, den

¹⁶ Spolin (2002): S.42

¹⁷ vgl. Spolin (2002): S.25

¹⁸ Johnstone (2002): S.43f

¹⁹ Johnstone (2002): S.203

²⁰ Johnstone (2002): S.202

Teilnehmern eigene Beispiele oder Beispiele von anderen Kursteilnehmern zu erzählen, damit sie sich nicht exponiert fühlen. „Ich bejahe alles und sehe alles als normal an, was auch immer aus ihrem Unterbewusstsein aufsteigt.“²¹ Hilfreich und ist es auch, den Inhalt weitgehend zu ignorieren und sich auf das Spielerische zu konzentrieren. Dieser Fokus hilft den Spielenden, die Sprache unverkrampft einzusetzen und freier zu phantasieren.²²

2.3 Ziele und Chancen dieses Ansatzes

Neben den bereits im Einleitungsteil erwähnten Zielen und Chancen (siehe 1.3.) spricht für diese Methode im Speziellen die Auseinandersetzung mit der eigenen, größtenteils verborgenen Kreativität. Die Jugendlichen befreien sich von Mustern und Zensuren und beginnen die eigene Kreativität fließen zu lassen.²³ Diese vielseitigen Improvisationen ermöglichen den jungen Menschen zu entdecken, was alles in ihnen steckt. Das Bewusstwerden um diese verborgenen inneren Talente und die eigene Vielseitigkeit schafft Selbstvertrauen. Zudem schult die Improvisation fürs Leben allgemein. Verhaltensmuster beobachten und nachahmen, sich in verschiedenste Situationen hineinbegeben, offen sein, ja sagen, zu dem, was auf einen zukommt, sich mit verschiedensten Rollen und Situationen auseinandersetzen, Stellung beziehen und vieles mehr. Dazu Rellstab: „Wir wollen Spiel nicht nur als punktuell geduldete Feiertagsausnahme, sondern als Lebens- und Lernprinzip.“²⁴

2.4 Von der Improvisation zur Aufführung

Um Material für eine Aufführung zu generieren, empfiehlt es sich, mit der Gruppe ein Thema zu wählen, das aktuell ist, alle interessiert und möglichst auch betrifft. Ein Thema, mit dem sie sich als Jugendliche in ihrem Alltag auseinandersetzen. Darauf folgt eine längere Phase, in der zum gewählten Thema mit den unterschiedlichsten Vorgaben improvisiert und experimentiert wird. Der

²¹ Johnstone (2002): S.189

²² vgl. Johnstone (2002): S.243

²³ vgl. Johnstone (2002): S.45ff

²⁴ Rellstab (2000): S.48

Gruppenleiter notiert sich Gesprochenes, eindrückliche Momente und spontan entstandene Choreografien. Des Weiteren wird Material gesammelt, das zum Thema passt (Geschichten, Zeitungsartikel, Gedichte, Bilder, Fotos, Gegenstände, Kostüme, Musik...). Mittels verschiedener Schreibmethoden verfassen die Jugendlichen eigene Texte. Diese Materialien werden in die Improvisationen einbezogen. Dabei kann Verschiedenes ausprobiert werden: Gegensätzliches kombinieren (Handlungen, Figuren, Texte), Szenen durch Regieanweisungen ins Extreme treiben (Emotionen, Sprache, Handlung), verschiedene Gruppen zum gleichen Unterthema improvisieren lassen, Sätze, Texte in unterschiedlichsten Formen präsentieren, einbauen, entstellen usw.²⁵

Wenn genügend szenisches Material gesammelt und alle denkbaren Aspekte des Themas ausgeschöpft wurden, setzt sich die Theaterpädagogin mit der Gruppe zusammen. Gemeinsam wird ausgewählt, welche Szenen, Momente, Texte, Choreographien übernommen, ausgebaut, verändert oder weggelassen werden sollen. Die Gruppe erstellt einen Raster, der einen möglichen Ablauf skizziert und einzelne oder mehrere Personen übernehmen die Aufgabe des Schreibens. Dieser Text wird dann gemeinsam gelesen, kritisiert und aufgrund der Wünsche und Anregungen aus der Gruppe überarbeitet. Die erstellten Szenen werden immer wieder ausgebaut, angepasst, sowohl was den Text, als auch das szenische Spiel anbelangt.²⁶

