

Henry Tharau, *Unsichtbares Theater*





Henry Thorau

# Unsichtbares Theater

Mitarbeit Marina Spinu

Alexander Verlag Berlin | Köln

© by Alexander Verlag Berlin | Köln 2013  
Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, 14050 Berlin  
[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com), [info@alexander-verlag.com](mailto:info@alexander-verlag.com)  
Alle Rechte vorbehalten.  
Redaktion und Lektorat: Christin Heinrichs-Lauer  
Satz und Layout: Antje Wewerka  
Umschlaggestaltung: Antje Wewerka  
(Abbildung: Privatarchiv Henry Thorau)  
Druck und Bindung: SDL, Berlin  
ISBN 978-3-89581-276-7  
Printed in Germany (April) 2013

# INHALT

## Vorbemerkung 7

### I. Zur Geschichte des *Unsichtbaren Theaters* 13

Vom Agitprop zum brasilianischen Straßentheater 13

Politisches Straßentheater in Brasilien (1961–1968) 16

Stadtguerilla und Guerilla Theatre 22

Teatro Jornal – Zeitungstheater 26

Entstehung des *Theaters der Unterdrückten* 31

*Unsichtbares Theater*: subversivste Form des *Theaters der Unterdrückten* 32

### II. Das theoretische Konzept des *Unsichtbaren Theaters* 37

*Unsichtbares Theater* ist Theater 41

Themen und Themenwandel 43

Die Schauspieler des *Unsichtbaren Theaters* 48

Die ›ZuSchauspieler‹ des *Unsichtbaren Theaters* 52

Realität und Fiktion 54

### III. Das Praxis-Konzept des *Unsichtbaren Theaters* 60

Unsichtbare Theateraktion 62

Schauplatz und Spielort 63

Szenario 66

Kernszene 68

Eklat 69

Wiederholung 71

Protagonist und Antagonist 72

Satellitenszenen 73

Akteure der Satellitenszenen 74

Emotion und Reflexion 75

Das Forum des <i>Unsichtbaren Theaters</i>	78
Gemeinsame Inszenierung und Rollenkarussell	80
Figurencharakterisierung	81
Timing	83
Multifunktionen	83
Spielleiter	84
Joker-Akteure	85
Security	85
Protokollanten	86
Verantwortung für die Mitwirkenden	86

#### **IV. Aufzeichnungen aus einem Workshop 90**

Workshop-Schema	90
Erster Workshoptag	95
Zweiter Workshoptag	108
Vignetten	110
<i>Black in Berlin</i>	111
<i>Gay and proud!</i>	120
<i>Tequila Sunrise for two</i>	131
Dritter Workshoptag	146
Die Aufführung <i>Rassisten wie wir</i>	148
Vierter Workshoptag	158
Weitere Unsichtbare Theateraktionen	159
<i>Der Heiratsantrag</i>	159
<i>Mit 66 Jahren, da fängt das Leben an!</i>	175

#### **Glossar 207**

#### **Quellen und weiterführende Literatur 212**

#### **Kontaktadressen 217**

#### **Über den Autor 218**

## Vorbemerkung

*Unsichtbares Theater* ist gesellschaftlich eingreifendes Theater, das sich nicht als Theater zu erkennen gibt. Es findet statt vor Zuschauern, die nicht wissen, daß sie Zuschauer sind. Sie erleben eine Theaterszene als reales Ereignis im Alltag und nicht als Theater – Grundbedingung des *Unsichtbaren Theaters*. Beim *Unsichtbaren Theater* handelt es sich um zehn- bis dreißigminütige Kurzscenes, die in verdichteter Form Konflikte, Situationen alltäglicher Unterdrückung und struktureller Gewalt darstellen, wie sie im öffentlichen Raum geschehen sind oder jederzeit geschehen können.

Keine Theaterform fordert den Zuschauer so stark heraus, auf das Erlebte zu reagieren, Stellung zu beziehen, das Beobachtete zu diskutieren.

Seit der Brasilianer Augusto Boal (1931–2009), der Begründer des *Theaters der Unterdrückten*, 1972 mit dieser Theaterform in Lateinamerika zu experimentieren begann, wird *Unsichtbares Theater* mit seinem Namen in Verbindung gebracht. Augusto Boal hat das *Unsichtbare Theater* nicht erfunden, er gehört jedoch zu denen, die zu Zeiten des wieder auflebenden Agitprop in den 1960er Jahren sein subversiv-emanzipatorisches Potential erkannten. Er hat ihm den Namen *Teatro Invisível* gegeben und sich als erster um eine theoretische Fundierung bemüht.

Das *Unsichtbare Theater* ist eine der provokativsten Formen des Boalschen *Theaters der Unterdrückten*. Es fasziniert und polarisiert gleichermaßen. Die einen verteidigen seinen aufklärerischen Impetus, die anderen werfen ihm Manipulation vor. Es gibt kein Theater offener Dramaturgie, das sich in dieser Form auf der Grenze zwischen Fiktion und

Realität bewegt und dies zugleich mit einem politischen Ansatz verbindet.

Dies stellt hohe Anforderungen an die Schauspieler: Das *Unsichtbare Theater* verlangt sowohl den Brechtschen wie den von Stanislawski und Strasberg geprägten Schauspieler-Typus, der zudem über ein hohes Improvisationstalent, Reaktions-schnelligkeit und Spontaneität verfügt und bereit und in der Lage ist, sich gesellschaftlich zu engagieren. Die Schauspieler agieren aus ihrer Rolle heraus, die Zuschauer hingegen agieren und reagieren nicht auf einer fiktionalen Ebene, sondern aus ihrer Alltagsrealität heraus.

Heute wird *Unsichtbares Theater* in der ganzen Welt praktiziert, auch bei uns im deutschsprachigen Raum. »Unterdrückung gibt es nicht nur in Diktaturstaaten, sondern auch in Europa – auch wenn sie sich hier subtiler, verdeckter gibt. Auch hier kann *Unsichtbares Theater* sie entlarven helfen«, betonte Boal.

Ich selbst habe Augusto Boal 1975, ein Jahr nach der Nelkenrevolution in seinem ersten europäischen Exilland Portugal kennengelernt. Als in Brasilien nach langen Jahren der Diktatur der politische Frühling anbrach, habe ich ihn 1979, nach langen Jahren des Exils, auf seiner ersten Reise nach Brasilien begleitet. Es entstand eine bis zu seinem Tod dauernde Freundschaft und eine langjährige Zusammenarbeit. Wir führten in Rio de Janeiro unseren ersten gemeinsamen Workshop zum *Theater der Unterdrückten* durch, und 1980, in einem Strandcafé an der Copacabana, leitete ich Gruppen zum erstenmal bei Inszenierungen des *Unsichtbaren Theaters*. Schon damals richtete Augusto Boal sein besonderes Interesse mehr und mehr auf das *Forumtheater* und später auf das daraus entwickelte *Legislative Theater (Teatro Legislativo)*.

