

Theaterpädagogische Akademie der Theaterwerkstatt Heidelberg
Vollzeitausbildung - Theaterpädagogik BuT
Jahrgang 2014 – TP.14.1

Biografische Theaterarbeit mit Menschen geistiger Behinderung

**Was steckt hinter dieser Performance:
Kunst oder Aufklärung?**

Abschlussarbeit
im Rahmen der Ausbildung Theaterpädagogik BuT ®
an der Theaterwerkstatt Heidelberg

Vorgelegt von **COSTANZI MIRKA**

Eingereicht am 03.11.2014 an Wolfgang G. Schmidt

} theaterwerkstatt heidelberg

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	01
1. Was steckt hinter Performance-Theater?	04
1.1. Die Entstehung des Performativen im Postdramatischen Theater.....	04
1.2. Paradigmenwechsel des Zuschauens - Die Kunst des Aufklärens.....	05
1.3. Der Anspruch nach dem „authentisch-Nicht-Perfekten“.....	08
1.4. Das Biografische Theater.....	12
1.5. Die Theaterpädagogik im Performance Theater.....	13
2. Theaterarbeit mit Menschen geistiger Behinderung	15
2.1. Die Darstellende Kunst mit geistig behinderten Menschen.....	15
2.2. Die subversive Aufklärung.....	18
3. Biografische Theaterarbeit im „disabled Theater“	22
3.1. Grundprinzipien der Biografie Arbeit im theaterpädagogischen Kontext.....	22
3.2. Ästhetische Erfahrungen als Arbeitsprozess.....	25
3.3. Rolle des Theaterpädagogen.....	26
3.4. Das „Disabled Theater“ - Theater Hora.....	28
Schlusswort	33
Literaturverzeichnis	36



EINLEITUNG

In der folgenden Arbeit werde ich mein Verständnis einer Theorie und Praxis von Theaterarbeit in der Form von *Biografischem Theater* mit der Zielgruppe *Menschen mit geistiger Behinderung* darstellen. Es wird der Frage auf den Grund gegangen was hinter Performance steckt: *Kunst oder Aufklärung?*

Begründung für die Wahl des Themas:

Die Beschäftigung mit diesem Thema resultiert aus einem Theaterbesuch vor einem Jahr. Ich habe damals einen Freiwilligendienst im professionellen Künstlerkollektiv für Menschen mit geistiger Behinderung „collectif DADOFONIC“¹ absolviert. Mit den Arbeitskollegen haben wir im Rahmen des 50. Theatertreffens der Berliner Festspiele, uns das Stück „Disabled Theater“ vom Theater HORA² und Jérôme Bel angeschaut. Es war kein konventionelles Theaterstück mit Literaturvorlage, sondern eine Biografische Performance. Die Schauspieler des Theater HORAs, wurden vom berühmten Choreografen Jérôme Bel so gezeigt wie sie wirklich sind: Sie lassen sich anlotzen, stellen sich vor, erläutern ihre Behinderung, singen, tanzen und suchen Kontakt zu den Zuschauern. Jérôme Bel gab ihnen einen Raum, eine Bühne mit Stühlen im Halbkreis aufgerichtet und einen Assistenten/Übersetzer der in der Ecke rechts Platz hatte, welcher Handlungen/Anweisungen des Choreografen für die Schauspieler vortrug und die Sätze der Schauspieler vom Schweizerdeutsch ins Deutsche übersetzte. Das war der einzige Rahmen den die Künstler hatten. Sie entschieden selbst was sie preisgeben wollten. Bei der ersten Betrachtung wirkte es sehr aufregend oder doch eher langweilig? Während der Vorstellung war meine Schaulust nicht nur auf die Bühne gerichtet sondern auch auf das Publikum. Die Zuschauer waren teils zu tränengerührt, lachten, schauten verwundert oder verwirrt zu, waren peinlich gerührt – man konnte vermuten, dass einige Besucher sehr wenig Erfahrung mit Menschen geistiger Behinderung hatten. Nach der Vorstellung gab es eine Podiumsdiskussion. Die Äußerungen waren zwiesgespalten, wie auch ich: „atemberaubend Menschlich“, „Freakshow“, „sehr authentisch“, „das war sehr viel 'Mensch' auf der Bühne“, „Ausstellung von Defiziten“, um nur einige zu nennen.

