

# SOZIALE SELBSTSTÄRKUNG DURCH THEATER-MACHEN | Von den Vorschlägen der Theaterreformer *Augusto Boal* und *Bertolt Brecht* ausgehen

Gerd Koch

**Zusammenfassung** | Theaterkünstlerisches Arbeiten verfügt als eigensinniges Unternehmen über eine breite Palette sozial, sozialpädagogisch und sozialarbeiterisch bedeutsamer Begründungen, Traditionen und Verfahren. Die Konzepte von *Augusto Boal* und *Bertolt Brecht* sind Herausforderungen, Impulse zum Abarbeiten und zum gekonnten Andersmachen unter den Bedingungen von heute. *Augusto Boal* nimmt alltägliches Wissen der Mitagierenden zum Anlass von Gestaltungsprozessen des Theaterspiels. *Bertolt Brecht* stellt die Spielvorlage den Agierenden zur Disposition. Beide Verfahren sind der Selbststärkung und Selbstwürdigung der Subjekte dienlich.

**Abstract** | Artistic theatre work is a capricious kind of enterprise and involves a broad range of justifications, traditions and procedures with social, social-pedagogical and social-work related relevance. The concepts developed by *Augusto Boal* and *Bertolt Brecht* provide challenges and incentives as to how existing methods can be handled and be skillfully altered in the context of present-day conditions. *Augusto Boal* treats the actors' everyday knowledge as a basis of theatrical design processes. *Bertolt Brecht* leaves dramatic instructions to the actors' disposition. Both approaches help to improve players' self-confidence and self-esteem.

**Schlüsselwörter** ► Kultur ► Sozialpädagogik  
► Tradition ► Empowerment ► Theaterarbeit

**Augusto Boal** | *Augusto Boals* (1931-2009) epochemachendes Buch „Das Theater der Unterdrückten“ (nicht: für die Unterdrückten) mit „Übungen und Spiele[n] für Schauspieler und Nicht-Schauspieler“, so der Untertitel, erschien zuerst 1979 und wurde im Umfang erweitert zu einem wahren Handbuch des freien, aktivierenden Theaters für nicht professionelle Schau-Spieler; *Boal* nannte sie „spect-actors“ (1989).

nessa-Isabelle; Wenzlik, Alexander (Hrsg.): Die Kunst, über Kulturelle Bildung zu forschen. München 2012

**Koch**, Gerd: Lob der Differenz. Am Beispiel von Sozialer Kulturarbeit und Theaterpädagogik. In: Landesvereinigung Kulturelle Jugendbildung Berlin (Hrsg.): Anders Lernen! Schlüsselkompetenzen durch kulturelle Bildung vermitteln. Berlin 2002, S. 25-32

**Maedler**, Jens (Hrsg.): TeilHabeNichtse. Chancengerechtigkeit und Kulturelle Bildung. München 2008

**Mandel**, Birgit (Hrsg.): Kulturvermittlung – zwischen kultureller Bildung und Kulturmarketing. Eine Profession mit Zukunft. Bielefeld 2005

**Pech**, Miriam (Musiklehrerin an der Heinz-Brandt-Oberschule, Berlin, und Mitglied im Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik e.V. (AFS) nahm mit ihren Schülern und Schülerinnen an dem Filmprojekt teil) im Interview mit Andreas Engel. In: „AFS Magazin“ 19/2005, S. 38-39

**Reinwand**, Vanessa: Kulturelle Bildung für U6. In: Bockhorst, Hildegard; Reinwand, Vanessa-Isabelle; Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): Handbuch Kulturelle Bildung. München 2012, S. 800-804

**Seitz**, Hanne; Steinkrauss, Nils: Machwerk, Heim(e)lich & Co. – Urbane Spiel-Räume für junge Leute. In: Jörissen, Benjamin; Westphal, Kristin (Hrsg.): Mediale Erfahrungen: Vom Straßenkind zum Medienkind. Weinheim 2013

**Senatsverwaltung für Bildung, Jugend und Sport** von Berlin (Hrsg.): Das Berliner Bildungsprogramm für die Bildung, Erziehung und Betreuung von Kindern in Tageseinrichtungen bis zu ihrem Schuleintritt. Berlin 2004

**Sliwka**, Anne: Soziale Ungleichheit – Diversity – Inklusion. In: Bockhorst, Hildegard; Reinwand, Vanessa-Isabelle; Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): Handbuch Kulturelle Bildung. München 2012, S. 269-273

**Spangenberg**, Christoph: Berlinpass & Co. Berliner Kinder können trotz Hartz IV mitspielen. In: Der Tagesspiegel vom 18.10.2010 (<http://www.tagesspiegel.de/berlin/berliner-kinder-koennen-trotz-hartz-iv-mitspielen/1960378.html>, Abruf am 17.6.2013)

**Stoffers**, Nina: Heimat re-invented und Tubab Nikunjul. Zwei Schulprojekte als Herausforderung transkultureller Musikvermittlung. In: Binas-Preisendorfer, Susanne; Unsel, Melanie (Hrsg.): Transkulturalität und Musikvermittlung. Frankfurt am Main 2012, S. 185-200

**Waltz**, Sasha: Sasha Waltz im Interview. In: Soziale Arbeit 9-10/2013, S. 374

Durch seinen Inhalt, seinen sozialen, subjektsensiblen, ethischen wie politischen Impetus und durch den sprachlichen Gleichklang des Buchtitels mit dem von *Paulo Freire*, nämlich: „Pädagogik der Unterdrückten“ (Freire 1973), wurde *Boals* Selbsttätigkeitskonzept für die Sozialpädagogik und Soziale Arbeit relevant.