²⁵ vgl. Rellstab (2000): S.276f

²⁶ vgl. Rellstab (2000): S.277

3 Playback Theater nach Jonathan Fox

3.1 Hintergrund

Playback Theater wurde 1975 vom Jonathan Fox in New York gegründet. Der Schriftsteller und Englischlehrer interessierte sich seit seiner Kindheit für Theater. Das Konkurrenzdenken und der Narzissmus des konventionellen Theaters schreckten ihn jedoch ab. Er absolvierte eine Psychodrama-Ausbildung bei Moreno, war aber weiterhin auf der Suche nach einer eigenen, neuen Theaterform: „Ich glaubte an ein Theater, das überall stattfinden konnte. Ich glaubte an ein Theater für alle und jeden.“²⁷ Inspiration fand er neben dem Psychodrama auch in Ritualen des Geschichtenerzählens im vorindustriellen Nepal und im experimentellen Theater nach Artaud und Grotowski. Playback wird heute in verschiedenen Ländern (insbesondere in Nordamerika, Europa, Australien und Japan) praktiziert. Die Aufführung besteht aus Geschichten des Publikums, die unmittelbar nach dem Erzählen in verdichteter Form auf die Bühne gebracht werden. Playbacktheater lebt von persönlichen Alltagsgeschichten, die von den Schauspielern dargestellt und den Erzählern als Geschenk zurückgespiegelt werden. Diese Theaterform wird in vielen verschiedenen sozialen und kulturellen Kontexten eingesetzt: im Erziehungs- und Sozialwesen, in Erwachsenenbildung und Fortbildung, in der Theater- und Kulturarbeit mit unterschiedlichen sozialen und ethnischen Gruppen, zur Organisationsentwicklung in Betrieben, als Unternehmenstheater, als Supervision in sozialen Bereichen u.v.m. Viele therapeutische Institutionen nutzten Playback auch als Therapieform.²⁸ Grundsätzlich gilt aber auch hier, dass Moderator und Schauspieler nicht psychologisieren, sondern allein die Geschichte aus der Sicht des Betroffenen nachspielen:

„Es ist nicht angebracht, wenn der Leiter oder die Schauspieler deutlich machen, was sie für die dahinter steckende psychologische Bedeutung halten. Wenn sie die Geschichte so würdigen, wie sie erzählt wurde, liegt

²⁷ Fox, Jonathan (1999): *Playbacktheater*. S.10

²⁸ vgl. Fox (1999): S.9ff

die Weisheit in ihrem Spiel, und wenn der Erzähler bereit ist, dann wird er oder sie das Spiel gern akzeptieren.“²⁹

3.2 Theaterpädagogische Haltung

Das Playbacktheater kennt ganz unterschiedliche Formen der Darstellung von Geschichten. Die einfachste ist die *Diashow*, bei der Geschichte in Szenen unterteilt werden, die von allen Spielern gleichzeitig als Emotions-Standbilder wiedergegeben werden. Die gespielte Szene ist andererseits die komplexeste Form. Vorerst gilt es, den Jugendlichen die einfachen Formen der Darstellung beizubringen und mit eigenen Geschichten umzusetzen. Die Theaterpädagogin gestaltet die Schritte von Übung zu Übung so, dass die Jugendlichen ganz klare, einschränkende Vorgaben haben. Dies vermittelt den Teilnehmern Sicherheit. Bereits beim Spielen der *Diashow* werden sie merken, dass diese einfache Form beim Publikum (2. Hälfte der Gruppe) große Wirkung hat. Sobald eine Form sicher beherrscht wird, führt die Theaterpädagogin eine weitere, leicht anspruchsvollere Form ein.³⁰ Gearbeitet wird immer mit eigenen Geschichten, welche die Teilnehmer erzählen. Bei der szenischen Umsetzung müssen die Spieler lernen, dass der Erzähler im Hauptfokus steht. Es geht nicht darum, die zugewiesene Rolle möglichst ausladend zu inszenieren, sondern sich in die Erzählung so einzufühlen, dass man die Rolle der Geschichte angemessen spielt.³¹

In dieser Spielform ist die Theaterpädagogin sehr häufig in der Rolle der Moderation, auf die ich hier näher eingehen möchte. Die Aufgabe der Moderatorin ist (sowohl bei öffentlichen Aufführungen, als auch beim Spiel in der Gruppe), eine lockere, ungezwungene Atmosphäre zu schaffen. Durch gezielte Fragen weckt sie das Interesse der zuschauenden Jugendlichen. Diese führen zurück auf diesen und vielleicht den vorhergegangenen Tag, fragen nach Stimmungen, Begegnungen, Erfreulichem oder Enttäuschungen.