Ich war mittendrin und total verwirrt. Ich hatte zuvor noch nie eine derartige Performance gesehen. War das „gutes Theater“, oder überhaupt „Theater“? Was ist daran Kunst? Wo liegen die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst? Wo ist die Grenze, wo die Trennung zwischen

¹ Das „collectif DADOFONIC“ ist ein professionelles Künstlerkollektiv, das sich mit Schauspiel, visueller Kunst und Bewegung beschäftigt. Es ist als Werkstatt für visuelle Kunst und Theater eine Arbeitsstätte für Menschen mit geistiger Behinderung in Luxemburg.

² Das Theater HORA, ist die erste - und bis heute einzige - professionell arbeitende Kulturwerkstatt für geistig behinderte KünstlerInnen in der Schweiz (Zürich).

Privatem und Performativen? Was wollte der Choreograph uns mit „Disabled Theater“ vermitteln? Wer ist nun „disabled“? :

- *Die Schauspieler wegen ihrer geistigen Beeinträchtigung?*,
- *Wir, das Publikum, weil wir fasziniert vom „anormalen“ und Opfer des „Behindertenbonus“ sind?*,
- *Oder unsere heutige Auffassung vom Theater der behindert-distanzierten-Leistungsgesellschaft?*

Die Inszenierung hat in mir vieles auf den Kopf gestellt und zuletzt zwei essentielle Fragen aufgegriffen, bezüglich der biografischen Arbeit in der Postdramatischen performativen Theaterwelt und die Theater(pädagogischen)-Arbeit mit Menschen geistiger Behinderung.

Inhalt:

Angeleitet von meiner Neugier und Bewusstseinskrise, begeben sich in dieser Arbeit also auf die Suche nach Antworten, nach einer Poesie, nach dem Eigensinn, nach der Eigenart, nach einem Bewusstsein für die Theaterarbeit mit Menschen mit geistiger Behinderung.

Um den Rahmen meiner Arbeit jedoch nicht zu sprengen beziehe ich mich konkret auf die Frage der performativen Kunst des Biografischen Theaters, in Verbindung mit der Zielgruppe „Menschen mit geistiger Behinderung“. Was wird mit dieser Theaterform zum Ausdruck gebracht? Soll man im professionellen Theater - wie es der Fall ist für das Theater HORA - mit Menschen mit geistiger Behinderung biografisch arbeiten? Was will man hier erreichen, was will man vermitteln? Will man eine neue Ästhetik schaffen? Will man den Menschen mit geistiger Behinderung ein Medium geben um sich auszudrücken, sich frei zu entfalten oder will man das Publikum belehren? Sucht man ein Dialog mit den Zuschauern? Oder will man beides, eine künstlerische und aufklärerische Auseinandersetzung für Schauspieler und Zuschauer schaffen? Aber wie kann man die Biografie künstlerisch darstellen, ohne dass die Frage nach der Exposition von Menschen auf der Bühne berechtigt wäre, zumal wenn es um Menschen geistiger Behinderung geht?

In dieser Arbeit möchte ich mich ebenso mit anderen Begrifflichkeiten und Definitionen des Postdramatischen Theaters beschäftigen, welches sich von den konventionellen Theaterformen löst. Daraufhin, werde ich den Theaterpädagogischen Einfluss in Zusammenhang mit der Zielgruppe ergänzen. Mit dieser Auseinandersetzung erhoffe ich mir auch, für mich als Theaterpädagogin, hilfreiche Methoden für das biografische Inszenieren mit Menschen mit geistiger Behinderung zu erfahren.

Ich will vorab eine Begriffsdiskussion ausklammern, indem in folgenden „Menschen mit geistiger Behinderung“, „Menschen geistiger Behinderung“, „geistig behinderte Menschen“, die „Behinderten“ verwendet wird, ohne dabei diskriminierende Elemente mit einzubinden.