Beide Buchtitel sind jeweils und zugleich in doppelter Richtung zu lesen: Es geht den Autoren um die Wahrung und Würdigung von schon bestehenden Selbsthilfe- und Überlebensstrategien der Schwachen, der Unterdrückten, der Beleidigten und Entwürdigten. Es geht auch darum, eine eigenständige und eigen-sinnige Soziale Kulturarbeit als eine Notwendigkeit in immer noch hierarchisierten Gesellschafts- und Moralformationen vom unteren Rand der Gesellschaft ausgehend zu betreiben, um die Erfahrung der Selbstwirksamkeit durch Akteurinnen und Akteure zu ermöglichen. Das von *Boal* konzipierte und praktizierte *social theatre* als ein Theater in sozialen Feldern differenziert sich in Formaten und Methodenbündeln, die schon anzeigen, wie variabel die Teilnehmungsformen der Bürger gestaltet sind (Cronin et al. 2005, Koch u.a. 2004): Das „Forumtheater“ und auch „Der Regenbogen der Wünsche“ bieten ein öffentliches Probehandeln im Möglichkeitsraum des Theaters als einem Schauplatz (*theatron* als Schauplatz beziehungsweise Schaubühne; eine agora in der griechischen Tradition der Polis).

Das „Legislative Theater“ erweitert diesen Ansatz des sichtbaren, mehrperspektivischen und partizipativen, bedürfnisbasierten und sozial-ästhetischen Aushandelns politisch-realistisch und machtorientiert, indem es Vorschläge wie in einer gespielten „Zukunftswerkstatt“ (Koch 1999) entwickelt, während der Ausführung durchspielt und den Ort des Probe-Handelns überschreitet. Die Spielenden sind zuallererst die Experten und Expertinnen der Wirklichkeit – sie können sich Partialspezialisten oder Lobbyisten hinzu laden. Sie gehen mit ihren erspielten Überlegungen über den Spielraum hinaus in die lokale, regionale oder sogenannte große Politik. Sie beteiligen sich zivilgesellschaftlich legitimiert außer- und vorparlamentarisch an der politischen Willensbildung, für die aus der Perspektive einer Demokratisierung der Demokratie nicht nur Parteien zuständig sind.

Die eben skizzierten größeren Formate von *Boals* Theater der Unterdrückten werden noch kleiner gearbeitet, begleitet und durch speziellere Unternehmungen

ergänzt, wie etwa dem „Unsichtbaren Theater“, das heißt in Alltagssituationen werden Aktivitäten und Interventionen untergebracht, die nicht als Theater zu erkennen sind: zum Beispiel das Betteln um Geld, ein öffentlicher Streit um das richtige Produkt beim Einkaufen und das Kommentieren durch unerkannt bleibende Mitakteure und durch das Beobachten als einer Art der theatralen Sozial- und Feldforschung. Dies ist ein Modell für *poeto science* und als Material-sammlung dienlich für spätere szenische Gestaltungen.

Eine eher psychologisch orientierte Spielform *Boals* (*Feldhändler* 1992) ist „Der Polizist im Kopf“, also unsere innere Zensurinstanz, unser Vermeidungsverhalten. Sie bietet sich an für kleinformatige *meetings* und zur „Selbstverständigung“, wie *Bertolt Brecht* seine Lehrstück-Pädagogik charakterisierte. Auch kennt *Boal* das „Statuentheater“ als ein körper-sprachliches Alphabetisieren, denn Unterdrückung schreibt sich in den Körper ein, oder das „Zeitungs-theater“. Hierin werden aktuelle Berichte zerlegt, anders als intendiert vorgelesen, gespielt, durch Musik oder tänzerische Bewegungen kontrastiv theatral begleitet und durch kreatives Schreiben umgeschrieben. Es geht von der Wahrnehmung aus, dass Wirklichkeit durch Massenmedien als Machtmedien der Unterdrückung hergestellt wird, auf die mit Gegenentwürfen mächtig zu reagieren ist: „Umfunktionierung“, ein Begriff, den *Brecht* benutzte, ist möglich und nötig.

In allen diesen Fällen wird das Wissen der Teilnehmenden zur inhaltlichen und Verfahrensstruktur genommen. Und es wird mit der ästhetischen und performativen Kompetenz aller Beteiligten gerechnet, wobei das Ästhetische sich wieder auf seinen Ursprung besinnt, nämlich auf *aisthesis* als Geschicklichkeit der Wahrnehmung und des Empfinden-Könnens.

Und es wird eine *performance* gestaltet. Das wird neuerlich meist als Darstellung innerhalb von Aktionskunst verstanden, aber auch in den sozialen, ökonomischen und technischen Wissenschaften und Praktiken ist das Begriff Performanz zu Hause und bezeichnet ein je konkret durchgeführtes, aktuelles, soziales Handeln und eine aktive, organisatorische Leistungserbringung (also: *angewandte* Kompetenz) von Subjekten und Gruppen. Auch die Übersetzung von *performance* mit „Aufführung“ ist gängig und dieser Begriff geht im Deutschen erfreulicherweise mit einer gewissen Kessheit, Frechheit und Aufmüpfigkeit ein-

her: Da führe sich jemand auf, heißt es, verhält sich also von der Norm abweichend, die Regel störend, exzentrisch ... da tritt jemand deutlich und bestimmt auf – gewinnt Auftrittskompetenz.

