

Applied Theatre

Rahmen und Positionen

von Florian Evers, Kristin Flade, Fabian Lempa, Lilian Katharina Seuberling und Matthias Warstat

It's something that is important not to forget. Theatre can be used by any side, for any political reason. It can be used as propaganda [...] or it can be used as resistance. Just as likely it is used as escape and relief. All forms have their rationale and validity. Theatre is not pure. It does not escape the questionable or ethical. It is implicated. Always.¹

Applied theatre comes to psychology, development and prison education [...] but cannot speak for or speak from those fields. We are only ever visitors within the disciplines into which we apply our theatre. [...] We are not expert in these areas nor should we seek to be. One of applied theatre's strengths is in its status as the outsider, the visitor and the guest.²

Applied Theatre kann beschrieben werden als ein auf Veränderung zielender Interventionsprozess hinein in konkrete, oftmals konfliktträchtige soziale Handlungsfelder. Verschiedene Formen des Applied Theatre finden sich konfrontiert mit den Konventionen und Gesetzmäßigkeiten dieser bisweilen restriktiven Kontexte gewissermaßen in der Pflicht, sich im Moment der Einlassung zunächst als etwas ‚Fremdes‘ zu behaupten, die vorgefundenen Gegebenheiten bis zu einem gewissen Grad anzunehmen. Applied Theatre, seine Praktikerinnen und Praktiker könnten, so formuliert es obenstehend James Thompson, verstanden werden als Außenseiter, als Besucherin, als Gast.

Der Begriff, der im Titel dieses Buches einerseits wie eine etablierte Genrebezeichnung klingt, andererseits aber, seltsam provisorisch, im englischen Original beibehalten wird, wirft mehrere Fragen auf. Lässt sich Theater ‚anwenden‘? Kann man Aufführungen, die ja eine nie ganz planbare, immer auch unvorhersehbare Begegnung zwischen Menschen darstellen, wie ein Instrument zu klar definierten Zwecken nutzen? Und ist Theater wirklich so nützlich, so passförmig, so gut verwendbar, wie der Begriff Applied Theatre es suggeriert? Er scheint lose an das Konzept von ‚Applied Sciences‘, von Angewandten Wissenschaften, anzuschließen – ein Modell von Wissenschaft, das die Universitäten gerne mit einem gewissen Hochmut den Fachhochschulen überlassen. Für ein traditionelles Verständnis von Geisteswissenschaften (auch im Sinne von artes liberales, Liberal Arts) sind Applied Sciences nahezu ein Gegenbegriff. Ist Applied Theatre in ähnlicher Weise als Gegenbegriff zu freier Kunst aufzufassen? Wer könnte so ein Theater wollen? Oder anders gefragt: Brauchen wir einen Begriff, der uns einmal mehr dazu verleitet, Theaterformen säuberlich entlang einer Grenze von Kunst und Nicht-Kunst zu sortieren? Denn dazu führt die Rede von Applied Theatre oft. Wer diesen Begriff wählt, möchte häufig andeuten, dass das betreffende Theaterereignis primär nach anderen als ästhetischen Kriterien zu bewerten sei. Als ob ästhetische Kriterien jemals ausgereicht hätten, um Theater differenziert einzuschätzen.

All diesen Fragen und Einwänden zum Trotz ist *Applied Theatre* zum Titel dieses Buches geworden, weil wir glauben, dass unter dieser Bezeichnung Themen und Diskussionen zusammengeführt werden können, die – gerade im deutschsprachigen Raum – noch zu wenig voneinander Notiz nehmen. Es gibt Bücher zu politischem Theater, zu Theaterpädagogik und Theatertherapie, zu Community Theatre und – in geringerer Zahl – auch zu Unternehmenstheater, aber bislang nur wenige Studien, die die Zusammenhänge zwischen all diesen Praktiken in den Mittelpunkt stellen. So werden aktuelle Formen politischen Theaters in die Tradition der großen politischen Theaterprojekte des 20. Jahrhunderts gestellt (u. a. Zeitstücke, episches Theater, Dokudrama), wohingegen die strukturellen und formalen Ähnlichkeiten zwischen politischem Theater und Unternehmenstheater kaum Beachtung finden. Praxis und Theorie der Theaterpädagogik sind penibel darauf bedacht, nicht mit therapeutischem Theater verwechselt zu werden, obwohl die Analogien zwischen beiden Feldern eigentlich auf der Hand liegen. Es ist in der Regel wichtig, Theaterpraktiken differenziert zu betrachten und nicht über einen Kamm zu scheren, aber manchmal kommt es auch darauf an, ähnlich gelagerte Diskussionen miteinander in Beziehung zu setzen. Eine solche Vermittlung zwischen Diskussionsfeldern ist das Anliegen dieses Bandes.

Die Fragen, die der Begriff Applied Theatre anstößt, sind weitreichend und einschüchternd: Welches ist der Ort performativer und theatraler Praktiken in den Gesellschaften der Gegenwart? Wie lassen sich die Potenziale, aber auch die Grenzen politischer Wirksamkeit für die performativen Künste heute bestimmen? Was heißt es, über Kontexte und Rahmungen von Theater zu sprechen? Wer entscheidet eigentlich über die Beschaffenheit dieser Kontexte? Die Beiträge dieses Bandes suchen nach Antworten auf diese Fragen, indem sie Anwendungsformen von Theater in den Blick nehmen. Theater wird dabei in einem weiten Sinne verstanden. Es geht um performative Praktiken, in denen Formen des Zeigens und Verbergens virulent sind. Mehrere der Autorinnen und Autoren haben neben ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit auf unterschiedliche Weise selbst in der Praxis des Applied Theatre gearbeitet, so dass ihr Schreiben aus einer besonders engen Verschränkung von Theorie und Praxis erwächst, die wohl als charakteristisch für den Applied-Theatre-Diskurs gelten kann. Die besondere Nähe von Wissenschaft und Praxis ist freilich auch eine Besonderheit der Diskurse und Praktiken einer angelsächsischen Theaterwissenschaft, auf die viele der hier

versammelten Beiträge Bezug nehmen. In Großbritannien und den Vereinigten Staaten gibt es ein dichtes Netz von Fachorganisationen, Studiengängen und Weiterbildungsinstitutionen für Applied Theatre, insofern auch bewährte Ausbildungswege für Praktikerinnen und Praktiker, wie sie sich im deutschsprachigen Raum erst allmählich entwickeln. Dagegen hat es in der hiesigen Theaterwissenschaft eher Tradition, das Verhältnis von Theater und Gesellschaft aus historisch-kritischer Perspektive zu beleuchten. Vielversprechend erscheint es, diese unterschiedlichen Fragerichtungen miteinander in Beziehung zu setzen, wozu der vorliegende Band einladen möchte.