²⁹ Salas (1998): S.87

³⁰ vgl. Salas (1998): S.44ff

³¹ vgl. Salas (1998): S. 75f

„Ich weiß, dass alles, was ich in diesem Moment sage oder tue, wenn ich es richtig mache, dazu beitragen kann, dass die Gruppe mir vertraut. Es kann den magischen Prozess in Gang setzen, der Gedächtnis und Gefühl anregt und Geschichten ans Licht bringt.“³²

Die Person, die sich meldet, setzt sich neben die Moderatorin, auf den leeren Stuhl am rechten Bühnenrand. Nun hört sich die Moderatorin die Geschichte an, fragt nach, ohne zu nahe zu treten und bleibt gleichzeitig im Kontakt mit dem Rest der Zuhörer. Sie versucht den Kern der Erfahrung des Erzählers herauszukristallisieren und sicherzustellen, dass die Schauspieler genügend Informationen haben, aber nicht in der Fülle von Details ertrinken. Die Moderatorin achtet zudem auf das Einhalten der Rituale (Bereitmachen der Schauspieler, Ablauf des Spiels usw.), mischt sich aber nicht in die Improvisation der Spieler ein. Nach der Vorführung wird der Erzähler gefragt, ob sich das etwa so zugetragen habe oder ob etwas nicht stimme. Falls Letzteres der Fall ist, kann die Szene wiederholt werden. Auf Wunsch (bei traurigen oder tragischen Geschichten) kann auch eine Transformation durchgeführt werden, was bedeutet, dass die Spielenden bei der Wiederholung das Ende der Geschichte verändern. Dann bedankt sich die Moderatorin für die Geschichte, entlässt den Erzähler und fragt nach einer weiteren Geschichte.³³

„Etwas hat die Person dazu angestiftet, nach vorn zu kommen und zu erzählen. Unsere Verantwortlichkeit besteht darin, den Erzähler und seine Geschichte ohne Abstriche zu akzeptieren und uns der Herausforderung zu stellen, eine Atmosphäre tiefer Aufmerksamkeit im Publikum zu schaffen.“³⁴

3.3 Ziele und Chancen dieses Ansatzes

3.3.1 In der Jugendarbeit

„Man hat die Chance, die Geschichte seines Nachbarn zu sehen. Oft fühlt man sich in seinem Innersten berührt.“³⁵ Jeder Mensch hat das Bedürfnis, seine Geschichten zu erzählen, Erlebtes mit anderen zu teilen. Dies ist im Alltag nicht immer möglich. Wenn der Rahmen dafür geschaffen wurde (Atmosphäre,

³² Salas (1998): S. 94

³³ vgl. Salas (1998): S. 90ff

³⁴ Fox (1999): S.150

³⁵ Fox (1999): S.9

Vertrauen in der Gruppe), kann das Spiel mit Playback für die Jugendlichen zu einem geschützten Ort werden, wo sie ihre Erfolge, Misserfolge, Ängste, Wünsche und Aggressionen mitteilen können und von Ihren Mitspielern als szenische Geschichte gespiegelt bekommen. Ihre Geschichten werden gehört, andere nehmen Anteil und sie wiederum hören sich andere Geschichten an und erkennen darin vielleicht auch eigene Themen. Sie realisieren, dass andere Jugendliche ähnliche Probleme haben und das kann sehr entlastend sein. Playback spiegelt den Menschen in seiner ganzen sympathischen Unvollkommenheit, was unter allen Beteiligten sehr viel Nähe schafft.

„Die eigene Geschichte öffentlich zu erzählen, sie zurückgespiegelt zu sehen, zu erkennen, dass sie von anderen akzeptiert und gewürdigt wird, ist eine heilende Erfahrung für den Erzähler. Auch für das Publikum gibt es eine Integration und Bestätigung, die die Beziehung zueinander stärkt.“³⁶

Im folgenden Zitat werden Projekte genannt, in denen junge Playback-Gruppen regelmäßig in Schulen oder für anderes Publikum spielen:

„Weltweit haben viele Gruppen und Einzelpersonen, die Playback betreiben, die pädagogischen Möglichkeiten des Playback-Theaters erkundet. (...) Playback kann auch zu einer dauernden Einrichtung werden – ich weiß von zwei erfolgreichen Gruppen, die in High-Schools arbeiten, eine in Alaska und eine in New Hampshire. Eine besteht aus High-School-Schülern, die als *gefährdet* eingestuft wurden – Selbstmord, Alkohol und andere Gefahren des Pubertätsalters –, die andere besteht aus Elf- und Zwölfjährigen, die in die Öffentlichkeit gehen und in Altenheimen und Schulen spielen. (...) Jungen Menschen, die besondere Bedürfnisse nach emotionaler und sozialer Unterstützung haben, wie die Teenager in Alaska, kann das Glück einer solchen Gruppe anzugehören, buchstäblich das Leben retten. Solche junge Leute erfahren nicht nur die Befriedigung, ihre Geschichten in einer sicheren, vertrauten und beständigen Umgebung zu teilen, es erfüllt sie auch mit Stolz, ihre Fähigkeiten in der Öffentlichkeit zu zeigen.“³⁷