Ging es in Brasilien wie generell in Lateinamerika zu jener

Zeit eher um die Kluft zwischen Arm und Reich, um Hunger und Not, Zensur und Polizeigewalt, so traten in Europa andere Themen in den Vordergrund: Arbeitslosigkeit, Sexismus, Rassismus, Diskriminierung von Migranten und Minderheiten, Umweltprobleme und ›Konsumterror‹.

Waren für Boal anfangs die ›Sprengkraft‹ eines Konflikts und auch das Spektakuläre der theatralen Umsetzung ausschlaggebend gewesen, so wandelte sich im Laufe der Jahre und auf dem Weg von Lateinamerika nach Europa nicht nur das Themenspektrum, sondern auch der Aufführungsstil, der sich den veränderten kulturellen Praktiken unter anderen gesellschaftlichen Bedingungen anpaßte. Bis heute hat *Unsichtbares Theater* nicht an Brisanz und an Faszination verloren. Im Kontext der Re-Politisierung des Theaters wird diese Theaterform nicht nur von immer mehr Gruppen der Freien Szene und gesellschaftlich engagierten Organisationen praktiziert, sondern sie wird inzwischen sogar curricular verankert.

Ein merkwürdiges Phänomen: Das *Unsichtbare Theater* ist mittlerweile gängige Praxis, als Stichwort in einschlägigen Fachlexika vertreten, doch wird es bis heute von den Medien wie von der Theaterwissenschaft nur am Rande wahrgenommen. Das mag damit zu tun haben, daß es seinem methodischen Ansatz entsprechend ›unsichtbar‹ bleiben will und sich der Rezeptionsforschung und Aufführungsanalyse entzieht.

Das vorliegende Buch *Unsichtbares Theater* will dazu beitragen, diese ›klandestine‹ Methode mehr ins Licht der öffentlichen Wahrnehmung zu rücken, und zwar aus dem Blickwinkel des Praktikers wie auch des kritischen Beobachters.

Als langjähriger Mitarbeiter Augusto Boals habe ich nicht nur die erste deutsche Auswahl seiner Schriften (1979) herausgegeben und übersetzt, sondern über drei Jahrzehnte in Brasilien und europäischen Ländern bei vielen *Unsichtbaren*

*Theateraktionen* mitgewirkt, in zahlreichen Workshops die Methode und ihre Techniken (über Boals Grundansatz hinausgehend, doch in seinem Sinne als *work in progress*) einem entsprechenden europäischen und deutschsprachigen Kontext angepaßt und erweitert, und die Proben sowie die schwer faßbaren Interventionen im öffentlichen Raum protokolliert und dokumentiert. Die Tatsache, daß Augusto Boal *Unsichtbares Theater* nicht mehr praktiziert hat, daß er nicht mehr über *Unsichtbares Theater* publiziert hat, war für mich eine wichtige Motivation, dieses Buch zu schreiben.

Das vorliegende Buch skizziert die Geschichte und Entwicklung des *Unsichtbaren Theaters* und versteht sich als Anleitung für die Praxis. Es gliedert sich in vier Teile. Der erste Teil verortet das *Unsichtbare Theater* im zeitgeschichtlichen und theatergeschichtlichen Kontext, der zweite stellt das von Augusto Boal entworfene theoretische Konzept des *Unsichtbaren Theaters* vor, der dritte Teil widmet sich der Weiterentwicklung und aktuellen Anwendung. Der empirische vierte Teil beschreibt in einzelnen Schritten die Entstehung und Erarbeitung einer *Unsichtbaren Theateraktion*: ausgehend von der gemeinsamen Themenwahl und den ersten Improvisationen, über den ›Lokaltermin‹ zur Wahl des ›Tatortes‹, bis hin zur Präsentation der Szenen mit Auf- und Abtritt, geproben Dialogen, Repliken und Re-Aktionen der Zuschauer und der anschließenden Auswertung. Damit liegt nun – nach dem von mir aufgezeichneten ersten Protokoll eines europäischen Workshops von Augusto Boal im Sommer 1978 in Italien, bei dem das *Forumtheater* im Mittelpunkt stand (veröffentlicht in dem bei Suhrkamp erschienenen Auswahlband aus Boals Schriften 1979) – erstmals ein ausführlicher Bericht über *Unsichtbares Theater* vor.

*Unsichtbares Theater* versteht sich als Handbuch aus der Praxis und wendet sich an Theaterpraktiker, Theaterpädagogen, Studierende und alle diejenigen, die mit Zivilcourage und Spaß an der Provokation unsere Gesellschaft auf den Prüfstand stellen, Denkanstöße geben und zu einer Kultur des Hinschauens statt des Wegschauens beitragen wollen.

Ich widme dieses Buch Lisa Kolb-Mzalouet und ihren Wiener Theaterpädagogik-Lehrgangsgruppen und natürlich meiner Berliner Gruppe, die unsichtbar bleiben möchte.

Henry Thorau

### *Hinweise*

Die theoretischen Texte basieren auf den ersten vier Sammelbänden Augusto Boals zum *Theater der Unterdrückten* (nur in diesen hat er sich mit dem *Unsichtbaren Theater* auseinandergesetzt) sowie Interviews und gemeinsamen Erfahrungen aus der Praxis.

Alle im Text erwähnten Titel finden sich in der Literaturliste, ausgewählte Literatur zum jeweiligen Thema (Agitprop, Guerillatheater, Lateinamerika/Brasilien, Politik) ist in der gegliederten Bibliographie angeführt.

Die Boal-Zitate wurden, wenn nicht anders angegeben, vom Verfasser (H. Th.) aus dem portugiesischen Original (oder der von Boal selbst überprüften Übertragung aus dem Spanischen) übersetzt. Die Jahres- und Seitenangabe in Klammern bezieht sich auf die als Quelle benutzte por-

tugiesische Ausgabe. Deutsche Titel kommen im Text auch in Kurzform (*Übungen und Spiele*) vor.

In den Originalveröffentlichungen in *The Drama Review* findet sich durchgehend die Schreibweise ›Guerrilla‹, im Portugiesischen ›Guerrilha‹. Bei uns hat sich inzwischen ›Guerilla‹ durchgesetzt, und diese Schreibweise wird auch hier im Text praktiziert. Für Boals Wortprägung »spect-ator« gebraucht man zunehmend das engl. *spect-actor* oder dt. »ZuSchauspieler«. Es ist ein Buch ohne Abbildungen – denn das *Unsichtbare Theater* ist unsichtbar und soll als Theater unsichtbar bleiben. Das gilt vor allem für seine Schauspieler.