Er knüpft überdies an das 2015 (ebenfalls in der Reihe Recherchen) erschienene Buch *Theater als Intervention. Politiken ästhetischer Praxis* an. Die ERC-Forschungsgruppe The Aesthetics of Applied Theatre an der Freien Universität Berlin, die in diesem ersten gemeinsamen Buch über eine eigene Theorie performativer Interventionen nachgedacht und Analysemethoden vorgeschlagen hatte, möchte mit *Applied Theatre – Rahmen und Positionen* wichtige Thesen und Fragen aus der internationalen Diskussion über ‚angewandtes Theater‘ vorstellen. Die Zusammenstellung resultiert aus Eindrücken von Debatten, die unsere eigenen Forschungen zu Theater in Krisengebieten und Konfliktzonen, Theater in Unternehmen, theaternahen Therapieformen, Gefängnistheater und Theatre in Education inspiriert und begleitet, aber immer wieder auch verunsichert haben. Auf all diesen Gebieten begegnet man großem Engagement, hochfliegenden Erwartungen, aber auch einem enormen Legitimationsdruck und bei vielen Akteuren einem beachtlichen Maß an Selbstkritik, das manchmal an Resignation grenzt. Die unterschiedlichen Erfahrungen lassen sich kaum auf einen Nenner bringen, außer vielleicht auf folgende, nur am Einzelfall zu konkretisierende Ahnung: Es ist nicht leicht, mit Theater zu arbeiten. Mit Theater werden Situationen initiiert, die diejenigen, die sie angestoßen haben, dann auch verantworten müssen – obwohl diese Situationen auf eigenartige Weise ihrem Zugriff und ihrer Kontrolle entzogen scheinen. Begriffe wie Rahmen, Dispositiv oder Wiederholung verweisen auf das, was Theater der tatsächlichen Handlungsmacht Einzelner immer auch entzieht, woraus sich wunderbare, produktive Kontingenzen, aber auch gravierende politische und ethische Probleme ergeben können. Die Virulenz ethischer Fragen für das Applied Theatre ergibt sich insbesondere daraus, dass sich viele einschlägige Projekte an benachteiligte oder sogar gefährdete Gruppen richten, denen eine besondere Schutzbedürftigkeit zugesprochen wird. Sie hat aber auch grundsätzlicher damit zu tun, dass Applied Theatre in seine theatrale Praxis Menschen einbindet, die dafür nicht eigens ausgebildet wurden, also keine spezifischen, erlernten Techniken mitbringen, sondern sich ‚nur mit ihrer eigenen Geschichte‘ dem theatralen Arbeitsprozess stellen. Anders als Schauspielerinnen und Schauspieler, die in ihrer Ausbildung mit den Risiken von Aufführungen vertraut gemacht werden, geraten die Teilnehmerinnen und Teilnehmer von Applied-Theatre-Projekten – so die Befürchtung – ohne entsprechende Vorbereitung in (halb-)öffentliche Situationen, in denen sie auf unangenehme Weise exponiert, herausgefordert, wenn nicht gar kompromittiert werden können. Wie zuletzt in Zusammenhang mit Projekten eines Theatre for Refugees droht der Vorwurf, dass besonders vulnerable Bevölkerungsgruppen für öffentlichkeitswirksame Effekte missbraucht werden.

Ein weiteres Problem betrifft vor allem international strukturierte Applied-Theatre-Projekte: Wenn Praktikerinnen und Praktiker gleichsam ‚von außen‘ in ein Land bzw. eine Region kommen, um dort soziale, politische oder therapeutische Theaterprojekte zu initiieren, liegt der Vorwurf der Einmischung nahe. Mit besonderer Schärfe wurde dieser Vorwurf gegen das sogenannte Theatre for Development gerichtet: Was berechtigt beispielsweise europäische oder amerikanische Theaterpraktikerinnen dazu, in afrikanischen Ländern Projekte anzustoßen, die den Menschen vor Ort eine bestimmte ‚Entwicklung‘ verheißen? Während der Begriff Theatre for Development mittlerweile kaum noch Verwendung findet, hat sich an diesem Grundmuster internationaler Projekte nichts geändert: Mit internationalen, häufig europäischen bzw. ‚westlichen‘ Geldern intervenieren Praktikerinnen und Praktiker in die Konflikte und Probleme von Regionen, denen sie selbst nicht im eigentlichen Sinne angehören. Diese Konstellation kann eine paternalistische und darüber hinaus ethisch fragwürdige Note gewinnen, bis hin zum Eindruck der Reproduktion kolonialer Machtverhältnisse. Ohnehin birgt das Verhältnis zwischen Facilitators (Anleitern) und Teilnehmerinnen von Applied-Theatre-Projekten diverse Komplikationen. Dazu gehört das Problem der ‚hidden agenda‘: Nicht immer legen die Anleiterinnen und Anleiter ihre Intentionen und Zielsetzungen gegenüber den Mitwirkenden vollständig offen. So ist es etwa im Unternehmenstheater nicht durchgängig üblich, die beteiligten Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter im Einzelnen über die Absprachen zu informieren, die vorab mit der Unternehmensleitung getroffen wurden. Auch global agierenden Hilfsorganisationen wie etwa USAID begegnet der (vermutlich berechnete) Argwohn, dass ihre Projekte in geopolitisch wichtigen Regionen, wie dem Nahen Osten oder Zentralasien, nicht nur der Konfliktbewältigung, sondern machtpolitischen Interessen verpflichtet sind. Manchmal besteht der Eindruck, dass nicht einmal die beauftragten Praktikerinnen und Praktiker über die eigentlichen Intentionen ihrer Auftraggeber vollständig im Bilde sind.

Der Umstand, dass Applied-Theatre-Projekte vergleichsweise kostengünstig sind, macht sie zudem anfällig für den Vorwurf des Kompensatorischen. Zum Theaterspielen braucht es im Kern nicht mehr als einen Raum und ein paar Akteurinnen und Akteure. Ein theatrales Gacaca-Ritual ist kostengünstiger und damit grundsätzlich überhaupt machbarer als die vollumfängliche juristische Aufarbeitung eines gewaltsamen Konflikts.³ Der Unterhalt einer Dramatherapiegruppe kostet pro Patient weniger als therapeutische Einzelsitzungen. Einzelne Theaterprojekte mit Jugendlichen können für die mediale Öffentlichkeit eindrucksvoller sein als eine jahrelange, kontinuierliche Jugendarbeit. Ethisch angreifbar werden Projekte, die offenkundig als Kompensation für den Verzicht auf teurere, nachhaltigere oder langfristige Maßnahmen fungieren sollen. Auch wenn Theaterpraktiker in Konfliktregionen entsendet werden, für die sich noch keine politischen Lösungen abzeichnen, kann Theater in den Ruf eines Ablenkungsmanövers oder

Beruhigungsmittels geraten.

Wenn es um ethische Schwierigkeiten von Applied Theatre geht, ist die wissenschaftliche Forschung, die sich darauf bezieht, selbst mitbetroffen. Viele der angesprochenen Probleme lassen sich mit gewissen Modifikationen auch auf die Praxis der Forscherinnen und Forscher übertragen. So hat die theaterwissenschaftliche Forschung, wenn sie sich als kritische Intervention in die Praxis des Applied Theatre begreift, selbst alle Ambivalenzen des Interventionismus zu tragen, die sie an den untersuchten Projekten beobachten mag. Gerade in Krisen- und Konfliktsituationen kann auch die Rolle der Forscherin bzw. des Forschers bisweilen als kompensatorisch, als schwacher Ersatz für ein eigentlich umfassender zu wünschendes Engagement wahrgenommen werden. Und auch in der Praxis jedweder Feldforschung ist die Problematik der ‚hidden agenda‘ vertraut: Nicht immer kann oder will man gegenüber den Praktikerinnen und Praktikern, deren Projekte man beobachtet, restlos offenlegen, mit welchen Hypothesen und kritischen Vorbehalten man an ihrer Arbeit teilnimmt.

Praktiken des Applied Theatre sollen im Folgenden als jene Prozesse beschrieben werden, für die eine ethisch bedachte Form der Einlassung sowie eine Begegnung und Konfrontation unterschiedlicher Rahmen charakteristisch ist: Ästhetische Rahmen, die abhängig von der jeweils gewählten Form ihre ganz eigenen Konventionen und auf Wirkung angelegten Verfahren aufweisen, treffen auf die Rahmungen bestimmter gesellschaftlicher Kontexte. Sie werden in diese eingebettet und durch institutionelle, soziokulturelle oder auch politische Rahmenbedingungen geprägt und beeinflusst.