**Bertolt Brecht** | Störung; Bürgerschreck sein; die Ausnahme und die Regel neu setzend; Medienexperimente anstellend; spielen nicht nur für (und vor) Publikum, sondern für sich selbst zur Selbstverständigung in Gruppen von Interessierenden; die Widersprüche als Hoffnung nehmen; die Künste auf ihre soziale Kraft hin befragen; autonom und sozial sein; im Theater ganz handwerklich als Stückeschreiber zu Werke gehen und mit anderen und nicht als genialischer Dichterstück Theaterstücke montieren; Szenen revuehaft aneinander und kontrovers setzen: Jasager und Neinsager sein; Gedicht und Gegengedicht schreiben – das sind Stichworte, die sich beim Lesen des Namens des mittlerweile schon klassischen Theaterreformers *Bertolt Brecht* (1888-1956) möglicherweise einstellen. Seine integralen und komplexen sozial-didaktischen Intentionen und seine entwickelte methodische Praxis als kritischer Sozial- und Gruppenpädagoge, politischer Lehrer und ästhetischer Erzieher, der recht praktisch auch mit sogenannten Amateuren Theater zu spielen angeregt hatte (und praktizierte), bleibt noch zu entdecken.

Am 10.10.1942 schon notierte *Brecht* (1973, S.526) in der bei ihm häufig zu findenden Kleinschreibung seine Absicht: Es „wäre auszuarbeiten das thema angewandtes theater, dh, es müßten einige grundbeispiele des einander-etwas-vormachens im täglichen leben beschrieben werden sowie einige elemente theatralischer aufführung im privaten und öffentlichen leben. wie leute anderen leuten zorn zeigen ... wichtig die auch im privaten leben geübte gruppierung in den verschiedenen situationen. ... rolle der gruppierung bei der alltäglichen dramatisierung der sozialen beziehungen – wo und wie sitzt der vorge-setzte?“ *Bertolt Brecht* zeigt sich darin als ganz von heute und das nicht nur als Theatermensch. Er reagiert, literaturtheoretisch und kultursoziologisch gesprochen, mit seinen „Sinnbildungsmuster(n) auf zeitgenössische Probleme ästhetisch“ (*Huber* 2003, S. 15): Theater-Machen als Zeitgenossenschaft!

*Bertolt Brecht* hat in diesem Kontext einen eigenen Theaterstücktypus entwickelt, den er „Lehrstück“ nannte (*Cohen* 2012, *Koch*; *Vaßen* 2009, *Koch* 1988,

*Koch* 2002, *Steinweg* 2004). Für die Übersetzung ins Englische wählte er den treffenden Begriff *learning play*, der das Prozesshafte, das produktive Umgehen von Menschen im dialogischen, szenischen Bedingungs-feld besser herausbringt und das Zeigefingerhafte, was im Wort Lehrstück (à la Be-Lehrstück) gehört werden kann, vermeidet. Auch das ungewohnte Wort *Lernstück* würde passen. Und es ist *Gebrauchstheater*, formuliert in Anlehnung an den Begriff der „Gebrauchsmusik“ der 1920er- und 1930er-Jahre.

Diese Lehrstücke sind keine Stücke mit abschließender Lehre, sondern ihr Lehrwert liegt im Umgang mit einer vom Stückeschreiber *Brecht* vorgefertigten Stückvorlage, mit der geistige, soziale, ästhetische, mediale, widersprüchliche und dialektische „Geschmeidigkeitsübungen“ (auch dies ein Begriff von *Brecht*) angestellt werden: „Das Lehrstück lehrt dadurch, daß es gespielt, nicht dadurch, daß es gesehen wird. Prinzipiell ist für das Lehrstück kein Zuschauer nötig [...] Die Form der Lehrstücke ist streng, jedoch nur, damit Teile eigener Erfindung und aktueller Art leichter eingefügt werden können“ (*Brecht* 1967, S. 1024).

Auch können Lehrstücke als Entscheidungsfindungsstücke verstanden werden. Und nicht zu vergessen ist, dass zu allen Lehrstücken *Brechts* Kompositionen vorhanden sind, also ein künstlerischer Mix und sogar ein medialer Mix vorlag, denn *Brecht* integrierte in seine Lehrstückexperimente, seine *learning play performances*, seinerzeit moderne Medientechnik wie beispielsweise Musikeinspielungen aus dem Rundfunk, genutzt als sogenannte Fern-Orchester. *Brecht* schrieb Drehbücher, entwickelte eine eigene Radios-theorie, die den Rundfunk als Kommunikationsmedium und nicht als puren Lieferanten beziehungsweise Sender erkannte. Er setzte 1929 in Baden-Baden beim Musikfest „Deutsche Kammermusik“ Dias aus dem Ersten Weltkrieg bei einer Lehrstückaufführung ein, die das Publikum so schockierten, dass *Brecht* die Diaschau gleich wiederholen ließ. Alle Kunstformen, *Brecht* nannte sie „Schwesterkünste“, die das unersättliche Theater in sich aufgenommen hat, sollten ihre Leistungskraft im Theaterspiel zeigen können.

*Brechts* Lehrstückkonzept ist bis heute wenig bekannt, weil es nämlich nicht für das Bühnen-Theater-Haus-Programm gedacht ist, das durch Presseberichterstattung, durch Regie- und Bühnenstars und durch den Kulturbetrieb oder durch Festivals bekannt wird.