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird auf die weiblichen Endungen der Substantive verzichtet bzw., wo immer möglich, einer geschlechtsneutralen Form der Vorzug gegeben, die sich immer mehr durchsetzt (nach dem Muster von ›Studierende‹, das erfolgreich ›Studenten‹ und ›Studentinnen‹ ersetzt): Handelnde, Beobachtende, Zuschauende. Die Anerkennung des weiblichen Subjekts versteht sich bei einer Methode wie dem *Theater der Unterdrückten* von selbst!

# I. ZUR GESCHICHTE DES *UNSICHTBAREN* *THEATERS*

## Vom Agitprop zum brasilianischen Straßentheater

Im Foyer des legendären Teatro Colón in Buenos Aires, vor einer Galavorstellung von Giuseppe Verdis Oper *La Traviata*, bricht ein junger Mann ohnmächtig zusammen. Einige Zuschauer leisten sofort Erste Hilfe, unter ihnen ein Arzt. Er diagnostiziert »chronische Unterernährung«. Die Umstehenden zeigen sich schockiert, sie kommentieren Elendsreportagen über Entwicklungsländer, mangelnde Solidarität. Und schon fordern einige die anwesenden Damen und Herren auf, den Gegenwert ihrer Eintrittskarten als Geldspende zur Verfügung zu stellen, damit der junge Mann sich etwas zu essen kaufen kann. Sie rechnen aus, was man für ein Opernticket alles bekommt, wieviel Fleisch, Salat, Milch usw. ... Einige Operngäste spenden spontan. Die, die sich abweisend verhalten, müssen sich fragen lassen, ob ihr Kunstgenuß die Grundnahrungsmittel aufwiege, mit denen ein Arbeitsloser sich und seine Familie ernähren könnte.

Vor dem Schaufenster eines Feinkostgeschäfts, vor einer Kullisse von Schinken, Würsten, Käse, Kaviar und Ananas, bricht ein ärmlich gekleideter junger Mann zusammen. Ein anderer kniet neben ihm nieder, öffnet ihm den Hemdkragen. Sofort sammeln sich Passanten um die beiden. »Was fehlt ihm?« – »Was ihm fehlt? Was zum Essen fehlt ihm! Ist Ihnen so etwas noch nicht vorgekommen?« »Alle Tage«, nickt ein anderer, »auch ich bin arbeitslos!« Und schon ist das Gespräch im Gange. Zufällige Passanten führen es über ein nicht zufälli-

ges Thema. Es ist das Thema des Tages. Und das blendende Delikatessenschaufenster über dem vor Hunger Ohnmächtigen lenkt die Assoziation des Dialogs in bestimmte Richtung, mit unfreundlicher Erwähnung des Gegensatzes zwischen den feinen Kundschaften des teuren Delikatessenladens und dem Ohnmächtigen auf dem kalten Asphalt.

Wie sich die Szenen gleichen! Doch fast ein halbes Jahrhundert und ein Weltmeer liegen zwischen ihnen. Die Szene vor dem Delikatessengeschäft ereignete sich 1930 auf der Friedrichstraße in Berlin, sie wurde von der Agitproptruppe »Die Ketzer« unter Leitung von Béla Balázs gespielt, damals künstlerischer Leiter des Arbeiter-Theater-Bunds Deutschlands. (Balázs 1977: II 452 f.)\* Die Szene im Opernfoyer hat der Brasilianer Augusto Boal 1973 mit seiner Schauspielergruppe »Machete« im argentinischen Exil aufgeführt. (Boal 1977: 123) Unnötig zu sagen, daß sowohl der ›Arzt‹ als auch die zu Spenden aufrufenden Opernbesucher in Wirklichkeit Schauspieler waren.

Beide, Béla Balázs wie Augusto Boal, die kommunistische Agitproptruppe der Weimarer Republik wie die Gruppe um den brasilianischen Exil-Regisseur im damals noch relativ liberalen Argentinien, hatten mit sicherem Theaterinstinkt das Agitationspotential einer solchen Inszenierung genutzt.

Parallelen drängen sich geradezu auf. Was die beiden Sze-

---

\* Der Arbeiter-Theater-Bund, A.Th.B.D., war eine Organisation der Kommunistischen Partei, er zählte 1930 fast zehntausend Mitglieder, ein »Kampftheater«, so Balázs, das nicht Bühnenstile, sondern die Welt ändern wollte. Er wurde noch vor Hitlers Machtantritt verboten, früher als die Kommunistische Partei selbst.

nen über Jahrzehnte verbindet, ist, in weitestem Sinn, der aufklärerische Impetus, die intendierte Sensibilisierung für politisch-gesellschaftliche Probleme, wobei nicht übersehen werden darf, daß die Theateragitatoren der Weimarer Zeit im Unterschied zu Boal und seiner Gruppe gezielt Wahlpropaganda für die Kommunistische Partei betrieben.

Die Agitpropbewegung der 1920er und 1930er Jahre erlebte in den 1960er Jahren ein erstaunliches Revival in Europa wie auch in den USA. Allerdings war der politische Hintergrund nicht der gleiche wie in der Weimarer Republik.

In den USA entstand das politische Straßentheater im Kontext der Bürgerrechtsbewegung (Civil Rights Movement) und des Protests gegen den Vietnamkrieg, es wurde – vor allem von den Gruppenmitgliedern selbst – oft summarisch als »Guerillatheater« bezeichnet.

Im damaligen »Westdeutschland« formierte sich die Neue Agitprop- bzw. Straßentheaterbewegung im Zuge des europaweiten studentischen Protests mit seinem Höhepunkt im Pariser Mai 1968 als Reaktion auf die konservative, die »bleierne« Zeit des Wirtschaftswunders. Unmittelbaren Anlaß zur Gründung vieler Gruppen gab im Frühjahr 1968 die Kampagne gegen die Verabschiedung der Notstandsgesetze. Erste Auftritte von Straßentheatergruppen fanden 1968 zum Jahrestag des Militärputsches in Griechenland statt. Protest gegen den eigenen »autoritären« Staat und Solidarität mit dem »antiimperialistischen Kampf« der Befreiungsbewegungen der Dritten Welt, mit Vietnam und Lateinamerika, blieben die Konstanten des westdeutschen Straßentheaters. Es waren auch die Jahre, in denen Günter Wallraff als *undercover*-Reporter über Ausbeutung am Arbeitsplatz und die Situation von »Gastarbeitern« im Wirtschaftswunderland

zu recherchieren begann, und »Hoffmanns Comic Teater« mit Rollenspielen Lehrlinge für ihre Rechte kämpfen lehrte.\*

## **Politisches Straßentheater in Brasilien (1961–1968)**

Fast zeitgleich mit dem Aufkommen des politischen Straßentheaters in den USA und noch vor dem neuen politischen Straßentheater in Westeuropa erlebt Brasilien (und Lateinamerika generell) in den 1960er Jahren erstmals politische Straßentheateraktionen größeren Ausmaßes.