Rahmen und Rahmung

Rahmen sind aus der soziologischen Perspektive Erving Goffmans Ordnungsprinzipien und Sinnstrukturen, anhand derer wir die uns täglich begegnenden Erfahrungen und Situationen erfassen, verstehen und interpretieren. Sie legen uns aufgrund impliziter, mehr oder minder fester, kulturell je spezifisch zu erlernender Normen, Konventionen und Regeln, bestimmte Verhaltensweisen nahe und beeinflussen zudem, mit welcher Haltung und welchem Maß an Anteilnahme wir uns im Hier und Jetzt der jeweiligen Situation verhalten.⁴ Rahmen sind außerdem, und dieses Charakteristikum hat sich vor allem für die theaterwissenschaftliche Zuschauerforschung als fruchtbar erwiesen, kontingent. Sie unterliegen geschichtlichen Veränderungen und zeichnen weiterhin dafür verantwortlich, in welcher Weise die in ihnen situierten Handlungen kognitiv und emotional von den Rezipienten oder – in Theatersituationen – Zuschauerinnen beantwortet werden können, etwa aus vorher vorhandener und wiederholter Konditionierung heraus.⁵ Im Unterschied zur Bestimmung des Rahmens als strukturellem Genese- und Ordnungsprinzip sozialer Sinngebung bedeutet der Vorgang der Rahmung dessen „sinnaktualisierende Praxis“.⁶ Rahmungen sind konkrete Umsetzungen von Sinn in bestimmten Interaktionssituationen. Während Rahmen somit prinzipiell stabil und autonom zu denken sind, stellen Rahmungen als konkrete Realisierungen die instabile, veränderbare und anfällige andere Seite der Medaille dar, die beide Termini beschreiben.⁷

Im vorliegenden Band wird den unterschiedlichen Rahmen und Rahmungen in Prozessen des Applied Theatre besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Wie sind die Kontexte, in die Applied Theatre interveniert, zu beschreiben? Welche Konventionen, Normen und Gesetzmäßigkeiten herrschen in ihnen vor und was bedeuten diese für diejenigen, die in ihnen handeln oder anders handeln wollen? Wie positionieren sich theatrale Interventionen innerhalb der sie rahmenden gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Kontexte? Wie passen sie sich an die Gegebenheiten an? Wie werden sie ein Teil von ihnen? Wie wird in Praktiken des Applied Theatre der (eigene) Status von etwas Fremdem, die Position eines Außenseiters verhandelt? Die Frage nach der Positionierung ist zugleich eine Frage nach Funktionalität. Wenn Applied Theatre in soziale Wirklichkeiten mit der Zielsetzung interveniert, bestimmte Prozesse der Veränderung anzustoßen, dann ist daran stets auch die Hoffnung auf einen hohen Grad kritischer Reflexion geknüpft, die im Blick behält, welche Funktionen den spezifischen Rahmungen dieser Interventionen zuzusprechen sind.

In Studien über das Applied Theatre findet sich beispielsweise oft die Annahme, dass fiktionale Rahmungen quasi ‚raumbildend‘ seien: Es werden temporäre Orte erschaffen, die während ihres Bestehens – und in manchen Fällen auch über dieses hinaus – den in und an ihnen Partizipierenden bestimmte Vorteile und/oder Potenziale versprechen und Möglichkeitsräume bieten. Weit verbreitet ist etwa die Ansicht, dass Applied Theatre durch seine Rahmungen und inhärenten mimetischen Vorgänge Räume je spezifischer Lernerfahrungen konstituiere.⁸

Eine weitere funktionstheoretische Position attestiert den Rahmungen des Applied Theatre forschungspraktisches Potenzial. In *Applied Theatre: Research. Radical Departures* plädieren Peter O'Connor und Michael Anderson dafür, Interventionen des Applied Theatre nicht nur wie bislang als Beobachtungsobjekte wissenschaftlicher Auseinandersetzung zu betrachten, sondern sie vielmehr selbst als Forschungswerkzeuge, als „methodology for research“,⁹ zu begreifen und zu nutzen. Für ein solches ‚Applied Theatre as Research‘, wie sie es nennen, seien gerade die ausgewählten fiktionalen Rahmungen, verstanden als diejenigen dramatischen Konzeptionen, anhand derer die Teilnehmenden durch die Einnahme bestimmter Rollen Abstand von der aktuellen sozialen Gegenwart gewinnen und für die besondere theatrale Konventionen gelten, die zentralen Merkmale.¹⁰

An anderer Stelle wird vor allem das ‚behütende‘ Umgebungsmoment der Rahmen des Applied Theatre

hervorgehoben. So wird zum Beispiel argumentiert, dass diese Rahmen performative Schutzräume darstellen, da die Teilhabenden in ihnen durch die Einnahme anderer Rollen eine sichernde Distanz zur sozialen Wirklichkeit herstellen können – ein Prozess, der mit einem hohen Zugewinn an Handlungsmacht einhergehen soll.¹¹ Diese etablierte Lesart des Theaterrahmens korrespondiert mit einem metaphorischen Verständnis von Theater als Laboratorium, Theater als Raum des Spiels, in dem aufgrund eines „freedom to experiment“¹² verschiedene Handlungsmodelle und -alternativen mehr oder weniger konsequenzvermindert in der „penalty-free area of the dramatic frame“¹³ ausprobiert und einstudiert werden können. Immer wieder lassen allerdings die soziale und politische Rahmung bzw. deren immer auch unkalkulierbare Dynamiken diesen Schutzraum als durchlässig erscheinen, durchdringen ihn oder annullieren ihn gänzlich. Solche Momente eines gewaltsamen „Re-Entry des Sozialen“¹⁴ können schwerwiegende Folgen haben und rufen die problematischen Dimensionen einer ethisch und politisch verantwortungsbewussten Einlassung auf, um deren kritische Sondierung, deren Erfolg und Scheitern es den Autorinnen und Autoren im vorliegenden Band auf vielfältige Weise geht. In diesem Sinne wird ein genauer Blick darauf geworfen, in welchen spezifischen Verhältnissen ästhetische Rahmungen und die Gegebenheiten der sozialen Kontexte zueinander stehen. Was sind Konsequenzen, die mit der Kollision von oder dem Oszillieren zwischen verschiedenen Rahmen während eines Applied-Theatre-Projektes einhergehen können? Sind die Interventionen für die Beteiligten mit schwer abschätzbaren Risiken verbunden oder womöglich Grund einzigartiger Erfahrungsmomente? Kann es zu irreversiblen Brüchen dieser Rahmen, zu Machtkämpfen und Unverträglichkeiten zwischen ihnen kommen? Wie wird damit umgegangen? Und wie lassen sich diese Dynamiken der Aushandlung beschreiben?

Ästhetik und Macht

Zwei Perspektiven zur Ästhetik des Applied Theatre gilt es einander gegenüberzustellen. Die erste ist die Annahme, dass die verschiedenen Formate des Applied Theatre ihre künstlerischen Mittel von der Entwicklung des Projekts über die Proben mit Akteuren bis hin zur Aufführung einer Intention unterordnen und sie damit gleichsam in einer Machtkonstellation situieren. Diese Intention besteht darin, mit dem Ziel der Veränderung in das soziale Gefüge einer Gemeinschaft wie in die Handlungsmuster von Individuen, die diese Gemeinschaft ausmachen, mit theatralen Mitteln einzugreifen. Eine solche Perspektive sieht Macht und sozialpolitische Intention als abgetrennt von einer Kunst, die dem Diktum eines interesselosen Wohlgefallens folgt. In dieser Tradition des Denkens über Kunst ist es nur folgerichtig, wenn bei der Analyse von Applied-Theatre-Projekten Begriffe wie ‚Instrumentalisierung‘ und ‚Manipulation‘ vorherrschen. Die zweite Perspektive nuanciert, dass die Ästhetik in dieser Machtkonstellation nicht einfach zum Instrument gemacht, einem Zweck unterstellt und damit in ihrer Erhabenheit befleckt wird, sondern dass ästhetische Dispositive nie abgetrennt von ihrem historischen und sozialpolitischen Kontext zu analysieren sind und sich in ihnen immer auch Macht manifestiert. Ästhetik ist in diesem Sinne Äußerung einer Gesellschaft und wirft Fragen auf, was zu welchem Zeitpunkt zum Gegenstand von Kunst werden kann, wer sich auf welche Weise äußern darf, und auch, wer eventuell weiterhin unrepräsentiert bleibt und schweigen muss. Der Unterschied zwischen diesen beiden Perspektiven wäre das Verständnis von einer Ästhetik, die als von der Macht manipulierbar betrachtet wird, in Abgrenzung zu einer Ästhetik, bei der die Macht immer schon inhärent mitzudenken ist.