Sondern Lehrstücke sind für lernende Kollektive, zur Selbstverständigung gedacht, wozu auch ein Zerschneiden einer Spiel-Text-Vorlage gehören könnte; denn es geht „so und anders“, wie *Brecht* sagte und praktizierte. Und solch eine Theater-Spiel-Vorlage ist seitens des Autors *Brecht* offen strukturiert beziehungsweise montiert, so dass Teile eigener Erfahrungen seitens der Spielerinnen und Spieler notwendig hineinkommen müssen und dadurch (s)eine Vorlage erst richtig fertig wird beziehungsweise – viel wichtiger! – sich für neue Erfahrungen öffnet: Text und Kontext kommen zusammen.

In der Berlin-Neuköllner Karl-Marx-Schule, in der *Brecht* sein Lehrstück „Der Jasager“ 1930 einstudierte, ließ er sich von den Schülerinnen und Schülern, die mit dieser Stückvorlage und den darin zugespitzten Entscheidungssituationen nicht einverstanden waren, zu (s)einem (Gegen-)Stück „Der Neinsager“ anregen (*Szondi* 1966). Heute würden Verfahren des kreativen Schreibens (*Koch* 2009), aber auch Video-recherchen und ähnliche Methoden genutzt werden können, um Aspekte eigener Erfahrung einzubringen.

Thematisch geht es in Lehrstücken um Fragen, ob der Mensch dem Menschen hilft, was die soziale Ausnahme und was die soziale Regel ist oder sein könnte, ob Regeln und Bräuche noch gelten oder neue zu stiften seien oder ob es nützlich sei, in jeder neuen Situation neu nachzudenken. Es wird gefragt, wie Einverständnisse zwischen mir und anderen und im Naturverhältnis gestaltet werden können. Gewaltverhältnisse werden angegangen, es geht ums Ja- und Nein-Sagen, um Stereotypisierungen, die „[i]m ausgeformten Theaterspiel geprobt und mit auch festem Text“ (*Ritter* 2012) gestaltet werden.

Der Text fordert zusätzlich zur Inhaltlichkeit auch heraus, wie *Hans Martin Ritter* sagt: „Ich halte eine Theaterform mit festen, durchgestalteten Texten für mindestens so wichtig für das Theaterspiel mit Kindern wie das improvisierte Theater – nicht nur weil Kinder, zumal jüngere, die Wiederholung und Wiederkehr bestimmter Worte und Wendungen lieben, sondern weil die ästhetische Erfahrung in den lang-samen Prozessen der Aneignung von Worten und Vorgängen sich tiefer einprägt, und diese deutlichere Einprägung der Vorgänge und Worte, diese Vertiefung der Erinnerungsspur, bewirkt entsprechend eine tiefere und deutlichere Prägung des Gemüts. Sie

schärft darüber hinaus das Empfinden für die Genauigkeit und für die besondere Funktion und nicht zuletzt für die Poesie der Sprache“ (*ebd.*).

*Brecht* nannte seine Stücke häufig Versuche (wir dürfen an Experimente, an Essays denken) und der Philosoph *Ernst Bloch* charakterisierte das Produzieren *Brechts* prononciert so: „die Dramen von *Brecht* heißen Versuche – von ihm so genannt –, und sie sollen unvollendet sein. Jede Regie von *Brecht* war ein Umstürzen des bisher am vorigen Abend Ausgemachten: es muss auch anders gehen. Etwas bleibt offen; aufs peinlichste wird Geschlossenheit vermieden, irgendeine klischeehafte oder dogmatische Aussage, die am Ende entsteht. Das ist früher ein Zeichen von Unfähigkeit des Künstlers gewesen: dass er sein Werk nicht fertig bringt. Hier ist ein Zeichen der Fähigkeit zur Verantwortung eines Künstlers: dass er es nicht so fertig bringt – dass also etwas an den Rändern offen bleibt, in das er hineinbaut – und dass er der Offenheit die gestaltende Ehre in einer Welt gibt, die selbst nicht geschlossen ist“ (*Bloch* 2001, S. 13 f.). „Freiheit ist [...] immer die Möglichkeit des Anderskommens, des Andersmachenkönnens“ (*Bloch* 1975, S. 139). Das immer wieder anders Machenkönnen wendet sich auch gegen eine Geringschätzung menschlicher Produktivität.

*Brecht* notierte Anfang 1943 im amerikanischen Exil: „Neue Bekanntschaft: Kurt Lewin, der in Iowa unter Scouts und Arbeitern ‚Führerbenehmen‘ ausgebildet und mich einlädt, interessiert an dem ‚Bösen Baal dem asozialen‘“ (*Brecht* 1995, S. 150) – so der Titel eines Fragment gebliebenen Lehrstücks von *Brecht*. *Kurt Lewin* war ein bedeutender, begründender, experimenteller Sozialpsychologe und Theoretiker der Gruppendynamik. Wie *Brecht* im Exil schrieb *Lewin* 1939 einen Aufsatz zur Lösung sozialer Konflikte, der sein Interesse an *Brechts* Lehrstückkonzept gut begründete: „Ich bin der Überzeugung, daß es möglich sei, in der Soziologie und Sozialpsychologie Experimente vorzunehmen, die mit dem gleichen Recht als wissenschaftliche Experimente zu bezeichnen sind wie die in der Physik und Chemie. Ich bin überzeugt, daß es einen sozialen Raum gibt, der alle wesentlichen Einheiten eines wirklichen empirischen Raumes besitzt und er genausoviel Aufmerksamkeit von seiten der Forscher auf dem Gebiet der Geometrie und Mathematik verdient wie der physikalische Raum, obwohl er nicht physikalischer Art ist“ (*Lewin* 1953, S. 41).