3.3.2 Ein Praxisbeispiel

„Hallo Richard, Sie haben heute abend eine Geschichte? – Ja, aus irgendeinem Grund kam sie mir in den Sinn. Sie passierte, als ich ein Kind war. (...) Der Leiter stellt Fragen, um die Geschichte hervorzulocken. Es kommt von Anfang an drauf an, die Anhaltspunkte zu finden, die es der Gruppe erlauben, aus dem Rohmaterial einer Erfahrung Theater zu machen. (...) „Sie waren sechs Jahre und lebten auf einer Farm. Suchen

³⁶ Fox (1999): S.35

³⁷ Salas (1998): S.173f

Sie jemanden aus, der den sechsjährigen Richard darstellen soll. - Andy kann mich spielen. – Gut, und wer kommt denn noch in der Geschichte vor? – Mein Vater. – Okay. Finden Sie jemanden für diese Rolle? (...) Das Interview endet mit einer kurzen Zusammenfassung und vielleicht einer Anregung für die Durchführung. (...) - Das ist Richards Geschichte über seine Freiheitsliebe und wie er dafür bestraft wird. (...) *Die Szene beginnt mit Andy, dem Darsteller von Richard, der rastlos herumlungert, während sein Vater, ein Farmer, versucht, eine Maschine zu reparieren. Das Kind kommt ihm dabei immer wieder in die Quere. „Komm Richie, hör auf mich zu stören“, sagt der Vater schließlich. „Darf ich in der Scheune spielen, Dad?“ fragte der Junge. „Gut, aber mach keinen Unsinn, klar?“ sagt der Vater mit drohendem Unterton. „Denk an das letzte Mal.“ Richie läuft zur Scheune am anderen Ende der Bühne. Drei Schauspieler haben dort regungslos gewartet. Sie sind in farbige Tücher gehüllt. Als der Junge näher kommt, fangen sie an, sich ein wenig zu bewegen. Der Darsteller des kleinen Jungen läuft umher, schaukelt an einem Seil. Dies alles wird natürlich mimisch dargestellt, aber wir kennen ja die Geschichte und folgen dem Schauspieler gern in die Welt, die er imaginiert. Mit aufsteigenden Melodien auf einer Lotusflöte unterstreicht die Musik das Dargestellte. Die anderen Schauspieler verstärken die Freude des Kindes mit impressionistischen Lauten und Bewegungen. Sie sind die Geister der Scheune. Das Kind tollt mit ihnen herum. Es will sein Hemd ausziehen, lässt es dann aber – „Dad hat gesagt.“ – Aber es wird wieder von seinem sinnlichen Freiheitsdrang gepackt. Unbekümmert streift es alle Kleider ab. Die Musik wird lauter, ein unheilvoller Ton mischt sich unter. Dann versummt sie abrupt. In der plötzlichen Stille erscheint Richies Vater. Die Scheunengeister weichen zurück. „Du kleiner Teufel! Was habe ich dir gesagt!“ Drohend bewegt er sich auf das Kind zu und schnallt seinem Gürtel ab. Die Beleuchtung wechselt zu einem gedämpften Blau. Begleitet von einem langsamen Trommelschlag, der einen düsteren Hintergrund schafft, schlägt der Vater seinen Sohn. Der Mann verlässt die Scheune. Das Licht bleibt heruntergedreht. Der Darsteller des Erzählers kauert am Boden. (...) „War das Ihrer Geschichte ähnlich, Richard?“ Richard nickt. Er ist sich seiner Stimme noch nicht sicher. „Wie Sie wissen, können wir beim Playback eine Transformation vornehmen, wir können den Ausgang so verwandeln, wie Sie es wünschen.“ Richard lässt sich diese Möglichkeit durch den Kopf gehen, doch dann wehrt er ab. „Es ist gut so, es kann bleiben. (...) Irgendwie glaube ich, dass mein ganzes Leben seitdem eine Transformation gewesen ist. Ich verdiene meinen Lebensunterhalt als Musiker, und ich tanze die ganze Zeit mit den Scheunengeistern.“³⁸*

³⁸ Salas (1998): S.47ff

3.4 Von der Improvisation zur Aufführung

Im Playback Theater ist die Improvisation bereits die Aufführung. Jede Geschichte wird nur einmal dargestellt und jedes neue Spiel fordert eine neue Geschichte. Was geübt wird, ist - ähnlich dem Ansatz 1 - die spielerische Freiheit und Ausdrucksfähigkeit der Spielenden. Zudem das Einfühlen in den Erzähler und seine Geschichte, die Rituale und die unterschiedlichen Darstellungsformen, wie unter 3.2. bereits erwähnt.³⁹ Auch während der Proben wird stets mit eigenen Geschichten gearbeitet. Ein Teil der Gruppe schaut zu oder erzählt, der andere Teil setzt die Geschichten szenisch um. Nachdem der Erzähler sein Feedback gegeben hat, wird das Gespielte auch in der Gruppe reflektiert.