Auf welche Weise sind ästhetische Strategien des Applied Theatre mit Macht verbunden? Oftmals findet es abseits traditioneller Spielstätten wie außerhalb der Kunstsphäre statt und wendet sich in besonderer Weise seinen Akteurinnen zu, so dass von einer Dominanz partizipatorischer Formen gesprochen werden kann. Spielformen oder ein Narrativ, wenn denn eines existiert, sind oft explizit auf ein Wirkungsversprechen hin maßgeschneidert. Wo nicht das Mitspielen im Zentrum des ästhetischen Ansatzes steht, wird dennoch im Aufführungskontext eine klare Handlungsaufforderung deutlich, die über die Aufführungssituation hinaus in die Gesellschaft und auf das darin identifizierte und mit theatralen Mitteln zu bearbeitende Problem verweist.

Auffällig ist, wie in unserem bisherigen Schreiben über Applied Theatre der Moment von *Agency* häufig in grammatikalischen Passivkonstruktionen gefasst wird: Es wird interveniert, es werden Wirkungsversprechen gegeben, es wird ein Problem identifiziert und das Theater auf dieses hin maßgeschneidert, es finden Handlungsaufforderungen statt. Eine legitime Frage wäre also: Wer ist dieses Gespenst, diese unsichtbare Wirkmacht, die ihr Gesicht hier allerdings durchaus subjekthaft in Passivkonstruktionen verbirgt? Die Regisseure und Spielleiterinnen des Applied Theatre? Der Staat und die Institutionen? NGOs oder etwa die Privatwirtschaft?

Die Relevanz der politischen Position der Handlungsmacht für diese Formen wirkt zurück auf die Methodik der Einzelanalyse, die Fragen nach Ästhetik mit Fragen nach Rahmen und Positionierung des jeweiligen Projekts verflechten muss. Applied-Theatre-Formen sind machtvolle Werkzeuge, die bereitliegen, sich – plakativ gesprochen – einspannen zu lassen zum Guten oder zum Bösen, zur Gesellschaftskritik oder zur Wiedereingliederung in dieselbe, zum Widerstand oder zum Marktkonformismus. Wie ein Hammer als interesseloses Ding daliegt, bereit zu reparieren oder zu zerschlagen, sobald eine Hand mit Intention ihn führt, können die ästhetischen Strategien etwa des Theaters der Unterdrückten dazu verwendet werden, einer politisch unterdrückten Klasse zu einer Stimme zu verhelfen oder aber die Abteilung eines Unternehmens nach den Wünschen des Human Resource Managements zu formen. Insofern stellt sich die Frage, ob Applied-Theatre-Formen als um politische Intention entkernte Werkzeuge bezeichnet werden

können oder ob sich die Formen eines jeweiligen Applied-Theatre-Projekts mit den Wirkungsversprechen und angestrebten Zielen der Interventionen verändern oder zumindest in ihrer Realisierung nuanciert werden.

Applied Theatre kann in seinen unterschiedlichen Ausformungen als Dispositivanordnung verstanden werden, in der unter einem machtvollen Blick Subjektivierungsprozesse initiiert werden: Ausgangslage ist ein von außen identifiziertes Problem einer Gemeinschaft und die Vorstellung, dass spezifische gesellschaftliche Probleme in der Summe ihrer Teile aus einer Masse von Individuen mit Problemen bestehen, deren Handlungen, Haltung, Persönlichkeit, ja Subjektivität nicht festgeschrieben, sondern form- und veränderbar sind.

Es lohnt hier, Michel Foucaults klassisches Beispiel der Dispositivanordnung innerhalb der Panoptikums-Gefängnisarchitektur Jeremy Benthams genauer in den Blick zu nehmen.¹⁵ Foucault markiert den neuralgischen Moment in der Geschichte der westlichen Zivilisation, in dem sich das Interesse des Staates an der Formung seines Staatskörpers und der Individuen in ihm wandelt, am Übergang von den Spiegelstrafen zur Politik der Disziplin und Resozialisierung. Das Panoptikum ist dabei ein Netz aus heterogenen Elementen – der Architektur, der Wärterin, dem Delinquenten, dem Gesetz, dem Urteil und mehr –, zwischen denen sich Macht manifestiert. Das Dispositiv Panoptikum erscheint dabei aber wiederum eingebettet in ein gesamtgesellschaftliches Dispositiv der Disziplin, das mehr umfasst als ein Gefängnis und welches das Gesetz, Institutionen, Staat und Gesellschaft durchdringt.

Ähnlich nun lassen sich die mikrodispositiven Anordnungen des Applied Theatre beschreiben, die ebenfalls unter einem machtvollen Blick ein Subjekt auf die Bühne heben, ihm in einem Spielrahmen gesellschaftlich erwünschte Positionen eröffnen, um diese spielerisch zu erproben und einen Prozess der Selbstoptimierung einzuleiten, der auch ein Subjektivationsprozess ist und insgesamt auf ein Dispositiv nächsthöherer Ordnung verweist, das dem der Normalisierung nicht unähnlich ist. Denn egal, ob die leitende Intention einen sich kümmernden (Therapie, benachteiligte Gruppen), einen didaktischen (Schule, Unternehmen, Theatre for Development), einen fordernden (Gewaltprävention, Unternehmen) oder einen resozialisierenden (Gefängnis, Therapie) Charakter hat – ein machtvoller Blick von außen hat den Zustand einer Gemeinschaft als außerhalb der selbstdefinierten Norm identifiziert und interveniert nun mit einem theatralen Normalisierungsprozess. Da diese Macht anders als in Foucaults Beispiel nicht mehr zwangsläufig deckungsgleich mit dem eigenen Staat zu denken ist, stellt sich für die Analyse dieser Projekte die Frage, ob hinter diesen Interventionen in vorgefundene soziale, kulturelle und auch wirtschaftliche Verhältnisse ein klassischer politischer Gestus von sozialer Steuerung steht, oder aber, ob sich nicht im Applied Theatre in besonderer Weise Machtgeflechte einer neoliberalen Gouvernementalität manifestieren. So weisen diese Formen auffällig jenen Charakter der „Scharnierfunktion“¹⁶ zwischen Strategien der Macht, sozialen Beziehungen, Generierung von Wissen und „Techniken des Selbst“ auf, die an Stellen zu Tage treten, wo durch den Rückzug des Staates seine Verantwortung an Markt und Individuum delegiert wurde.¹⁷ Selbst dort, wo Taktiken des Widerstandes, der Resilienz oder des Empowerments gefördert und nach machtvollem Vorbild adaptiert und wiederholt werden, muss in einer über die klassischen Methoden der Aufführungsanalyse hinausreichenden Betrachtung des Gesamtdispositivs berücksichtigt werden, was es für die Denkfigur der Selbstermächtigung bedeutet, wenn sie von einer übergeordneten Position aus gewährt, gefördert oder gar abverlangt wird.

Reinszenierung – Reenactment – Wiederholung

Applied Theatre ist als politische wie auch ästhetische Praxis in sich wiederholende Machtstrukturen eingebettet und stellt einen Ort dar, an dem das ‚Wieder‘ auf vielfältige Weise emergiert und eine kritische wie reflexive Auseinandersetzung erfordert.

Beschäftigt man sich mit repetitiven Strukturen im Applied Theatre, stellt man fest, dass Fragen der Wiederholung ein von jeher wichtiges Thema gewesen sind. So sah, um nur ein Beispiel zu nennen, Jacob Levy Moreno, der Begründer des Psychodramas, bereits in den 1920er Jahren in der theatralen Repetition einen Akt der Befreiung, indem er in der Wiederholung die Möglichkeit zur Transformation erkannte.¹⁸ In verschiedenen therapeutisch involvierten Formen des Applied Theatre sind in der Tat große Hoffnungen an theatrale Praktiken geknüpft, wenn etwa in der Traumatherapie Wiederholungszwängen mit gezielten theatralen Interventionen begegnet wird oder mithilfe theatraler Praktiken Rituale erfunden und etabliert werden, die die Verarbeitung eines Verlusts unterstützen sollen.