Allerdings sind, trotz augenfälliger Ähnlichkeiten, die Unterschiede größer als die Gemeinsamkeiten. Wenn auch in eine weltweite Protestbewegung eingebunden, verfolgte das politische Straßentheater in Lateinamerika andere Ziele, unterschied es sich doch in seiner Thematik von den Bewegun-

---

\* Hoffmanns Comic Teater machte als eine der ersten deutschen Straßentheatergruppen nach dem Krieg, Ende der 1960er und 1970er Jahre in Berlin, Frankfurt am Main, später dann in Dortmund und in Unna mit ihrem Lehrlings-, Improvisations- und Mitspieltheater Furore. Ganz im Brechtschen Duktus des kommunistischen Laientheaters der Weimarer Zeit verankert, lauteten die manifestartigen Thesen und Ziele: »Agitation muß die populäre Verbreitung von Wissen über die gesellschaftlichen Zusammenhänge, gekoppelt mit der Propagierung der Lust an der schöpferischen Veränderung der Gesellschaft, sein. Agitation muß die konkreten und realutopischen Chancen einer menschlichen Gesellschaft, einer menschlichen Zukunft zeigen, und sie muß diese Chancen detailliert zeigen, sie muß die Ansatzpunkte dafür zeigen: zu Hause, in der Familie, im Betrieb [...]. Geduld und proletarische Ungeduld müssen als Waffen sinnfällig gemacht werden, als Werkzeuge zur gesellschaftlichen Veränderung und als Werkzeug einer schöpferischen, das heißt: revolutionären Gesellschaft. Das sind Themen für ein Agitations-Theater, das es zu entwickeln gilt.« (Hüfner 1970: 253).

gen in den USA und Westeuropa. Deutlich stärker knüpfte das schon Ende der 1950er Jahre auftretende politische Straßentheater in Brasilien an Agitpropformen der Weimarer Zeit an, die ihrerseits vom sowjetischen Agitproptheater im postrevolutionären Rußland beeinflusst waren.

Der gesellschaftlich-politische Kontext in Brasilien war ein anderer als in Westeuropa und den USA der 1960er Jahre und glich mehr dem der Weimarer Republik im aufkommenden Nationalsozialismus. Für Brasilien selbst ist, entgegen der lange verbreitenden Vorstellung »Lateinamerika gleich Diktatur«, zu differenzieren zwischen der Zeit *vor* und *nach* der Errichtung der Militärdiktatur.

So steht der Zeitraum vom Ende der 1950er Jahre, während der Präsidentschaft Juscelino Kubitscheks (1956–1961), in die der Bau der neuen Hauptstadt Brasília (1960) fällt, bis zum Militärputsch von 1964, im Zeichen eines (auch offiziell propagierten!) linksorientierten Nationalismus und gegen die USA gerichteten »Anti-Imperialismus«. Vor allem seit der erfolgreichen kubanischen Revolution (1959) und der gescheiterten Schweinebucht-Invasion (1962) hatte Brasilien diesen Kurs eingeschlagen: Präsident Jânio Quadros verlieh 1961 Che Guevara den höchsten brasilianischen Zivilorden, nahm Beziehungen zu der Sowjetunion und Volkschina auf, sein Nachfolger, Präsident João Goulart, plante die Verstaatlichung ausländischer Gesellschaften.

»Conscientização« (Bewußtseinsbildung) lautete das Schlüsselwort der 1960er Jahre. Bis 1964 war die politische, staatsbürgerliche Bewußtseinsbildung breiter Bevölkerungsschichten das Ziel einer von Gewerkschaften und Kirchen und sogar von Behörden und Gremien geförderten umfassenden Volkskulturbewegung.

Das Theater spielte dabei eine wichtige Rolle. An vorderster

Front: das Teatro de Arena in São Paulo, das erste kollektiv arbeitende Theaterensemble und das erste brasilianische Theater, das sich explizit als politisches Theater verstand.

›Eingreifendes Theater‹ (Teatro de intervenção) praktizierten aber vor allem die von Mitgliedern des Teatro de Arena mitbegründeten CPCs (Centros Populares de Cultura), die Volkskulturzentren. Noch unter dem Eindruck von Tagesereignissen entwickelten die meist von Studenten organisierten CPC-Theatergruppen kurze Stücke, sogenannte *autos de rua*, die nationale und internationale Themen aufgriffen und auf LKWs, vor Fabrikatoren und auf Marktplätzen aufgeführt wurden. Gern inszenierten sie satirische ›Blitzstücke‹, »peças relâmpagos«, wie sie die brasilianische Theaterwissenschaftlerin Alves de Lima in Anlehnung an die ›Blitzszenen‹ des Weimarer Agitprop nennt. Sie unterstützten linke Wahlkampf-kandidaten und riefen z. B. 1962 nur wenige Stunden nach der von Präsident John F. Kennedy gegen Kuba verhängten Seeblockade in dem auf der Freitreppe des Teatro Municipal im Zentrum von Rio de Janeiro aufgeführten *Auto do bloqueio furado* (frei übersetzt »Die durchlöchernte Blockade«) zu Solidarität mit Kuba auf. Sie prangerten die wachsende Inflation und Verteuerung der Lebensmittel an (*Auto do tutu tá no fim*, »Leere Bohnentöpfe«), mit *Auto dos cassetetes* (*Spiel von den Schlagstöcken*) wurde sofort auf den Schlagstockeinsatz der Polizei reagiert, um Hochschulreform ging es in der satirischen Revue *Auto dos 99%* – der Titel spielt darauf an, daß kaum ein Prozent der Studenten aus der Arbeiterklasse kam. Der Sketch *Professor Vitalício de Tal, catedrático*, »Der ewige Ordinarius«, ein grober Studentenulk, weist noch am ehesten eine Parallele zu westdeutschen Sponti-Aktionen gegen den ›Muff unter den Talaren‹ auf.

Selbst über Themen wie die Entstehung des Mehrwerts sollte

das ›Volk‹ belehrt werden: *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* (»Der Mehrwert hat irgendwann ein Ende, Gevatter Edgar«), hieß das Lehr-Musical von Oduvaldo Vianna Filho, das über die Marxsche Mehrwerttheorie aufklären wollte, ein Titel, der nach dem bundesdeutschen 68er Slogan »Revolution ist machbar, Herr Nachbar« klingt. Doch vermutlich waren Vianna Filho und seiner Gruppe weder der 68er Spruch noch das Lehrstück *Der Mehrwert* der Berliner »Tempo-Truppe« bekannt, das 1930 die Zuschauer vor dem Hintergrund der Weltwirtschaftskrise über Hintergründe der politisch-ökonomischen Situation informieren sollte (siehe Hoffmann/Hoffmann-Ostwald 1977: II 166 ff.). Mit Schriften von Marx und Brecht waren brasilianische Intellektuelle jedenfalls vertraut und daß Erwin Piscator mit seinen ›proletarischen Revuen‹ zum Vorbild des brasilianischen Agitprop wurde, offenbaren nicht zuletzt die politischen Revuen des Teatro de Arena und des »Grupo Opinião«.