## Theater-Machen und elektronische Medien |

Es stellen sich nach der Vorstellung zweier aus der Tradition und Praxis eines sozialen Gebrauchstheaters stammender Arbeitskonzepte aktuell einige Fragen, manche Skepsis und auch manche Chance zu ihrer Anschärfung durch einen heutigen Gebrauch. Ich will eine davon diskutieren: *Das Freizeitverhalten der meisten Jugendlichen, aber auch vieler Erwachsener in unserer Gesellschaft wird durch die Nutzung elektronischer Medien geprägt.*

Der Augenschein zeigt, dass diese Beobachtung nicht von der Hand zu weisen ist. Nun wäre es etwas kurzschlüssig, Theater beziehungsweise das Tätigwerden in den Künsten nur an Freizeitbedürfnisse zu koppeln, denn es gibt eine Reihe von Fortbildungen, sozialtherapeutischen Angeboten, Partizipationsmodellen, Resozialisierungsmodellen, wohnpolitischen Planungsverfahren, friedenspolitischen Aktivitäten, Mediationen, Interventionen, Konfliktmanagement, multi- und transkulturellen Kultivationen, In-Vivo-Aktivitäten etwa in der Ergo- oder Verhaltenstherapie der Institution im gesellschaftlichen Feld als Rehamaßnahme, Aktionsforschungen und Ergebnispräsentationen auf Wissensbühnen, die sich künstlerischer Vorgaben bedienen. Auch das sogenannte *infotainment* in Form von lecture performances, Wissens-Shows oder auch Erzählcafés mit eingespielten Szenen (Koch u.a. 2006) wären zu bedenken und etwa methodisch auszubauen und sozialarbeiterisch wie freizeitpädagogisch zu qualifizieren.

Also: Ernsthafte Bedarfsanmeldungen außerhalb der ebenso ernsthaften Freizeitbedürfnisse werden in künstlerischen Medien bearbeitet und gestaltet. Gleichzeitig darf man sich nicht in eine kulturpessimistische Schmollecke verziehen und den Freizeitbereich als genuines Feld der Sozialen Arbeit und Sozialpädagogik gering achten: Freizeit dient ja nicht nur der Wiederherstellung von (ausbeutbarer) Arbeitskraft; sie hat auch ein utopisches Moment in sich: Auch so könnte Leben sein: „Projektion der Sehnsucht“ (Adorno 1970, S. 152).

Soweit zum Stichwort „Freizeitverhalten“. Nun zur Beobachtung einer extensiven „Nutzung elektronischer Medien“ heutzutage. Bertolt Brecht hat Ähnliches sehr früh beobachtet und couragiert, selbstbewusst und professionell aufgegriffen. Zu seiner Zeit waren es der Film, insbesondere der Übergang vom

Stummfilm zum Tonfilm, und das Radio. Ähnlich dem Stummfilm hat Brecht sehr starkes Interesse an körperlichen und mentalen Haltungen, Gesten und Ausdrucksweisen der Spielenden gezeigt und gewissermaßen empirisch beobachtet: von außen nach innen – von den Ausdrucksweisen der Menschen etwa auf den Straßen und in den Berufen.

Zwei Künste sollten nach Brecht zugleich und gleichberechtigt entwickelt werden: die aktive Zuschaukunst (nicht passive Zuschauerhaltung, das Glotzen) als Kunst der Beobachtung, der Beachtung und der Wahrnehmung und die Schauspielkunst als Kunst des sich und anderen etwas Zeigenkönnens, des Demonstrierens. Und wie im Stummfilm hat Brecht nicht nur in seine großen epischen Theaterstücke Schrifttafeln, sogenannte *inserts* eingehängt, Kommentare zur gedanklichen Unterbrechung von Einlinigkeiten und, um der Gefahr eines allzu schnellen Begreifens zu entgehen, sprechen oder singen lassen. Ihm war wichtig, dass im Spiel als einem offenen Verfahren etwas deutlich gezeigt und aufgeführt wird.

Auch hat Brecht das Medium der Diaprojektion genutzt und mit Malern und Architekten zusammengearbeitet, denen er seine literarische Kunst zum Einbau in ihre bild- und baukünstlerischen und technischen Tätigkeiten bereitstellte. Das neue Medium des Radios nutzte er gemeinsam mit Komponisten für sogenannte Radiolehrstücke und der Rundfunk konnte Musik in eine aktuelle, lebendige Szene einspielen. Heute wird dies durch CD-Player, DVD und Videokameras geleistet. Aktuelle Beispiele: Der US-amerikanische Komponist und Dirigent Eric Whitacre (geboren 1970) arbeitet mit virtuellen Chören, die Chorgemeinschaft wird durch das Internet gebildet: Jeder Sänger, jede Sängerin trägt einen Kopfhörer und alle sehen einander und den Dirigenten auf einem Bildschirm. Der Dirigent nimmt eine deutliche gestische Dirigierhaltung ein und auch seine Kompositionen sind dem medialen, virtuellen Verbund angepasst: eher schwebende oder stark rhythmisierte Stücke. Die Lehrstücke Brechts sind wegen ihrer montierten, kleinformatischen Konstruktionsprinzipien für radiophone Nutzung geeignet.

Das Avatar-Theater aus Malmö zeigte während des 14. Symposiums der Internationalen Brecht-Gesellschaft am 22.5.2013 in Porto Alegre (Brasilien) in seinem „Lehrstücke Workshop“, wie jedem Spieler,

jeder Spielerin durch Kopfhörer *Brecht'sche* Sprechtexte und Szenenanweisungen fürs Agieren geliefert werden können, so dass kein Text auswendig gelernt, sondern (nur) nachgesprochen werden muss und in freien Spielsequenzen diskutiert und reflektiert werden kann. Also: Theaterarbeit im elektronischen Medienfeld, Kombinationen mit *life acts* aus den Theatervorschlägen von *Boal* und *Brecht* sind möglich. „Individualität und Öffentlichkeit waren schon immer auf das engste verschwistert. Die elektronischen Medien zeigen, dass diese Verbindung produktiver ist als je zuvor“, lautet die Prognose des Philosophen *Volker Gerhardt* (2013, S. 31).