Im Diskurs um Repetition lassen sich zunächst zwei Positionen unterscheiden. Die erste betont die *Unmöglichkeit der Wiederholung* und ist im theaterwissenschaftlichen Kontext eng an die Debatte der Ereignishaftigkeit von Aufführungen gebunden, die auch Wiederaufführungen einer Inszenierung durch die leibliche Kopräsenz der Akteurinnen und Zuschauer mit deren jeweiliger Historie und momentanen Verfasstheit immer wieder als ein anderes Jetzt hervorbringen lässt. Aus dieser Perspektive wird die Einmaligkeit von Performance und Aufführung betont, deren Flüchtigkeit und Präsenz, wohingegen ein Repräsentationscharakter in den Hintergrund tritt bzw. verneint wird.¹⁹

Die andere Position betont die *Unmöglichkeit, nicht zu wiederholen*. Diese Haltung zeigt sich vor allem im Kontext der Debatte um Performativität. Nachdem im Linguistic Turn der westlichen Philosophie, Linguistik

und Literaturwissenschaft die Position privilegiert wurde, dass menschliche Erkenntnis sprachlich strukturiert ist und letztlich jede Erfahrung auf Wiederholung basiert, wurde, was für die Sprache gilt, etwas später mit dem Performative Turn ebenso und zunehmend für das Körper- und Gedächtnis angenommen. In Tanz- und Theaterwissenschaft wird dabei häufig der Körper als Archiv aufgefasst. Der Begriff der fleischgewordenen Erinnerung, „flesh memory“²⁰, von Rebecca Schneider spielt dabei eine wesentliche Rolle. Sie konzipiert damit die Performance nicht mehr nur als flüchtiges Ereignis, sondern situiert sie zwischen Erscheinen und Verschwinden, wobei die fleischgewordene Erinnerung wie ein Echo nach dem Ende der direkten Erfahrung weitergetragen und verarbeitet werde.²¹

Wenngleich also Wiederholung und Nichtwiederholbarkeit nicht leicht zusammenzudenken sind, ist es in der Theaterwissenschaft heute eher unüblich, diese Begriffe als konträr und einander ausschließend zu begreifen. So schreibt Joy Kristin Kalu, dass Begriffe wie Einmaligkeit, Unmittelbarkeit und Unwiederholbarkeit nicht länger haltbar seien und die Rede vom reinen Ereignis in den Performances den dominanten Verfahren und der Intention vieler Performancekünstlerinnen widerspreche.²² Auch Ulf Otto bemerkt, dass die romantische und avantgardistische Idee einer sich von einem vorgängigen Vorbild absetzenden und auf Neuigkeit oder Einmaligkeit zielenden Inszenierung eher als historischer Sonderfall der Theatergeschichte angesehen werden müsse.²³ Wiederholung erscheint als ein Paradox, das beide Haltungen zu umfassen vermag. Diese dritte Position wird unter anderem von Gilles Deleuze und Judith Butler stark gemacht, wenn Butler etwa vom subversiven Potenzial der Wiederholung spricht²⁴ oder Deleuze betont, dass Wiederholung und Differenz einander bedingen und Repetition als Kulturtechnik beschrieben werden kann, die individuelle und kulturelle Funktionen erfüllt.²⁵ Bezogen auf das Applied Theatre bedeutet dies, dass das Theater hier als eine Kulturtechnik verstanden werden kann, die in einem bestimmten Kontext taktische Widerstände evozieren kann, jedoch zugleich in Rahmungen eingebettet ist, die von auch machtstabilisierenden Wiederholungsstrukturen gekennzeichnet sind. Wie unterschiedlich diese repetitiven Strukturen verhandelt oder reflektiert werden, zeigen die hier im Band versammelten Beiträge.

In jüngster Zeit hat sich die Debatte um Wiederholungsstrukturen auf den Begriff des Reenactments fokussiert. Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive ist unter Reenactment das performative „Nachstellen eines vergangenen Ereignisses, in dessen Vollzug Historie als Präsenz erlebt werden soll“²⁶, zu verstehen. Wenn wir von einem engeren Verständnis des Reenactments ausgehen, definiert sich dieses vor allem durch den bewussten Vollzug, eine möglichst große Genauigkeit in der Wiederholung und die deutliche Referenz auf ein vorheriges Ereignis, welches in einer Gegenwart verkörpert werden soll. Bezieht man diesen Gedanken auf das Applied Theatre, so liegt es nahe, in vielen Fällen von einer Didaktik des Reenactments zu sprechen, die durch die Praxis des Applied Theatre vermittelt und in unterschiedlichen Beiträgen kritisch diskutiert wird. Differenziert werden muss auch hier zwischen unbewussten und bewussten Handlungen, die durch die Praxis der theatralen Auseinandersetzung reaktualisiert werden. Im psychologischen Kontext findet der Begriff der Reinszenierung Verwendung. Anders als bei einer bewussten Inszenierung im Theaterkontext werden in der psychologischen Arbeit vorwiegend unbewusste Vorgänge der Wiederholung wichtig, bei denen Handlungen, wie Freud in *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten* schildert, an die Stelle von Erinnerungen treten: „[D]er Analytierte *erinnert* überhaupt nichts von dem Vergessenen und Verdrängten, sondern agiert es. Er reproduziert es nicht als Erinnerung, sondern als Tat, er wiederholt es, ohne natürlich zu wissen, daß er es wiederholt.“²⁷ Die Wiederholung emergiert, so könnte man in Anlehnung an Freud sagen, als eine „Kraftäußerung des Verdrängten“.²⁸

Im Kontext des Applied Theatre sehen wir Akteurinnen und Akteure in einem machtdurchwirkten Spannungsfeld agieren, in dem sich unbewusste Vorgänge, Spiel- und Handlungsweisen mit strategisch gesetzten und bewussten Wiederholbarkeiten und Setzungen abwechseln und in dem die Teilnehmerinnen und Facilitators angehalten sind, Momente der systemstabilisierenden Wiederholung gleichermaßen anzuerkennen wie auch zu subvertieren oder transformieren.

Taktik und Strategie

Im Anschluss an die Überlegungen zu Ästhetik und Macht und die zuletzt diskutierten Fragen nach Wiederholung und Wiederholbarkeit, drängt sich die Frage auf, ob Applied Theatre nicht der Wiederholung von Machtstrukturen kaum aus dem Weg gehen kann und von daher besser nicht praktiziert werden sollte. Muss Applied Theatre enden, wenn die inhärente Möglichkeit seiner ‚missbräuchlichen‘ Implementierung und die unkalkulierbaren Konsequenzen der Praxis überwiegen?²⁹

Naheliegender ist es zunächst, Michel de Certeaus Gedanken zu Taktik und Strategie in Zusammenhang zu stellen mit den Fragen nach Selbstoptimierung und Subjektivierung. De Certeau spricht vom „Raster der Überwachung“ und davon, welche widerständigen und gleichsam alltäglichen „Handlungsweisen [...] ein Gegengewicht zu den stummen Prozeduren [bilden], die die Bildung der soziopolitischen Ordnung organisieren“.³⁰ Wenn wir mit Foucault von Disziplin und Ordnung, den Mechanismen von Kontrolle im Panoptikum sprechen, ist es wichtig, neben der Strategie des Dispositivs, auch die Taktiken eines Widerstandes im Sinne de Certeaus zu denken, die sich innerhalb dieser Ordnung praktizieren lassen. Solcherart widerständige Handlungsweisen werden von de Certeau als Taktiken qualifiziert. Taktik ‚profitiert von ‚Gelegenheiten‘ und ist von ihnen abhängig; sie hat keine Basis, wo sie ihre Gewinne lagern, etwas

Eigenes vermehren und Ergebnisse vorhersehen könnte. Was sie gewinnt, kann nicht gehortet werden. Die fehlende Verortung verschafft ihr Mobilität – aber immer in Abhängigkeit von den Zeitumständen –, um im Fluge die Möglichkeiten zu ergreifen, die der Augenblick bietet.“³¹