Die Ähnlichkeiten zum Agitprop der Weimarer Zeit und dem sowjetrussischen Agitprop sind frappierend. Die brasilianischen Straßentheatermacher entdeckten alte und volkstümliche Theaterformen, die sie mit neuen Inhalten füllten: neben dem entsakralisierten mittelalterlichen *auto* auch die Moritaten in der brasilianischen Bänkelsängertradition (*poemas de cordel*), Szenarien für Samba-Umzüge (*enredos*) und traditionelle Spiele (etwa *Bumba meu boi*), die mit neuen Texten aktualisiert wurden. Besonders beliebt, wie im deutschen Agitprop, war die Satire. Kurz, es wurden all die Formen praktiziert, die Augusto Boal 1975 in seinem Buch *Técnicas latino americanas de teatro popular* als ›lateinamerikanische Volkstheater-techniken‹ zusammenfaßte, um sie später dem Theater der Unterdrückten einzugliedern. Künstlerische und ideologische Gesinnungsgenossen waren politische Volkstheaterensembles

wie Rajatabla (Venezuela), das Teatro Escambray in Kuba, das Teatro Campesino von Luis Valdez in den USA.

Die künstlerischen Mittel wurden der politischen Absicht untergeordnet, d. h. dem Ziel, den großen gesellschaftlichen Umbruch vorzubereiten. Denn, das schien gewiß, der Sieg der Revolution stand vor der Tür: »Morgen kommt das Volk an die Macht« – erinnerte sich ein Studentenfürher an die euphorischen Illusionen von damals. (Martins 1980: 81)

Landesweit unterstützten progressive Intellektuelle die Reformprojekte von João Goulart. »O nosso presidente de esquerda«, »unseren Linkspräsidenten«, nennt ihn Boal in seiner Autobiographie. (Boal 2000: 185) Weitreichende Bodenreformen und die Verstaatlichung ausländischer Gesellschaften waren geplant, ein nationales Programm zur Erwachsenenalphabetisierung, der *Plano Nacional de Alfabetização*, wurde 1964 in Angriff genommen. Initiator und Motor war Paulo Freire, der Begründer der »Pädagogik der Unterdrückten«.

Nicht nur unter jungen Intellektuellen herrschte in Brasilien die Erwartung einer sozial(istisch)en Revolution nach kubanischem Vorbild.

Ende März 1964 aber wurde Präsident João Goulart durch einen Putsch gestürzt. Mit der Errichtung der Militärdiktatur, vor allem nach dem »Putsch im Putsch« am 13. Dezember 1968, der Auflösung des Kongresses durch General Costa e Silva sowie der Verabschiedung des Institutionellen Akts Nr. 5 (AI-5), der den Präsidenten der Republik mit nahezu unbeschränkten Vollmachten ausstattete, Bürgerrechte abschaffte und praktisch jegliche politische Betätigung verbot, war die Zeit der *conscientização*, der politischen Bewußtseinsbildung, vorbei. Über 20 Jahre, von 1964 bis 1985, sollte das Militär an der Macht bleiben.

Für die Militärdiktatur wurde das Theater zum Staatsfeind Nr. 1. Jederzeit konnte eine Aufführung von der Zensur verboten, konnten Theater von der Polizei geräumt werden (Bertolt Brecht wurde steckbrieflich gesucht!). Noch aber meinten die Theaterleute, sie könnten so weitermachen wie bisher: ironisch verfremdend, parodistisch belehrend auf Brecht-Weillsche Art. In der falschen Annahme, Klassiker des Welttheaters seien für die Zensur tabu, brachte Augusto Boal 1964 als Satire auf aktuelle Korruption und Heuchelei eine werkgetreue Inszenierung von Molières *Tartuffe* heraus. Man wagte politische Nummernrevuen nach dem Vorbild von Erwin Piscators *Revue Roter Rummel* (1924), in die subversive Texte und Melodien einschmuggelt wurden, bekanntestes Beispiel war 1965 die Show *Liberdade, Liberdade*. Noch im August 1968 veranstaltete das Teatro de Arena den ersten freien »Meinungs-Markt« (*Feira de Opinião*) *Que pensa você do Brasil de hoje?* (Was halten Sie vom heutigen Brasilien?), auf dem Stückeschreiber in Minidramen offen oder verschlüsselt die gesellschaftlichen Verhältnisse Brasiliens anprangerten.

Doch dann begann die Zeit des Maulkorb-Theaters. Immer mehr glichen die politischen Bedingungen denen in Deutschland zu Beginn der 1930er Jahre, der Institutionelle Akt Nr. 5 stellte selbst die Notverordnungen der Weimarer Republik in den Schatten. Über 500 Theaterstücke seien in den Jahren der Militärherrschaft verboten worden, vermutet der bekannte Theaterkritiker Yan Michalski in seinem Buch *O palco amornado* (*Die geknebelte Bühne*) 1979.

1968, das Jahr, das in Europa und den USA den Höhepunkt der Protestbewegung markierte, bedeutete in Brasilien deren Ende und den Beginn der schlimmsten politischen Repression in seiner Geschichte.

## Stadtguerilla und Guerilla Theatre

Während in Brasilien die Stadtguerilla mit Banküberfällen und Diplomatenentführungen zur blutigen Realität wurde, benutzten Theateraktivisten und Performance-Künstler in den USA den Begriff »Guerilla« geradezu inflationär als Theaterterminus und nahmen sich die Freiheit, durch partisanenhafte »Überraschungsangriffe aus dem Hinterhalt« die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse aufzumischen.

Schon 1966 hatte Ronnie Davis, der Gründer der »San Francisco Mime Troupe«, den Aufsatz »Guerrilla Theatre« als Kampfansage an den offiziellen Kulturbetrieb publiziert. Geprägt hatte den Terminus Peter Berg, ein Mitglied seiner Straßentheatergruppe, in Analogie zu den Aktionen der vietnamesischen Partisanen. Der Theaterdozent und Theatermacher Richard Schechner verfaßte, in Anspielung auf das *Mini-Handbuch der Stadtguerilla (Minimanual do guerrilheiro urbano, 1967)* des Brasilianers Carlos Marighella, mit seiner Studentengruppe sogar ein »Guerrilla Theatre Handbook«. (Schechner 1970: 166)

»We decided to start a guerrilla theatre« – mit diesem Satz trat Richard Schechner am 4. Mai 1970 ans Mikrofon, als in seinem Seminar an der New York University bekannt wurde, daß die Nationalgarde von Ohio vier gegen die Kambodscha-Invasion protestierende Studenten der Kent State University erschossen hatte. Am nächsten Morgen wurde das von Schechner und seinen »Performance Studies«-Studenten gemeinsam erarbeitete Szenario *The Kent-State-Massacre* an zwei Stellen in New York (und einige Tage später auch in Washington) aufgeführt: Mehrere Vierergruppen von aneinander gefesselten Studenten wurden von Studenten in Army-Uniformen durch die Straßen von New York getrieben, mißhandelt, be-

schimpft und zuletzt ›erschossen‹, d. h., es wurde Blut über sie gekippt. Passanten, die eingreifen versuchten oder lachten, wurden von den Uniformierten in die Aktion hineingezerrt und auf den Haufen der ›Toten‹ geworfen. (Schechner 1970: 136 ff., hier 164)

Boal sah im US-Guerillatheater, dessen Akteure sich als theatrale Freiheitskämpfer für eine bessere Gesellschaft gebärdeten, wohlfeiles Polit-Happening, das Mitwirkende und vor allem Zuschauer gefährdete und statt zur Aufklärung womöglich zur Eskalation staatlicher Gewalt beitrug.