Zur Vorbereitung seiner Stücke sammelte *Brecht* umfangreiches historisches und aktuelles Material etwa aus Zeitschriften und Büchern. Für sein Buch „Die Kriegsfibel“ verwendete er Pressefotos und kommentierte sie durch kurze Gedichte. In seinen „Journalen“ finden wir, während seines Exils in den USA sorgfältig ausgeschnitten und eingeklebt, vor allem Bildmaterial aus amerikanischen Zeitungen, zu denen *Brecht* Kommentare, Verse und gedankliche Erweiterungen schrieb. Der Exilant *Brecht* beherrschte das amerikanische Englisch, das er durch Rundfunksendungen hörte, nicht so gut, so dass er zu einem eifrigen Zeitungsauswerter wurde und Pressefotos als Informationsquelle kritisch nutzte. Dieses Verfahren ist auch heute in transkultureller Sozialer Arbeit, im *social theater*, als publizistisches Theater sowie in gesellschaftlicher Pädagogik und Bildung nützlich. Und auch *Augusto Boal*, der sich dem unmittelbaren, menschlichen Kommunikations- und Produktionsprozess der hier und heute Anwesenden, Versammelten verpflichtet fühlt, speiste ein Medium ein: nämlich die Presse in seinem Modell des Zeitungstheaters. Warum können es nicht heute elektronische, sogenannte virtuelle Medien sein, die Material einspielen, das der kritischen Bearbeitung durch körperlich anwesende Menschen überantwortet wird?

Die These, dass die jugendkulturelle Nutzung elektronischer Medien keine aktive körperliche Partizipation an sozialen und spielerischen Prozessen erlaube, ist so nicht haltbar. Aus den Grundprinzipien eines Theaters nach *Boal* und nach *Brecht* kann eine mutige, kritische (also von Kriterien geleitete) Nutzung verschiedener Medien selbstbewusst eingeleitet werden. Keine Angst, denn gerade das Theater mit seinem großen Appetit hat viele Medien und Gewerke und

Künste in sich vereint. *Brecht* wünschte sie sich als selbstständig und ihre jeweiligen Kräfte einbringend. Auch Widersprüche und Reibungen, die durch diese Einbringung entstehen, werden nicht nur billigend in Kauf genommen, sondern sind geradezu erwünscht. Das führt zu etwas sehr Handwerklichem, es führt hin zum Machen.

Transferleistungen können und müssen erbracht und – theatral gesprochen – inszeniert und so flexibel, dynamisch und nicht punktuell gesichert werden: Das, was sicher ist, ist das Unsichere. In der Theorie und Praxis der Clownerie und des Komödiantentums wird vom Erlernen der Kunst des Stolperns gesprochen: Auf immer neue Situationen immer neu eingehen zu können und auch noch zu wissen, dass man dabei man selbst geblieben ist beziehungsweise sein Selbst identitätsstiftend erweitert hat. Es geht um den Umgang mit Differenz und Vielfachheit und das Entwickeln von Differenzsensibilität und um das Aushalten von Differenzenerfahrung als Normalität (*Kleve* u.a. 2003).

Also: Selbststeuerung versus Rezeption, Machen versus Konsumierung, Wechsel des Verkörperns versus finales Selbstkonzept. In Bezug etwa auf Jugendliche heißt dies, dass die Theaterarbeit mit und nach *Brecht* und *Boal* sozial-kommunikative und sozial-ästhetische Lebensbegleitung, Beteiligung bei „Suchbewegungen“ und „Vergewisserungen“ (zwei Begriffe des Psychoanalytikers *Alexander Mitscherlich*), Konstruktion und Rekonstruktion im Feld von Sozialität, Sozialerfahrung und zugleich Selbsterfahrung ist.

Solche Theaterarbeit ist ein Agieren mit „ernst-spielhafte[r] Haltung“ (*Sachser* 2010, S. 70) und macht damit Proben in Richtung auf die Frage, was denn Wirklichkeit sei, weil hier Wirklichkeiten als Wirkweisen hergestellt werden können, die auch mit Wirklichkeitsmodellen sogenannter virtueller Welten konkurrieren. Die Klassifizierung von primärer und sekundärer Welterfahrung und ihrer Wichtigkeiten wird in die Krise gebracht: Ist die Szene „wirklich“, die ich auf dem screen eines *handys* sehe? Ist es das, was hier ausschnittsweise zu sehen ist? Vielleicht bin ich durch meine Teilnahme an theatraler Produktion auch medial mehr alphabetisiert, denn ich kann mir vorstellen, besser gesagt, ich habe am eigenen Leib erfahren, wie etwas gemacht wird. Ich habe mitgewirkt, wie Wirkung und Wirklichkeit hergestellt werden.

**Boal und Brecht** | *Augusto Boal* nahm disparates alltägliches Wissen der Mitagierenden zum Anlass des Gestaltungsprozesses seines Theaterspiels. *Bertolt Brecht* stellte seine Spielvorlage den Mitagierenden zur Disposition. Beide Verfahren sind der Selbststärkung und Selbstwürdigung der Subjekte dienlich. Der Autonomiestatus der Beteiligten wird gestärkt, Entfaltungsmöglichkeiten des sozialen Akteurstatus werden erprobt, eine Verbesserung von „Lebensgewinnungsprozessen“ (*Karl Marx*) durch exemplarisches Lernen und soziale, praktische Phantasie (formuliert in Anlehnung an *Negt* 1972) werden gestaltet.