³⁹ vgl. Salas (1998): S.67ff

4 Das Theater der Unterdrückten nach Augusto Boal

4.1 Hintergrund

Augusto Boal war 1956 bis 1971 Leiter des Teatro de Arena de Sao Paulo. Dort entwickelte er ein neues Volkstheater-Konzept, mit der Absicht, den Zuschauer von seiner unmündigen, passiven Rolle zu befreien und ins Geschehen auf der Bühne mit einzubeziehen. Die Entwicklung dieses Theaters ist geprägt von der repressiven Politik Brasiliens. Boal wollte das Volk mittels seines Theaters in der Auflehnung gegen reale Unterdrückung schulen. Was auf der Bühne ausprobiert wird, soll die Leute für ihren Alltag stark machen.⁴⁰

Dieses regimekritische Theater war der Regierung natürlich ein Dorn im Auge. 1971 wurde Augusto Boal verhaftet und in der Untersuchungshaft gefoltert. In seinem ersten Exil in Argentinien entwickelte er weitere Theaterformen: das *Forums-, Zeitungs- und Statuentheater*. Ab 1976 bis 1986 übertrug er die Techniken des Theaters der Unterdrückten auf europäische Verhältnisse.⁴¹

„In Lateinamerika habe ich sehr viel mit Forumtheater gearbeitet, aber nur ganz selten um psychologische Probleme zu lösen. Da ging es meist um ganz konkrete Dinge, wie zum Beispiel Wassermangel in einer bestimmten Gegend. Warum sind in diesem oder jenem Viertel noch keine Wasserleitungen verlegt? Wer hat das verhindert, bzw. nicht durchgesetzt? Welche finanziellen Interessen sind dabei im Spiel? Hier in Europa (...) tauchen eher Probleme auf wie die Beziehungslosigkeit der Menschen, Isolation, Einsamkeit, Lebensangst, Probleme der Konsumgesellschaft, die das Individuum bedrohen oder es, schließlich, gar zerrütten.“⁴²

In Lissabon, später in Paris, wo er eine Gastprofessur an der Sorbonne erhielt, entstanden weitere Theaterformen, wie *Polizist im Kopf* und der *Regenbogen der Wünsche*. Zurück in Rio arbeitete er mit einer Gruppe, mit der er 1991 für die Arbeiterpartei PT als Kandidat in den Wahlkampf ging. Ab 1992, als Ratsherr von

⁴⁰ vgl. Wörterbuch der Theaterpädagogik (2003): S.314ff

⁴¹ vgl. Boal (1998): 67ff

⁴² Boal (1998): S.165

Rio, stellte er die Mitarbeiter seiner Gruppe an und entwickelte weitere politische Theaterkonzepte⁴³.

In diesem theaterpädagogischen Ansatz möchte ich auf das Statuen- und das Forumtheater näher eingehen. Im **Statuentheater** wird unser soziales Gefüge, unsere Weltanschauung veranschaulicht. Wie stellen die einzelnen Jugendlichen z.B. ihre Familien als Statuenbild dar? Die Gruppe sucht nach einer kollektiven Vorstellung der Realität: Sie gestalten das Bild und die Figuren so um, dass es alle als realistisch akzeptieren. Im zweiten Schritt werden die Statuen so verändert, dass es das Idealbild einer Familie darstellt. Im dritten Schritt wird das Übergangsbild gesucht, als Zwischenstufe, welche darstellt, wie die Teilnehmer von Realbild zu Idealbild gekommen sind.⁴⁴

„Statuentheater ist einfach zu praktizieren. Wichtiger noch ist, dass es Gedanken sichtbar machen kann, wozu gesprochene Sprache oft nicht in der Lage ist. (...) „Mein“ Revolutionsbegriff wird deutlich, wenn ich, statt zu sprechen, durch ein Bild denke, was ich denke.“⁴⁵

Im **Forumtheater** erzählt ein Teilnehmer ein politisches oder soziales Problem, das ihn selber betrifft. Daraus wird eine Szene von ca. 10 Minuten entwickelt, die bereits einen Lösungsvorschlag enthält. Das Publikum wird gefragt, ob es mit dieser Lösung einverstanden ist. Meistens kommen Einwände und die Person, die sich meldet, wird auf die Bühne geholt, wo sie einen Schauspieler ersetzt. Die bisherigen Schauspieler müssen sich der neuen Situation anpassen und der spielende Zuschauer versucht seine Ideen handelnd (nicht bloß diskutierend) in Tat umzusetzen.⁴⁶