Zwar definierte auch Boal sein *Unsichtbares Theater* als Theater, das »ohne Vorwarnung zuschlägt«, aber im Gegensatz zu dieser Art von Happening, dem Boal »Freisetzung von Energie als Selbstzweck« vorhielt, verfolge es eine »strukturierte Deutung der Realität«, um die »Energie auf bestimmte Ziele zu lenken«.

Wichtig war für Boal immer, innerhalb der Legalität zu wirken. Darum legte er unter lateinamerikanischen Diktaturen wie auch später in Europa Wert darauf, jeden Anschein von gesetzwidrigem Vorgehen zu vermeiden: »Das *Unsichtbare Theater* wie das *Theater der Unterdrückten* generell will Gesetze hinterfragen, nicht Gesetze brechen.« (Boal 1980: 121)

Ähnlichkeiten zwischen dem Guerillatheater und dem *Unsichtbaren Theater* sind dennoch unübersehbar.

Marc Estrin charakterisierte das ›Guerrilla Theatre‹ seiner Gruppe ›American Playground Washington D.C.‹ als »that form of theatre which does not identify itself as such. Theatre-which-pretends-not-to-be-theatre.« Und er betonte: »The purest form of guerrilla theatre never reveals itself.« (Estrin 1969: 76)

»*Unsichtbares Theater* darf sich nie als Theater zu erkennen geben«, forderte auch Boal. (Boal 1978: 40) Immer wieder hat

Boal diesen Satz betont: »Man darf dem Publikum niemals sagen, daß *Unsichtbares Theater* Theater ist, sonst verliert es seine Wirkung.« (Boal 1978: 40) Und ebenso wichtig war für ihn: »Die Zuschauer des *Unsichtbaren Theaters* wissen nicht, daß sie Zuschauer sind, und sollen es auch nicht erfahren! Sonst verwandeln sie sich in Zuschauer!« (Boal 1977: 112 f., 1980: 84)

»Das Spiel gibt sich als Realität aus, es verbirgt seinen Spiel- und Inszenierungscharakter, obschon alle Schritte der szenischen Aktion planvoll vorbereitet sind«, so Dieter Herms über Estrins Aktionen. (Herms 1973: 22)

Das gilt auch für Boal, der ebenfalls fordert, das *Unsichtbare Theater* müsse wie eine »ganz normale Theaterszene vorbereitet werden«. (Boal 1977: 112)

Vor allem aber verbindet die Wortführer des Guerillatheaters und Augusto Boal der Wunschtraum von Einflußnahme auf die Realität mit Hilfe des sich als Realität gebenden, nicht als Theater erkannten Theaters: »... guerrilla theatre creates new realities. (...) By acting as if certain things were true, it creates the conditions whereby they may *become* true.« So Marc Estrin, der sein Theater definiert als »Theatre which is a reshaping of reality.« (Estrin 1969: 76)

Das *Unsichtbare Theater* versucht, laut Boal, »Ordnung in die Wirklichkeit zu bringen, ihre ›Tiefenstruktur‹ erkennbar zu machen«. (Boal 1980: 120) *Unsichtbares Theater* ist für ihn, wie sein *Theater der Unterdrückten* generell, Einübung einer verbesserten Wirklichkeit, Vorwegnahme, ja schon Teil dieser besseren Wirklichkeit.

Boal datiert seine »ersten Erfahrungen« mit *Unsichtbarem Theater* auf das Jahr 1972, in den USA bezeichnete Richard Schechners *Kent State Massacre* 1970 Höhepunkt und Ende des Guerillatheaters.

Die Vermutung, daß das US-amerikanische Guerillatheater in Brasilien bekannt war, liegt nahe. War Boal doch mit Richard Schechner seit dessen Brasilienbesuch befreundet. Nach seiner ›Verbannung‹ aus Brasilien reiste er auf Schechners Einladung nach New York (vgl. Boals Autobiographie 2000: 267, 290), bereits 1969/1970 leitete Boal Workshops in New York. Der Begriff »Guerilla«-Theater war in Brasilien nicht unbekannt. Wie Boal in seiner Autobiographie schreibt, wurde die von ihm und Freunden 1968 aufgeführte politische Revue *Feira de Opinião* in der brasilianischen Presse teils enthusiastisch, teils indigniert als »guerrilha teatral« bezeichnet.

Inzwischen war in Brasilien jedoch die echte Stadtguerilla in Aktion getreten. Die Staatsgewalt schlug mit äußerster Brutalität zurück. Ein Terrornetz überzog das Land. Die Volkskulturzentren (CPCs), die sich über ganz Brasilien verbreitet hatten, wurden zerschlagen, der Sitz der Nationalen Studentenvereinigung UNE in Rio de Janeiro ging in Flammen auf, Oppositionspolitiker, Wissenschaftler und Künstler wurden in die Emigration gezwungen.

Vorbei war die Zeit, da das Teatro de Arena mit Gianfrancesco Guarnieris *Eles não usam black-tie* (»Sie tragen keinen Smokingsschlips«) 1958 das erste Arbeiterstück auf die Bühne gebracht hatte, in der hauseigenen Theaterwerkstatt Stücke zur brasilianischen Alltagsrealität geschrieben wurden, im angegliederten Schauspielerseminar das kollektive »Sistema Curinga« entwickelt worden war, das das »Privatigentum an der Rolle« abschaffte, und alle Schauspieler in permanentem Wechsel alle Rollen spielten. Vorbei war die Zeit, da das Teatro de Arena, so wie Brecht es sich wünschte, »das Theater in die Vorstädte« (Brecht GW 16: 671 f.) trug, Tourneen ins Landesinnere unternahm, unter freiem Himmel vor Bauern und Arbeitern spielte.

Nun waren, »unter Bedingungen des Terrors« (Asja Lacis über die Weimarer Notstandsgesetze), auch in Brasilien subtilere Formen politisch und künstlerisch emanzipatorischer Aktivität gefragt. Um wirken zu können, mußte sich das politische Theater tarnen, es mußte mit Brechtscher List vorgehen, möglichst im Rahmen der Legalität bleiben, um dem Staat keinen Anlaß zu noch härterem Eingreifen zu bieten.