Als Strategie im Sinne de Certeaus könnte Applied Theatre als machtvoll intervenierende Institution begriffen werden, gekennzeichnet von „Berechnung (oder Manipulation) von Kräfteverhältnissen, die in dem Moment möglich wird, wenn ein mit Willen und Macht ver- sehenes Subjekt (ein Unternehmen, eine Armee, eine Stadt oder eine wissenschaftliche Institution) ausmachbar ist“.³² Denn oft geht es bei solcherart strategisch gesetzter Einlassung, die viele Applied-Theatre- Projekte durch die Förderung durch und Forderung nach politisch klarer Provenienz kennzeichnen mag, um die Fortschreibung der Umstände, die Aufstellung oder Stabilisierung einer Ordnung. De Certeau markiert einen deutlichen Unterschied zwischen Taktik, der situativ reagierenden „Kunst der Schwachen“³³, und Strategie auch und insbesondere in ihrer zeitlichen Dimension von dauernder und wiederholbarer Wirkabsicht:

[...] die Strategien setzen auf den Widerstand, den die Etablierung eines Ortes dem Verschleiß durch die Zeit entgegenhalten kann; die Taktiken setzen auf einen geschickten Gebrauch der Zeit, der Gelegenheiten, die sie bietet, und auch der Spiele, die sie in die Grundlagen einer Macht einbringt.³⁴

Ähnlich wie oben für die Dispositive von Macht und die Strukturen der Wiederholbarkeit beschrieben, operieren auch Taktik und Strategie in einem oszillierenden Spannungsfeld, was auf die besondere politische Problematik und die Herausforderungen an eine ethische Praxis hinweist. Innerhalb eines Applied-Theatre-Projektes scheint es durchaus möglich, eine Art Verschränkung von Strategie und Taktik zu beobachten. Dann etwa, wenn externe Förderinstitutionen, Gefängnisleitungen oder etablierte Strukturen eines Unternehmens Theatern Räume ermöglichen, in denen Teilnehmerinnen aktiv werden können (und dies auch widerständig taktierend könnten), zugleich aber (strategisch) stabilisierend handeln sollen. Diese paradoxe Struktur ist als Potenzial zu begreifen, als beinahe strategische Setzung im Sinne de Certeaus, die als Taktik im Inneren der Ordnung operiert und letztlich nicht von Facilitators oder Auftraggeberinnen kalkulierbar ist:

Tausend Arten und Weisen, das Spiel des Anderen, d. h. den von Anderen vorgegebenen Raum, zu spielen/zu vereiteln, sind charakteristisch für die subtile, beharrliche und widerstandsfähige Aktivität von Gruppen, die sich – da sie kein eigenes haben – im Netz der etablierten Kräfte und Vorstellungen zurechtfinden. Man muß ‚mitmachen, indem man etwas damit macht‘.³⁵

„Mitmachen, indem man etwas damit macht“ – ist das als Kampfansage oder resignierte Akzeptanz zu begreifen? Was bedeutet ‚Mitmachen‘ in den Praktiken des Applied Theatre? Das Handeln eines Facilitators? Das Fördern eines Projektes durch die Geschäftsleitung eines Unternehmens? Das Teilnehmerin-Sein? Vielleicht ist es die Teilhabe an Momenten des Entwickelns, Aufführens, Verwerfens von ‚Geschichten‘: „[...] dort, wo die Geschichtsschreibung in der Vergangenheitsform von den Strategien der institutionellen Mächte berichtet, bieten diese ‚wunderbaren‘ Geschichten ihrem Publikum (wer Ohren hat, der höre) mögliche Taktiken, die in Zukunft gebraucht werden können“.³⁶ Denn bisweilen sehen wir im Applied Theatre genau jene Geschichten sich entfalten, die neben Selbstoptimierung auch eine Form von politisierendem/ politisiertem Widerstandstraining sind für die Zukunft in einer anderen Realität. Applied Theatre kann in diesem Sinne an einem Repertoire von widerständigen Taktiken für die Zukunft arbeiten. Allerdings ist solcher art Repertoire in der Logik de Certeaus nicht nur ‚positiv‘ im Sinne einer Emanzipation der ‚Schwachen‘ konzipiert, sondern immer auch eine Wiederholung mit machtstabilisierender Wirkung, wie sie oben beschrieben wurde.

Womöglich dürfen auch diese Pole nicht ausschließend und abschließend voneinander geschieden werden, sondern können in ihrem Zusammenspiel Anlass geben, einen keineswegs resignativen Moment der paradoxen Hoffnung aufzufinden.

Die wirkliche Ordnung der Dinge besteht genau in diesen ‚populären‘ Taktiken, die die Dinge zu ihren eigenen Zwecken umändern, ohne sich darüber Illusionen zu machen, daß sich in Kürze etwas ändern wird. Während diese Ordnung ansonsten von der herrschenden Macht ausgebeutet oder einfach vom ideologischen Diskurs gezeugnet wird, spielt hier die Kunst mit ihr. [...] Diese Praktik der ökonomischen Umfunktionierung bedeutet in Wirklichkeit die Rückkehr einer sozio-politischen Ethik in ein ökonomisches System.³⁷

Viele der hier versammelten Beiträge beschreiben ein Scheitern, Bruchmomente, Widerstände des Systems gegen sich selbst – Applied Theatre, das Theater, spielt mit. Und darin scheint ein wesentlicher und bedenklicher Faktor gegenwärtigen künstlerischen Arbeitens mit Formen des Applied Theatre zu liegen: Logiken und Vokabeln einer neoliberalen Gouvernamentalität sind mit jenen zusammenzudenken, die im Applied Theatre (auch) als Konsequenz widerständiger Taktiken hoffnungsvoll geprobt, wiederholt und aufgeführt werden: Beharrlichkeit, Resilienz, Adaptionfähigkeit. Wiederum in Selbstoptimierung resultierend

agiert Applied Theatre, um im System, von dem angenommen wird, dass es unveränderlich sei, zu bestehen.

Applied Theatre spielt mit. Konsequenzlos bleibt dieses Verhalten keineswegs, und vielleicht liegt hier trotz aller naheliegenden Resignation die Hoffnung eines Arbeitens im, mit und über Applied Theatre: Es entwirft immer auch, auf eine andere, vielleicht eine bessere Zukunft hin, eine „Wirklichkeit des Möglichen“.³⁸ Wie frei und widerständig Praktikerinnen und Teilnehmer, Förderinstitutionen, Zuschauer und Zuschauerinnen damit umgehen können, markiert letztlich die unheimliche Potenz, die Applied Theatre in sich trägt. Und es verwehrt jeden naiven Gedanken daran, es mit einem unschuldigen Werkzeug zu tun zu haben.

Der Band wirft in seinen zwölf Beiträgen Schlaglichter auf nationale und internationale Projekte des Applied Theatre wie auch auf Prozesse, die eine historische Affinität zu diesem Feld aufweisen. Die Beobachtungen der Autorinnen und Autoren stellen dabei notwendig eine Auswahl dar, die der Heterogenität und Komplexität des Phänomens Rechnung trägt, jedoch nicht auf Vollständigkeit zielt. Vielmehr soll unter den Vorzeichen von *Rahmen und Positionen* des Applied Theatre in drei Teilen eine Auseinandersetzung stattfinden, die von Diskursen der Heilung und des Therapeutischen über Risiken und Nebenwirkungen bis hin zur kritischen Analyse institutioneller Strukturen reicht, in denen derartige Interventionen durchgeführt werden.

Die vier Beiträge des ersten Teils *Paradoxien der Fürsorge* versammeln zwei historische Entwürfe und zwei aktuelle Betrachtungen zu theatralen Praktiken, die sich den Verflechtungen von Therapie, Fürsorge, Heilspädagogik und Momenten des Übergriffigen darin widmen.

Anhand des Beispiels der schriftlich festgehaltenen Jenseitsvision eines englischen Bauern aus dem 13. Jahrhundert hebt Michael Lorbers „*Visio Turkilli* – Theater als Höllenstrafe“ die Vorstellung der Hölle als theatrale Grundstruktur mit heilspädagogischer Wirkungsästhetik hervor. Dieser auf Strafe und Abschreckung beruhenden Instrumentalisierung des Theatralen stellt er mit Schillers Schrift „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“ einen aufklärerischen Entwurf gegenüber, bei dem sich das Potenzial des Theaters als Regierungsinstrument durch eine säkulare „Pastoralmacht“ realisiert. In beiden Positionen zeichnet der Autor ein Applied Theatre *avant la lettre* nach.