Die Intentionen und Praktiken von *Boal* und *Brecht* lassen sich in der Sozialen Arbeit nach dem jeweiligen sozialen oder didaktischen Bedarf produktiv in Wechselwirkung bringen: Mittels des Ansatzes von *Boal* geschieht primär eine Beobachtung und Wahrnehmung des vorhandenen sozialökonomischen Feldes; dort wird recherchiert und interveniert. Die so erworbene lebendige Materialfülle wird eingebracht und kann auch in die offene ästhetische Struktur von *Brechts* Lehrstücken, seinen *learning plays*, überführt werden und sie bereichern. Und der übende Umgang mit *Brechts* abstrakteren, pointierten Übungsangeboten der Lehrstücke kann genaueres Wahrnehmen der Wirklichkeit trainieren.

Erkenntnistheoretisch gesprochen: Ein an- und aufregendes Wechselspiel von induktivem und deduktivem Herangehen kann durch die Verschränkung der Ansätze von *Boal* und *Brecht* geschehen. Dies ist übrigens nicht nur eine wissenschaftliche Abstraktion, denn unser Alltagshandeln wird immer durch dieses Wechselspiel von innen und außen, von Induktion und Deduktion sowie von Besonderem und Allgemeinem gebildet. Differenzierende Wahrnehmung und spezialisiertes Handeln kann durch *Brecht* und *Boal* versuchsweise geübt werden. Und der Neurophilosoph *Georg Northoff* legt nahe, so zu denken und zu handeln: „Ich und Wir, Organismus und Umwelt, Natur und Kultur rücken [...] nahe aneinander, weil [...] das Gehirn als etwas betrachtet [wird], das disziplinlos oder disziplinübergreifend permanent Verbindungen herstellt.“ Ferner plädiert er „für einen gleichberechtigten Dialog der Neuro- mit den Kultur- und Sozialwissenschaften. Denn nur beide können dieser Vielfalt des Gehirns gerecht werden“ (*Hubert* 2012).

**Perspektivische These: Empowerment durch selbstbewusstes Aufgreifen von Boals und Brechts Intentionen** | Die Theatervorschläge von *Augusto Boal* und *Bertolt Brecht* sind sozial-ästhetische Herausforderungen, Impulse zum Abarbeiten, zum gekonnten Andersmachen unter politisch-ökonomischen Bedingungen von heute, von heute lebenden Menschen. *Brecht*: „Die nachfolgenden Theater sind aufgefordert, ‚Abänderung des Modells zu erfinden‘“ (*Wekwerth* 1967, S. 33). „Natürlich muß das künstlerische Kopieren erst gelernt werden, genau wie das Bauen von Modellen [...], es gibt eine sklavisches Nachahmung und eine souveräne [...]. Die Veränderungen des Modells, die nur erfolgen sollten, um die Abbildungen der Wirklichkeit zum Zweck der Einflußnahme auf die Wirklichkeit genauer, differenzierter, artistisch phantasievoller und reizvoller zu machen, werden um so ausdrucksvoller sein, da sie eine Negation von Vorhandenem darstellen – dies für Kenner der Dialektik“ (*Brecht* 1994, S. 389). Ausgehend von *Boals* und *Brechts* Vorschlägen ist Theaterarbeit sozial-ästhetisches Empowerment: „Sowohl der Prozess der Selbstermächtigung (*Empowerment* i. e. S.) als auch die professionelle Unterstützung anderer, ihre Ressourcen wahrzunehmen und zu nutzen (*Empowerment* i. w. S.), werden erfasst“ (*Marx* 2008).

**Professor Dr. Gerd Koch**, Dipl.-Pädagoge, war Hochschullehrer für Theorie und Praxis der Sozialen Kulturarbeit (Theater) an der Alice Salomon Hochschule Berlin. Er ist Vorsitzender der Gesellschaft für Theaterpädagogik e.V. E-Mail: [koch@ash-berlin.eu](mailto:koch@ash-berlin.eu)

#### Literatur

- Adorno**, Theodor W.: Zu Subjekt und Objekt. In: ders.: Stichworte. Kritische Modelle. Frankfurt am Main 1970
- Bloch**, Ernst: Experimentum Mundi. Frankfurt am Main 1975
- Bloch**, Ernst: Bildersturm und Ornamente. In: Bloch-Almanach Nr. 20. Mössingen-Talheim 2001
- Boal**, Augusto: Theater der Unterdrückten. Frankfurt am Main 1989
- Brecht**, Bertolt: Zur Theorie des Lehrstücks. In: ders.: Gesammelte Werke, Band 17. Frankfurt am Main 1967
- Brecht**, Bertolt: Arbeitsjournal. Band 2: 1942-1955. Frankfurt am Main 1973
- Brecht**, Bertolt: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 25. Berlin/Weimar/Frankfurt am Main 1994
- Brecht**, Bertolt: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 27. Berlin/Weimar/Frankfurt am Mai 1995

# SASHA WALTZ IM INTERVIEW

**Cohen**, Robert: Das Lehrstück. In: Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus. Band 8/1. Hamburg 2012, S. 886-904