Mit der Militärdiktatur war offen politisches Straßentheater undenkbar geworden. Als eine der ersten unauffällig subversiven, dennoch wirksamen Aufklärungsformen entwickelte sich zunächst das *Zeitungstheater*.

## Teatro Jornal – Zeitungstheater

Am *Teatro de Arena* war noch vor Augusto Boals Emigration eine neue Theaterform entstanden, das *Teatro Jornal*: Gemeinsam übten Theaterleute und Zuschauer, Pressemedien »wider den Strich zu lesen«, nicht nur zwischen den Zeilen, um von der offiziellen Berichterstattung totgeschwiegene oder verzerrte Fakten dechiffrieren zu lernen.

Die Premiere – *O Teatro-jornal primeira edição* – fand am 22. September 1970 im »Areninha«, dem kleinen Saal über dem Teatro de Arena in São Paulo, statt. Hier präsentierte die 1970 am Teatro de Arena aus Nachwuchsschauspielern entstandene junge Gruppe »Núcleo 2« die ersten elf, später zwölf gemeinsam mit Boal entwickelten Techniken dramatisierter Zeitungsektüre, die »richtiges« Lesen lehren sollten (Boal 1977: 54). Durch theatralische Bearbeitung von alltäglichen Zeitungsmeldungen und -berichten (szenisches Lesen, rhythmischen Vortrag – zu Marsch- oder Sambamusik! –, historisierendes, pantomimisch ergänztes Rezitieren von

Meldungen und Leitartikeln, Verfremdungen, ungewöhnliche Kopplungen etc.) sollten Hintergründe und Aussagen pointiert herausgearbeitet werden.

Auch diese Theaterform hat Vorläufer im historischen Agitprop, in der *Lebenden Zeitung*, mit der Arbeitertheatergruppen unter der zunehmenden Verfolgung subversive Informationsvermittlung und -aufbereitung praktizierten: »Wir spielten sogenannte ›Lebendige Zeitung‹. Geschah irgendein politisches Ereignis, das für die Arbeiter Bedeutung hatte, so spielten es die *Ketzer* eine Woche später. Wir brauchten keine Dekorationen. Wir kleisterten und zimmerten unsere Andeutungen selbst, und unser Publikum war genau im Bild.« (Balázs 1977: II 456)

Asja Lacis schrieb über die revolutionären Lientheater der Weimarer Zeit: »Sie legten besondere Findigkeit an den Tag und nutzten jede Möglichkeit, um unbemerkt von der Polizei aufzutreten.« (Lacis 1973: 128) Das galt auch im Brasilien der Militärdiktatur für die Kleingruppen, die *Teatro Jornal* praktizierten: »Wir spielten überall, wo die Polizei nicht jederzeit auftauchen konnte, hinter der Kirche, im Anatomiesaal der Medizinischen Fakultät, in Privatwohnungen«, erinnert sich Boal in seiner Autobiographie. (Boal 2000: 271)

Vorbild für die deutschen Agitproptruppen war die *Shivaja Gazeta* der sowjetischen Agitpropbrigaden (*Blaue Blusen*), die 1927 überaus erfolgreich in Deutschland gastiert hatten. Doch die vermutete Verwandtschaft zwischen *Teatro Jornal* und dem sowjetischen Modell ist irreführend, denn im Unterschied zum *Teatro Jornal* hatten die in den 1920er Jahren aufkommenden sowjetischen Gruppen den Auftrag – ursprünglich unter der leseunkundigen Bevölkerung –, für die von der Regierung vorgegebenen Ziele und Maßnahmen zu werben. In einem zeitgenössischen Artikel der *Roten Fahne* war zu lesen:

»Die ›Blaue Bluse‹ ist eine Form der Agitation, eine aktuelle Bühne, die durch die Revolution geboren wurde, sie ist eine Montage politischer und allgemeiner Erscheinungen vom Standpunkt der Klassenideologie des Proletariats aus. (...) Wie man den *neuen Sowjet* wählt oder Michael den ewig Kranken in der Fabrik bekehrt, wie man die politischen Folgen des Trotzismus kritisiert und karikiert oder den letzten und neuesten Beschluß des Rats der Volkskommissare von der Wirtschaftsfront in der Kritik populär macht, wie man auf die originellste Art von der Welt den rückständigsten Bauern Hygiene lehrt, wie man die Trunksucht bekämpft oder die schimpfende Moskauer oder Charkower Kleinbürgerin von den Vorzügen der Genossenschaft überzeugt usw.« (Hoffmann/Hoffmann-Ostwald 1977: I 253)

Auch die Ähnlichkeit des *Teatro Jornal* zum *American Living Newspaper* ist nur scheinbar. Dieses Programm wurde von der Regierung der USA auf Initiative des sozialpolitisch engagierten Dramatikers Elmer Rice (1892-1967) im Rahmen des *Federal Theatre Project* ab 1935 gestartet, um nach der Großen Depression von 1929 politische Erziehung und gesundheitliche Aufklärung zu betreiben und die Bevölkerung mit aktuellen Themen der Innen- und Außenpolitik vertraut zu machen. (Die Anregung dazu kam aus Sowjetrußland, wie Arent 1971: 57–59 [1938] vermerkt.)

Dabei ging es aber nicht um Dramatisierung einzelner Medienbeiträge, sondern um themenzentrierte Projekte. Im Unterschied sowohl von der sowjetrussischen nachrevolutionären Staatspropaganda als auch zu diesem Großprojekt im offiziellen Auftrag der US-Regierung, betrieb das brasilianische *Teatro Jornal* keine staatskonforme Indoktrination, sondern versuchte, ganz im Gegenteil, die Meinungsmanipulation der offiziellen Berichterstattung zu enttarnen.

Das politische Theater verschwand in Brasilien auch nach Errichtung der Militärdiktatur nicht ganz von der Straße, es wurde ›unsichtbar‹. Die ›Kerngruppen‹ (*núcleos*), die vom Teatro de Arena in São Paulo ausschärmten, wagten neben Zeitungstheater auch erste Versuche mit rudimentären Formen eines *Unsichtbaren Theaters*, die an die ›getarnten‹ Veranstaltungen der deutschen Agitprobewegung in der Weimarer Republik erinnern.