Céline Kaisers Beitrag „Seelenreize‘ und ‚Psychiaterie‘. Agonale Schauplätze in Johann Christian Reils *Rhapsodieren*“ stellt das unverwirklichte Konzept einer Anfang des 19. Jahrhunderts entworfenen Behandlungssystematik des Mediziners Johann Christian Reil ins Zentrum, das als eine frühe Form theatralen Arbeitens im therapeutischen Kontext gelesen werden kann. Die für die geistige Genesung der Patienten empfohlenen performativen Praktiken, die in ihrer Beschreibung zu grausam-übergriffigen Spektakeln ausufern, werden, so Kaiser, dabei zu agonal gerahmten Handlungsräumen unfreiwilligen Spielens.

Das Moment der Unfreiwilligkeit spielt auch bei Lilian Seuberling eine zentrale Rolle. In „Rahmen wechsel dich! Die Un-Freiwilligkeiten der Übertragung“ erläutert sie mit besonderem Bezug auf genderspezifische Fragestellungen am Fallbeispiel einer theatertherapeutischen Aufstellungsarbeit den Prozess der gezielten Übertragung als ein zentrales Element theaternaher Therapieformen. Sie zeigt dabei auf, dass diesen asymmetrische Machtrelationen inhärent sind.

James Thompson argumentiert „Für eine Ästhetik der Fürsorge“, die er aus seiner eigenen medizinischen Pflege und Fürsorge für einen kongolesischen Kollegen ableitet. Er adressiert Fragen der Achtung und Anerkennung im medizinischen Bereich und diskutiert mit Rückgriff auf den feministischen Diskurs um Ethics of Care sowie Nicolas Bourriauds *Relational Aesthetics*, wie diesbezügliche Kategorien ästhetisch aufgefasst und beschrieben werden können.

Wie der erste Teil zeigen wird, ist die für das Applied Theatre typische Ausrichtung auf Sorge und Zuwendung eng mit dem prekären Status der Subjekte verknüpft, die in seinem Fokus stehen. Verbunden damit sind Situationen, in denen inhärente ‚Risiken und Nebenwirkungen‘ sichtbar werden. Diesen trägt der zweite Abschnitt (*Neben-*) *Wirkungen* Rechnung, in dem vier internationale Theaterarbeiten vorgestellt werden, die die Potenziale von Applied-Theatre-Projekten deutlich machen, jedoch auch auf mögliche Gefahren hinweisen.

In „Koloniale Fallstricke erkennen und meiden: Perspektiven für die interkulturelle Theaterarbeit von der Finanzierung über die Ästhetik bis zur Evaluation“ warnt Julius Heinicke davor, dass sowohl in der künstlerischen Praxis interkultureller Theaterarbeit als auch in der Ausrichtung der Finanzierungs- und Fördermodelle, im Management und in den Evaluationsrichtlinien problematische Momente – „koloniale Fallstricke“ – lauern können. Der koloniale Gestus erweist sich dabei keineswegs als neu, sondern lässt sich, wie Heinicke unter anderem am Umgang mit den Figuren der *Trickster* in Afrika und der *Zanni* der Comedia dell’arte aufzeigt, als eine Reinszenierung der symbolischen Gesellschaftsordnung der westlichen Welt lesen.

Janina Möbius untersucht in ihrem Beitrag „Die Krux mit dem Kreuz – Passionsspiele im Jugendgefängnis San Fernando in Mexiko-Stadt“ den Probenprozess wie auch die Aufführung einer Osterprozession, die von Häftlingen einer mexikanischen Jugendstrafanstalt im Jahr 2015 aufgeführt wurde. Sie zeigt auf, wie institutionelle, systemische, gesellschaftliche und religiöse Faktoren, die Theater als kulturelles Ordnungsmodell konstituieren, den Prozess beeinflussen und sogar Situationen schaffen, in denen die Grenzen des Theatralen durch reale Gewalt bedroht werden oder theatrale Gewaltrepräsentationen Realitätsbezüge zu den gegenwärtigen Gräueltaten mexikanischer Drogenkartelle herstellen.

Risiko und Emergenz liegen auch im Fokus von James Thompsons „Ein Hacken und Stechen“. Wenige Wochen nach einem theatralen Rehabilitationsprojekt mit ehemaligen Kindersoldaten in Sri Lanka, das der Autor im Jahr 2000 durchgeführt hatte, kam es zu einem Massaker an den Teilnehmenden. Dadurch veranlasst stellt Thompson Grundsatzfragen danach, wie sich Applied Theatre in Krisensituationen verortet und ob derartige Interventionen, die auf institutionelle, öffentliche Wirksamkeit ausgerichtet sind, überhaupt initiiert werden dürfen, insofern sie Gefahren für die Beteiligten mit sich bringen können.

Den Abschluss dieses Teils bildet Ananda Breeds „Environmental Aesthetics, soziales Engagement und ästhetische Erfahrung in Zentralasien“. Die Autorin beschreibt das Youth Theatre for Peace-Projekt in Zentralasien unter den Vorzeichen der sogenannten Environmental Aesthetics im Hinblick auf die Nutzung kulturellen Arbeitens für den Toleranzaufbau. Breed untersucht die mündlichen und literarischen Formen der kirgisischen *Manas* und *Trickster Tales* auf ihr Potenzial, Ideen und Narrative bereitzustellen, die in Kontexten auseinanderdriftender moralischer, politischer und sozialer Agenden zur Aushandlung von Positionen und Konfliktlösung beitragen können.

Der dritte und letzte Teil *Institutionen* rückt die Theaterarbeit mit, gegen und in institutionellen Strukturen in den Mittelpunkt. Er umfasst sowohl Beispiele, die die Anbindung an konkrete Einrichtungen skizzieren, als auch Beiträge, die Diskurse um Applied Theatre mit denen der Institutionskritik zusammendenken.

Jonas Tinius stellt in seinem Beitrag „Anthropologische Beobachtungen zu künstlerischer Subjektivierung und institutioneller Reflexivität“ das am Mülheimer Theater an der Ruhr angesiedelte Kunst- und Theaterprojekt Ruhrorter in den Mittelpunkt, das sich der Arbeit mit Flüchtenden und Asylsuchenden widmet. Tinius weist dessen ästhetisch-methodische Herangehensweise als „ethische Subjektivierungspraktiken“ aus und beschreibt die enge, mehrdimensionale Relation zwischen dem Projekt und dem Institutionellen. Diese äußert sich insbesondere im Anbindungsverhältnis an die Theaterinstitution sowie in einer thematischen Fokussierung auf ehemalige Orte der Isolation, der Flucht und der Ausgrenzung.

Das Wechselverhältnis von Theater und Institution steht ebenfalls im Zentrum des Beitrages von Florian Evers und Fabian Lempa „Forced Participation – Seminarschauspiel in der Personalentwicklung“. Am Beispiel des sogenannten Seminarschauspiels – einer rollenspielbasierten Fortbildungsmaßnahme für Mitarbeiter – diagnostizieren sie dem Einsatz von Theater in Wirtschaftsunternehmen Aspekte eines unfreiwilligen Spiels, bei dem theatrale Mittel zur Subjektivierung gebraucht werden und der Aspekt spielerischer Konsequenzminderung nur bedingt Gültigkeit zu haben scheint.

In einem griechisch-niederländischen Vergleich analysiert Eva Fotiadi, welche Auswirkungen eine restriktive, auf Austerität orientierte Haushaltspolitik für sozial engagierte, partizipatorische Kunstprojekte hat. Sie beschreibt eine Entwicklung „Von autonomer zu allgemein anwendbarer Kunst“: Projekte, die als durchaus widerständige Aktionen gegen das Austeritätsideal begannen, werden von staatlicher Seite vereinnahmt bzw. stehen zunehmend unter dem Druck, am oberflächlichen Kurieren der Folgeschäden einer solchen Kürzungspolitik mitzuwirken.