„Im Forumtheater werden keine Ideen suggeriert. Der Zuschauer erhält vielmehr Gelegenheit, eigene Ideen kritisch zu überprüfen und sie versuchsweise in Praxis – in die Theaterpraxis – umzusetzen.“⁴⁷

⁴³ vgl. Wörterbuch der Theaterpädagogik (2003): S.314

⁴⁴ vgl. Boal (1998): S.71ff

⁴⁵ Boal (1998): S.55

⁴⁶ vgl.Boal (1998): S.56ff

⁴⁷ Boal (1998): S.57f

4.2 Theaterpädagogische Haltung

Ähnlich dem Playback Theater steht das Theater der Unterdrückten ganz im Dienste der Zuschauer. Hier geht es nicht um schauspielerische Meisterleistung, sondern um das Darstellen von konkreten Situationen, die den Erlebnissen der Zuschauer entsprechen. Im Unterschied zu Playback jedoch, wird an diesen Themen lange und intensiv gearbeitet. So lange, bis alle Zuschauer mit den Lösungsvorstellungen zufrieden sind.⁴⁸ Die Theaterpädagogin hat in diesem Prozess die Rolle der Moderation. Mittels Statuentheater oder Forumtheater werden eigene Erlebnisse, eigene Situationen der Unterdrückung zum Ausdruck gebracht. Die Themen und die Lösungsvorschläge kommen allein von den Teilnehmern, in unserem Fall von den Jugendlichen. Die Leitung nimmt hier keinen Einfluss auf die Richtung des Prozesses, sondern schafft allein den Raum und die Bedingungen, die diesen Prozess ermöglichen.⁴⁹ Hierzu Augusto Boal:

„Oft kommen die Zuschauer, auch im Forumtheater, zu ganz anderen Schlussfolgerungen als ich, vertreten eine ganz andere Meinung als ich. Das Unsichtbare Theater, das Forumtheater (...) das ganze Theater der Unterdrückten sind die demokratischsten Theaterformen, die ich kenne.“⁵⁰

Um diese aktive Haltung der Zuschauer zu fördern, muss das Publikum (hauptsächlich in der Theatergruppe, aber gemäss Boal in gewissem Rahmen auch das öffentliche Publikum) vorbereitet und aufgewärmt werden. Boal schreibt dazu:

„Zugleich gilt es, unsere gesamte Wahrnehmung, die durch die Vorrangstellung des Sehens in unserer Kultur verkümmert ist, neu zu entdecken und zu entwickeln. Wir müssen alle Sinne entwickeln, nicht nur das Sehen, sondern auch das Hören, Tasten, Riechen, Fühlen, wir müssen nicht nur hinschauen, sondern auch wahrnehmen, nicht nur hören, sondern hinhören, zuhören. Wir müssen die Spaltung zwischen Wahrnehmen, Fühlen, Denken, Tun überwinden. Wir müssen uns bewusst in Beziehung zur Umwelt erleben, zur Schwerkraft, zum Raum, wir müssen unser „Sinnesgedächtnis“ wiedererwecken, unsere Ausdruckskraft wiedererlangen.“⁵¹

⁴⁸ vgl.Boal (1998): S.82ff

⁴⁹ vgl.Boal (1998): S.85

⁵⁰ Boal: S (1998):163

⁵¹ Boal (1998): S.174

4.3 Ziele und Chancen dieses Ansatzes

Boals Ansatz ermöglicht, dass sich die Jugendlichen ganz konkret mit ihren eigenen Problemen auseinandersetzen. Dabei entscheiden sie über das Thema und sie suchen nach Lösungen, ohne dass ihnen dabei Erwachsene dreinreden. Jeder Lösungsvorschlag wird gespielt und seine Tauglichkeit im Kollektiv überprüft. Die gemeinsame Kreativität eröffnet neue Perspektiven und erschließt dem Jugendlichen viele neue Verhaltensweisen für den Umgang in dieser Situation. Das Spiel unterschiedlicher Rollen einer Szene ermöglicht ihm Einblick in die Sichtweise und die Emotionen seiner Eltern, Geschwister, Lehrer. Indem er im Spiel ihre Positionen vertritt, entdeckt er vielleicht auch den Hintergrund ihrer Haltungen, ihrer Ängste und ihre Motivationen zu handeln. Das Hauptthema ist jedoch, dass der Jugendliche seine eigene „Revolution“ schult. Dass er lernt, Selbstverantwortung für sein Leben zu übernehmen, für die eigenen Interessen aktiv einzutreten und Stellung zu beziehen.⁵²