Boal nannte diese einfache Vorform später »Detonante« oder »Detonadora«: Um politisches Denken anzustoßen, genüge schon ein inszenierter Wortwechsel zu einem brisanten Thema, sozusagen ein »Sprengsatz«, der sich ›spontan‹ an einer Straßenecke oder in einem Café entzündet und eine Diskussion auslöst. (Boal 1977: 121)

Verblüffend ist die Ähnlichkeit dieser Straßenszenen Boals mit Agit-Szenen aus der Weimarer Zeit, wie sie Béla Balázs in seinem Aufsatz »Theater auf der Straße« beschreibt, u. a. eine Wirtshaus-Szene seiner Arbeiterschauspieler, die nach dem Auftrittsverbot auf Theaterbühnen zu illegalen »unsichtbaren Schauspielern« geworden waren: »Unsere Truppe aber saß unter den Gästen, und unsere Zwischenrufe und lauten, im ganzen Lokal hörbaren Gespräche waren in sorgfältig niedergeschriebenen und inszenierten Dialogen festgelegt wie in einem Buchdrama. Wenn ahnungsloses Publikum mitmachte – um so besser. Auch das Improvisieren waren wir gewöhnt. Es war Commedia dell'arte aus dem Wedding oder in Neukölln anno 1931.« (Balázs 1977: II 456)

Mit der Etablierung der Militärdiktatur war das politisch-emanzipatorische Straßentheater in Brasilien in den Untergrund gegangen, auch zum Schutz der Schauspieler selbst. Augusto Boal haben alle Vorsichtsmaßnahmen nichts genützt.

1970 inhaftiert und gefoltert und erst nach internationalen Protesten auf freien Fuß gesetzt, mußte er Brasilien 1971 verlassen.

Eine Theaterära war zu Ende: Mit Boals ›Verbannung‹ war nicht nur das politische Theater, sondern eine ganze Generation von Dramatikern, Regisseuren und Schauspielern von der Bühne verbannt und der Entwicklung des brasilianischen Theaters insgesamt schwerer Schaden zugefügt worden.

Denn das Teatro de Arena – das kein ›Volkstheater‹ war, wie man öfter lesen kann – hatte sich nach konventionellen Anfängen mit Boulevardkomödien und psychologischen Stücken, John Steinbeck, Eugene O’Neill und Sean O’Casey, zu einem der bedeutendsten Theater in Brasilien und Lateinamerika entwickelt. (Einer der Höhepunkte war 1965 *Arena conta Zumbi* [*Arena* erzählt die Geschichte des schwarzen Freiheitshelden Zumbi], das erste brasilianische Polit-Musical, eine Aufführung, die zu internationalen Festivals eingeladen wurde.)

Bis zu seiner Emigration hatte Boal das Zeitungstheater praktiziert. Noch nach 1971 übten inzwischen über 40 *núcleos* mit Gemeindemitgliedern, Gewerkschaftern und Schülern, die regimetreue (und die Boulevard-)Presse mit theatralen Mitteln zu decouvrieren. Erstmals wurde ernst gemacht mit der ›Übereignung der Produktionsmittel des Theaters an die Zuschauer‹ (Boal 1977: 53), um Laien zu befähigen, ihr eigenes Theater zu machen, wie Boals explizites Ziel des Zeitungstheaters lautete, ihre eigene Kreativität zu fördern, entsprechend dem Agitpropbegriff des ›selbsttätigen Theaters‹ der Weimarer Zeit (vgl. Hüfner 1970: 11).

## Entstehung des *Theaters der Unterdrückten*

Auf all diese Erfahrungen gestützt, entwickelte Augusto Boal im politischen Exil sein Konzept des *Theaters der Unterdrückten* (*Teatro do Oprimido*), zuerst in Lateinamerika, ab 1974 in Europa.

Alle Formen des *Theaters der Unterdrückten* – *Zeitungstheater*, *Unsichtbares Theater*, *Forumtheater*, *Statuentheater* u. a. – entstanden als Antwort auf die Repression in Lateinamerika, zugleich waren sie zugeschnitten auf die gesellschaftlich-politischen Verhältnisse des jeweiligen Landes.

Im Exil hat Boal sein *Theater der Unterdrückten* theoretisch fundiert. Den Begriff selbst prägte er als Hommage an Paulo Freires *Pädagogik der Unterdrückten* (vgl. seine Autobiographie, Boal 2000: 299). Das Ziel: den ›Zuschauer‹ (im Theater wie im Leben) zum Akteur (im Theater wie im Leben), zum Autor, Regisseur und Protagonisten seines eigenen Lebens und gesellschaftlicher Veränderungen zu machen!

Erste Versuche mit dem *Unsichtbaren Theater* (*Teatro Invisível*), die in Brasilien noch kurz nach Errichtung der Militärdiktatur, 1964–1968, stattgefunden hatten, können erst in Argentinien, Boals erstem Exilland für fünf Jahre, fortgesetzt werden, bevor nach dem Militärputsch von 1976 auch hier eine Diktatur errichtet wird.

In Peru glaubte Boal 1973, daß die Unterdrückten nicht nur auf der *Forumtheater*-Bühne zu ›Protagonisten‹ werden, sondern das ›Volk‹ in der Realität auf dem Weg an die Macht sei. Boal setzte große Erwartungen in die Revolutionsregierung von General Velasco Alvarado (1968–1975), der gute Beziehungen zur Sowjetunion und zu Kuba unterhielt, ausländische Erdölgesellschaften verstaatlichte, die Großgrundbesitzer enteignete, eine Bildungsreform durchführte, die u. a.

die Indiosprache Quechua zur Staatssprache erhob. Neben dem Forumtheater (Teatro Forum) entwickelte er hier das Statuen- bzw. Bildertheater (Teatro Imagem) – die ›Sprache‹ des Theaters als gemeinsame Sprache, in der sich die Sprecher von 47 Indio-Muttersprachen verständigen und verständlich machen konnten. In Peru machte Boal auch neue Erfahrungen mit *Unsichtbarem Theater*.

In Europa schließlich, wo es Antworten auf alte und neue Fragestellungen zu finden galt, hat Boal ab 1974 mit seinen Gruppen alle diese Theaterformen weiterentwickelt.

### ***Unsichtbares Theater: subversivste Form des Theaters der Unterdrückten***

»Ziel des *Unsichtbaren Theaters* ist, Unterdrückung sichtbar zu machen« – lautet der Grundsatz dieser Theaterform und: »Um Unterdrückung sichtbar zu machen, die fast immer unsichtbar ist, muß das Theater selbst unsichtbar bleiben!« (Boal 1980: 85, 120)

Augusto Boal hat das *Unsichtbare Theater* nicht erfunden, aber er hat dafür den neutralsten Begriff geprägt und diesen auf das Phänomen selbst und nicht auf die Intention bezogen: *Teatro Invisível*. Der Begriff fällt zum ersten Mal in seiner Aufsatzsammlung *Técnicas latino americanas de teatro popular* (1975). Boal hat als erster Ziele des *Unsichtbaren Theaters* formuliert, Regeln aufgestellt und diese Theaterform zu systematisieren versucht. Über seine ersten Versuche mit *Unsichtbarem Theater* in Brasilien hat Boal sich nur in Interviews, nicht aber in seinen Schriften geäußert.

Argentinien, sein erstes Exilland, bot Boal unter der Präsidentschaft (*ditadura democrática!*) von General Lanusse