Sruti Balas „Applied Theatre und die Frage der Institutionskritik“ definiert den Begriff und die Aktion institutioneller Kritik aus dem Kunstrahmen heraus und zeichnet dessen Relation zum Applied Theatre nach. Kontrastierende Beispiele dienen ihr zur Illustration des breiten Spektrums kritischer Praxis und werfen die Frage auf, wann und unter welchen Rahmenbedingungen welche Haltungen zur Institution offenzulegen sind.

Matthias Warstat, Florian Evers, Kristin Flade, Fabian Lempa und Lilian Seuberling

Januar 2017

¹ Balfour, Michael/Flade, Kristin: „Limits, Failures and Ethics – Theatre and War. A Conversation between Kristin Flade and Michael Balfour“, *The Aesthetics of Applied Theatre* (blog), September 2014, <http://www.applied-theatre.org/blog/limits-failuresand-ethics-theatre-and-war>, Zugriff: 19. Oktober 2016.

² Thompson, James: *Applied Theatre: Bewilderment and Beyond*, Oxford 2003, S. XX.

³ Vgl. Breed, Ananda: *Performing the Nation. Genocide, Justice, Reconciliation*, Kalkutta/London/New York 2014, insbesondere Kapitel 3.

⁴ Vgl. Goffman, Erving: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, New York 1974, S.

10.

5 Vgl. Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 2008, S. 136f.

6 Willems, Herbert: *Rahmen und Habitus*, Frankfurt a. M. 1997, S. 46.

7 Ebd., S. 47.

8 Vgl. z. B. Nicholson, Helen: „Affective Atmospheres: Performative Pedagogies of Space“, in: Babayants, Art/Fitzsimmons Frey, Heather (Hg.): *Theatre and Learning*, Cambridge 2015, S. 166–184; eine wirtschaftswissenschaftliche Untersuchung von Forumtheater-Lernräumen in Unternehmen findet sich bei Rae, Janet Elizabeth: „Facilitating learning spaces in forum theatre“, in: *European Journal of Training and Development* 37, 2 (2013), S. 220–236; und zu edukativer Applied-Theatre-Arbeit in Südafrika siehe beispielsweise Prentki, Tim: „Any Color of the Rainbow – As Long as It’s Gray: Dramatic Learning Spaces in Postapartheid South Africa“, in: *African Studies Review* 51, 3 (2008), S. 91–106.

9 O’Connor, Peter/Anderson, Michael: „Research in a Post-Normal World“, in: Dies. (Hg.): *Applied Theatre: Research: Radical Departures*, London 2015, S. 46.

10 Vgl. ebd., S. 67ff.

11 Vgl. Hunter, Mary Ann: „Cultivating the art of safe space“, in: *Research in Drama Education. The Journal of Applied Theatre and Performance* 13, 1 (2008), S. 5–21; Aitken, Viv: „Conversations with status and power: how *Everyday Theatre* offers ‚spaces of agency‘ to participants“, in: *Research in Drama Education. The Journal of Applied Theatre and Performance* 14, 4 (2009), S. 503–527.

12 O’Connor: „The Joseph Lister Drama: John Carroll from a Distance“, in: *NJ (Drama Australia Journal)* 37 (2013), S. 10, <http://www.dramaaustralia.org.au/assets/files/NJ%2037%20Special%20edition%202013.pdf>, Zugriff: 19. August 2016.

13 Carroll, John/Cameron, David: „Playing the Game, Role Distance and Digital Performance“, in: *Applied Theatre Researcher/IDEA Journal* 6 (2005), S. 4, https://www.griffith.edu.au/data/assets/pdf_file/0009/54945/playing-game.pdf, Zugriff: 19. August 2016.

14 Vgl. Wihstutz, Benjamin: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, Zürich 2012.

15 Vgl. Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen*, Frankfurt a. M. 1994, S. 256–292; Foucault: *Dispositive der Macht*, Berlin 1978, S. 121–125. Um einen Wärterturm herum sind in der Bentham’schen Gefängnisarchitektur einsehbar Zellen arrangiert, deren Insassinnen wiederum nicht in den Wärterturm hineinblicken können. Aus diesen Blickstrukturen ergeben sich gleichsam Machtkonstellationen. Der Delinquent, dem der Blick in den Turm verweigert ist, kommt nicht umhin, die Wärterin als immer anwesend und ihn anblickend anzunehmen. Dadurch soll sein Verhalten sich zunächst äußerlich so wandeln, dass er immer handelt, als stünde er unter Beobachtung, bis sich diese Konstellation in die Seele sedimentiert hat und der Wärter internalisiert wurde. Die Gefangenen geben auf der exponierten Bühne ihrer Zellen unerlässlich und so lange eine theatrale Vorstellung für den als anwesend angenommenen Wärter, bis der Subjektivationsprozess abgeschlossen und die gespielte Rolle sich fortan als selbstidentisch verfestigt hat.

16 Lemke, Thomas/Krasmann, Susanne/Bröckling, Ulrich: „Gouvernementalität, Neoliberalismus und Selbsttechnologien. Eine Einleitung“, in: Bröckling, Ulrich/Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas (Hg.): *Gouvernementalität der Gegenwart – Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, Frankfurt a. M. 2000, S. 8.

17 Vgl. ebd., S. 17–19.

18 Vgl. Moreno, Jacob Levy: *Gruppenpsychotherapie und Psychodrama*, Stuttgart 2008, S. 76.

19 Vgl. Phelan, Peggy: *Unmarked. The Politics of Performance*, London/New York 1993, S. 146 und

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004.

20 Schneider, Rebecca: „Archives: Performance Remains“, in: *Performance as Research* 6, 2 (2001), S. 100–108, hier S. 105.

21 Ebd., S. 106.

22 Vgl. Kalu, Joy Kristin: *Ästhetik der Wiederholung. Die US-amerikanische Neo-Avantgarde und ihre Performances*, Bielefeld 2013, S. 164.

23 Otto, Ulf: „Reenactment“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar 2014, S. 289.

24 Vgl. Butler, Judith: „Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“ [1988], in: Case, Sue-Ellen (Hg.): *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore/London 1990, S. 270–282, hier S. 276–279.

25 Vgl. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, hrsg. von Günter Rösch, übers. von Gabriele Rick und Ronald Voullié, Berlin 1992, S. 424. Deleuze unterscheidet zwischen nackter Wiederholung, die durch Exaktheit und Mechanismus gekennzeichnet sei, und einer bekleideten Wiederholung, die komplex sei und Differenzen entfalte, worin er auch Freiheitspotenziale erkennt. Vgl. Deleuze: *Differenz und Wiederholung* [1968], übers. von Joseph Vogl, München 2007, S. 358.

26 Otto: „Reenactment“, S. 287.

27 Freud, Sigmund: *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten* [1914], in: Ders.: *Gesammelte Werke*, 19 Bde., hrsg. von Anna Freud et al., Frankfurt a. M. 1999, Bd. 10, S. 133.

28 Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips* [1920], in: Ders.: *Gesammelte Werke*, 19. Bde., hrsg. von Anna Freud et al., Frankfurt a. M. 1999, Bd. 13, S. 5.

29 James Thompson stellt in seinem Text „Ein Hacken und Stechen“ genau diese Frage nach den Grenzen des Applied Theatre. In einer ausführlichen Lektüre Michel de Certeaus erarbeitet Thompson Gedanken über den Status von Taktik und Strategie in der Theaterarbeit in Krisengebieten, die hier weiterführend für den weiteren Diskurs über Applied Theatre fruchtbar gemacht werden sollen.

30 Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 15f.

31 Ebd., S. 89.

32 Ebd., S. 87.

33 Ebd., S. 89.

34 Ebd., S. 92.

35 Ebd., S. 60.

36 Ebd., S. 68.

37 Ebd., S. 73.

38 Schramm, Helmar: „Spiel“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar 2014, S. 332.

Quelle: https://www.theaterderzeit.de/buch/applied_theatre/34710/komplett/

Abgerufen am: 14.12.2018