4.4 Von der Improvisation zur Aufführung

Jugendliche spielen Forumtheater für Jugendliche: Gemäss Boals Methode wird mit der Gruppe zu einem gewählten Thema (Konfliktsituation) eine Szene improvisiert. Entspricht dies in etwa der Realität? Könnte ein solcher Konflikt auf der Strasse passieren? Die Jugendlichen führen Regie und verändern die Szene so lange, bis alle mit dem Resultat zufrieden sind. Dabei werden dauernd die Rollen getauscht. Da diese Szene an der Aufführung die Basisgeschichte für das Forumtheater darstellt, müssen die Spieler auf unterschiedliche Einwände und Vorschläge aus dem Publikum trainiert werden. In der eigenen Gruppe wird dies 1:1 geübt. Ein Drittel der Gruppe stellt die Szene und der Rest spielt das Publikum, das interveniert und mit neuen Vorschlägen auf die Bühne kommt. Ganz wichtig ist hier, dass die einzelnen Rollen genau durchleuchtet werden. Was ist die Motivation jeder Figur? Warum tut sie dies und sagt das? Was fühlt sie, was denkt sie? Was sind ihre Befürchtungen und Absichten? In welcher Beziehung steht sie zu den anderen Figuren? Wenn diese Hinter-

⁵² vgl. Boal (1998): S.93 „Giuseppina“

grundinformationen verinnerlicht sind, kann die Figur auch auf unterschiedliche Situationen reagieren und bei neuem Ansatz über einen eingesprungenen Schauspieler aus dem Publikum, trotz neu improvisiertem Text und anderer Handlung, den Typ beibehalten. Die Aufführung soll dann im Forum-Stil durchgeführt werden. Die jugendlichen Zuschauer schauen sich die Szene an und werden gefragt, ob sie mit dem Lösungsvorschlag zufrieden sind. Falls dies nicht der Fall ist, wird die Szene neu begonnen und die Zuschauer haben die Möglichkeit zu intervenieren und die Schauspieler zu ersetzen. Die Schauspieler, die ersetzt werden, unterstützen den eingesprungenen Zuschauer in der Umsetzung, indem sie ihn coachen, falls er den Charakter der Rolle verändert.⁵³

Das Forum ist für alle Ideen offen:

„Wir müssen jeden Zuschauer als Protagonisten akzeptieren. Wenn wir der Meinung sind, sein Vorschlag sei Unsinn, müssen wir ihn szenisch von seiner Undurchführbarkeit überzeugen, wir dürfen ihn nicht vor den Kopf stoßen oder uns über ihn lustig machen, und wir müssen auch verhindern, dass die übrigen Zuschauer über ihn lachen. Wir sollen das Selbstwertgefühl der Zuschauer stärken, nicht es verletzen, andernfalls bewirken wir das Gegenteil dessen, was wir uns vorgenommen haben.“⁵⁴

⁵³ vgl. Boal (1998): S.149ff

⁵⁴ Boal (1998): S.152

5 Schlussbemerkungen

Die Auseinandersetzung mit dem Thema hat mir aufgezeigt, dass das Theaterspielen - insbesondere die Improvisationsarbeit - den heutigen Jugendlichen ein großes Potenzial an Erfahrungen, Erlebnissen, sozialen Kontakten und Auseinandersetzungen bieten kann, das sie für ihren Alltag stark macht. Die drei Ansätze, die in dieser Arbeit aufgezeigt wurden, haben folgendes gemeinsam:

- Die Arbeit mit der Kreativität, den Ideen und den Themen der Teilnehmer selbst, der Ausbau ihrer Wahrnehmung und körperlichen Ausdrucksfähigkeit
- Bedeutung der Gruppendynamik: geschützter Rahmen, Austausch von Meinungen und Sichtweisen, miteinander lernen, einander unterstützen, gemeinsames Experimentieren, als Gruppe ein Projekt erarbeiten, Spiel und Spaß

Diese Themen, Selbstwahrnehmung, eigene Ausdrucksfähigkeit und Interaktion in der Gruppe, sind, wie schon unter 1.3. thematisiert, äußerst wichtige Aspekte für die Entwicklung der Jugendlichen.