**Cronin**, Bernadette et al. (eds.): Training Manual for Theatre Work in Social Fields. Frankfurt am Main 2005

**Feldhändler**, Daniel: Psychodrama und Theater der Unterdrückten. Frankfurt am Main 1992

**Freire**, Paolo: Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit. Reinbek 1973

**Gerhardt**, Volker: Das Neue scheint immer das Wichtigste zu sein. In: die tageszeitung 13./14.4.2013

**Huber**, Martin: Der Text als Bühne. Göttingen 2003

**Hubert**, Martin: Das disziplinlose Gehirn. Ein neues Buch des Philosophen und Hirnforschers Georg Northoff. In: www.dradio.de/dlf/sendungen/studiozeit-ks/1834990/. Buchbesprechung vom 9.8.2012 (Abruf am 15.5.2013)

**Kleve**, Heiko; Koch, Gerd; Müller, Matthias (Hrsg.): Differenz und Soziale Arbeit. Berlin/Milow 2003

**Koch**, Gerd: Lernen mit Brecht. Frankfurt am Main 1988

**Koch**, Gerd (unter Mitwirkung von Günther Wahrheit): Die Methode „Zukunftswerkstatt“ in der Sozialpädagogik. Berlin/Milow 1999

**Koch**, Gerd: Lehrstück. In: Ernst-Bloch-Assoziation (Hrsg.): Das Bloch-Online-Wörterbuch. Nürnberg 2002. In: [http://www.ernst-bloch.net/bloch/\\_owb/fobei/fobei17.htm](http://www.ernst-bloch.net/bloch/_owb/fobei/fobei17.htm) (Abruf am 14.5.2013)

**Koch**, Gerd: Grundierung biographischen und kreativen Schreibens. In: Soziale Arbeit 7/2009, S. 254

**Koch**, Gerd; Schmidt, Birger; Weßeling, Stephan: Erzähl-Cafés. Einrichtung narrativer & szenischer Situationen im Felde einer Hochschule. In: Steinweg, Reiner (Hrsg.) (in Zusammenarbeit mit Gerd Koch): Erzählen, was ich nicht weiß. Berlin/Milow 2006

**Koch**, Gerd u.a. (Hrsg.): Theaterarbeit in sozialen Feldern. Theatre Work in Social Fields. Frankfurt am Main 2004

**Koch**, Gerd; Vaßen, Florian: Der lange Weg des Lehrstück-Spiels. In: Baumann, Marcel M. u.a.: Friedensforschung und Friedenspraxis. Frankfurt am Main 2009, S. 169-192

**Lewin**, Kurt: Experimente über den sozialen Raum. In: Lewin, Kurt u.a. (Hrsg.): Die Lösung sozialer Konflikte. Bad Nauheim 1953

**Marx**, Sinah: Stichwort: Empowerment. In: Zeitschrift für Theaterpädagogik 53/2008

**Negt**, Oskar: Soziologische Phantasie und exemplarisches Lernen. Frankfurt am Main 1972

**Ritter**, Hans Martin: Spielarten der Sprache im Theater mit Kindern. In: Textor, Martin (Hrsg.): Kindergartenpädagogik – Online-Handbuch. Würzburg 2012 (<http://www.kindergartenpaedagogik.de/1633.html>, Abruf am 14.5.2013)

**Sachser**, Dietmar: Eine ernstspielhafte Haltung finden. In: Stegemann, Bernd (Hrsg.): Schauspielen Ausbildung. Berlin 2010

**Szondi**, Peter: Der Jasager und Der Neinsager. Frankfurt am Main 1966

**Steinweg**, Reiner: Episches Theater und Lehrstück. Frankfurt am Main 2004

**Wekwerth**, Manfred: Notate. Frankfurt am Main 1967

**Zusammenfassung** | In der Sozialen Kulturarbeit werden künstlerische Ausdrucksformen zur Umsetzung sozialpädagogischer oder sozialarbeiterischer Ziele verwendet. Dementsprechend sind die Dialoge zwischen der Kunst und der Sozialen Arbeit meist von Letzterer initiiert. Im folgenden Interview wird anhand der Arbeit der Tanzcompagnie *Sasha Waltz & Guests* gezeigt, welche Aspekte für die Bewegung von der Kunst in die Soziale Arbeit ausschlaggebend sind.

**Abstract** | In order to pursue professional objectives, various forms of artistic expression are used in social work practice. Accordingly, the dialogue between art and social work is mostly initiated by the latter institution. Referring to the work of the German dance company *Sasha Waltz and Guests*, the following interview shows which aspects are crucial in supporting a movement into the opposite direction from art to social work.

**Schlüsselwörter** ► Sozialpädagogik ► Kunst  
► Kooperation ► Kulturarbeit ► Tanz

*Wolfgang Schneider*: Liebe Frau *Waltz*, was interessiert Sie an der Theaterarbeit mit Kindern und Jugendlichen?

*Sasha Waltz*: Nach vielen Jahren im Theater und Opernbetrieb habe ich die Sehnsucht, mein erworbenes Wissen weiterzugeben und andere daran teilhaben zu lassen. Gesellschaftliches Engagement ist notwendig und auch sehr bereichernd für uns. Manchmal ist die Kunst-, Theater- oder Opernwelt sehr von Macht, Geld und Politik bestimmt, so dass ich in der Arbeit oder dem Nachdenken über Kinder und ihre Förderung mehr bewirken kann und mich wesentlich glücklicher fühle. Dort macht Kunst wirklich einen Unterschied, sie kann Lebensentscheidungen und die Einstellung vieler Menschen zu sich und ihrer Welt und wie sie die Welt wahrnehmen beeinflussen.

*Wolfgang Schneider*: War „Carmen“ mit den Berliner Philharmonikern Kunst oder Pädagogik?