Jonathan Fox und Augusto Boal haben im Weiteren das Sichtbarmachen von Alltagssituationen im Fokus. Fox erteilt Alltagsgeschichten jedes Genres das Wort und betont damit die Wichtigkeit jedes Einzelnen, akzeptiert jeden Menschen mit seinen Gefühlen und seiner spezifischen Wahrnehmung. Wie befreiend, entlastend die Vorführung der eigenen Geschichte sein kann und wie unterhaltsam und ergreifend diese auf das Publikum wirkt, das muss man wohl selbst erlebt haben. Diese Methode eröffnet Raum für Wahrnehmung und Akzeptanz von persönlichen Erlebnissen der Jugendlichen.

Boal hingegen verwendet das Theater ganz bewusst als soziales oder politisches Training und arbeitet auf praktische Problemlösungen hin. Aufgrund der Entstehungsgeschichte und Herkunft seiner Theaterform (siehe Kap. 4.1.) ist

das absolut nachvollziehbar. Aber auch bei uns in Europa hat das *Theater der Unterdrückten* wichtige Arbeit zu leisten. Hier können die Jugendlichen zum Beispiel gruppeninterne oder geschlechterspezifische Unterdrückung thematisieren und selbstverantwortliche Handlung aktiv erproben und üben. (vgl. 4.3.) Dies hat einen anderen Stellenwert, als das unmittelbare Auswerten einer konkreten Konfliktsituation im Schulalltag. Das *Theater der Unterdrückten* schafft eine Übungsfläche, wo alle denkbaren Handlungen und Aussagen unzensuriert in der sozialen Interaktion handelnd ausprobiert werden können. Unter diesen Voraussetzungen kann das Thema trotz seiner Ernsthaftigkeit spielerisch, experimentell und unbelastet angegangen werden. Die Lösung für eine verfahrenere Situation liefert hier nicht ein Erwachsener, sondern es ist die gespielte Szene, welche die Tauglichkeit der Ideen sehr realitätsnah überprüft.

Alle drei Ansätze wiederum wollen den Jugendlichen Mittel zur Verfügung stellen, sich selbst zu helfen. Die Theaterpädagogin soll keine bewertende Instanz sein, sondern die Wahrnehmung der Teilnehmer schulen und sie zur konstruktiven, sachbezogenen Reflexion anleiten. Sie soll die Jugendlichen und ihre Themen ernst nehmen und zu selbstverantwortlichem Denken und Handeln anregen (vgl. 2.2 und 4.2). Durch die Schulung von Stimme und Körperbewusstsein, durch das Wiederentdecken der eigenen Kreativität und das Spielen eigener Geschichten und Lösungsmöglichkeiten von Konfliktsituationen, erfahren die Jugendlichen diverse neue Aspekte ihrer eigenen Persönlichkeit, nach der sie besonders in diesem Lebensabschnitt intensiv auf der Suche sind.

3.9.2005, Katharina Baumberger

Literaturverzeichnis

- BOAL, Augusto (1998): *Theater der Unterdrückten: Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*. 1. Auflage, Hrsg. Marina Spinu, Henry Thorau. edition suhrkamp, Frankfurt am Main
- FOX, Jonathan (1999): *Playbacktheater: Wo Geschichten sich begegnen*. 3. Auflage. Hrsg. Heinrich Dauber. Julius Klinkhardt, Hamburg
- JOHNSTONE, Keith (2004) *Theaterspiele: Spontaneität, Improvisation und Theatersport*. 5. Auflage. Alexander Verlag, Berlin
- JOHNSTONE, Keith (2002) *Improvisation und Theater*. 6. Auflage. Alexander Verlag, Berlin
- SALAS, Jo (1998) *Playback-Theater*. Alexander Verlag, Berlin
- SPOLIN, Viola (2002) *Improvisationstechniken für Pädagogik, Therapie und Theater*. 6. Auflage. Junfermann Verlag, Paderborn
- RELLSTAB, Felix (2000): *Handbuch Theaterspielen: Theaterpädagogik: Entwicklung – Begriff – Grundlagen – Modelle – Übungen, Beispiele – Projekte*. 1. Auflage. Band 4. Verlag Stutz Druck AG, Wädenswil
- *Wörterbuch der Theaterpädagogik* (2003) Wörterbuch der Theaterpädagogik. Hrsg. Gerd Koch, Marianne Streisand. Schibri-Verlag Verlag, Berlin
- Broschüre der Deutschen Sportjugend (2003): *Eine Frage der Qualität - Jugendarbeit im Sport*. <http://www.jugendprojekte-im-sport.de>. (21.8.2005)
- *Jugend 2002: 14. Shell-Jugendstudie*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag GmbH <http://www.shell-jugendstudie.de/hauptergebnisse.htm>. (21.8.2005)

Titelbild:

<http://www.reiseland-niedersachsen.de/unterkuenfte/jugendherbergen/jugendherbergs-suche/index.php>. (23.8.2005)