Vorgehen/Aufbau:

Im ersten Teil gehe ich der Frage nach, was hinter „Performance“ steckt. Über diese Frage gelange ich zum Postdramatischen Theater (1.1) und dem Paradigmenwechsel des Zuschauens, welcher sich in dieser Zeit entwickelte: die neue Kunst des aufklärerischen Zuschauens (1.2). Dies beinhaltet auch den Wunsch nach mehr Authentizität in der Theater- und Zuschauerwelt, mit welcher ich mich im dritten Kapitel (1.3) auseinandersetze. Daraufhin werde ich auf eine bestimmte Form des „Authentischen Theaters“ eingehen, die der biografischen Theaterarbeit (1.4). Welche Konsequenzen das Performance Theater und das Biografische Theater nun für die Theaterpädagogik nach sich ziehen, beschreibt das letzte Kapitel des ersten Teils (1.5).

Im zweiten Teil werde ich die Theaterarbeit, von den angeblich perfekt authentischen Schauspielern geistiger Behinderung, analysieren. Um diese besondere Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung zu verstehen, werde ich einen kleinen geschichtlichen Exkurs machen. Dann gelang ich zum Sinn und Zweck dieser Theaterarbeit: der darstellenden Kommunikation mit Menschen geistiger Behinderung (2.1). Begrifflichkeiten wie „Authentizitätszuschreibung“ und das neue „Ästhetische Denken“, was folglich aus der postdramatischen Welle an Einfluss gelangt, wird in diesem Teil auch vertieft (2.2).

Im dritten Teil versuche ich die Form des biografischen Theaters, welche sich aus dem performativen, postdramatischen Authentischen Theater entwickelt hat, mit der Zielgruppe Menschen geistiger Behinderung zu verbinden. Zuerst erkläre ich die Grundprinzipien der biografischen Arbeit im theaterpädagogischen Kontext (3.1), dann erschließe ich die daraus folgenden ästhetischen Erfahrungen für Darsteller, als auch für Zuschauer (3.2). Die Frage stellt sich dann, wie man als Theaterleiter (Theaterpädagogin oder Regisseur) gute Theaterarbeit gewährleistet, wenn der Fokus auf die Biografie der Schauspieler gelegen wird. Außerdem ist es entscheidend wann, wo und wie man mit diesen biografischen Mitteln arbeiten kann (3.3). Infolgedessen werde ich in dem letzten Kapitel, das spezifische Inszenierungskonzept von Theater Hora und Jérôme Bels „Disabled Theater“ genauer betrachten (3.4).

Anschließend, wird ein Fazit meine Arbeit abrunden und für künstlerische Aufklärung schaffen.

1. WAS STECKT HINTER PERFORMANCE-THEATER?

1.1. Die Entstehung des Performativen im Postdramatischen Theater

Die Performative Kunst, *Performance Art*, kurz Performance, entstand schon in der Zeit der Avantgarde, in den 20er Jahren, in denen die Futuristen und Dadaisten die passiven Zuschauer mit ihren Darstellungen zu provozieren und schockieren versuchten. In den 50er Jahren wurde die Performance der Inbegriff für eine neue szenische Kunst der Postmoderne. Performance ist eine situationsbezogene, handlungsbetonte und vergängliche (ephemere) künstlerische Darbietung eines Künstlers, also eines Performer oder einer Performance-gruppe. Diese Kunstform agiert nicht linear und disharmonisch, nicht repräsentierend und interpretierend.³ Es geht also nicht mehr um ein „so-tun-als-ob“ sondern um ein Annähern an das Reale, welches mit den ästhetischen Schwerpunkten auf Zeit, Raum und vor allem des Mediums Körper geprägt sind. Man will dem Publikum eine Handlung vorstellen welche die Wirklichkeit hervorbringt.⁴ So entsteht die Unmittelbarkeit einer gemeinsamen Erfahrung von Künstler und Publikum als Zentrum der Performance.

Parallel zeigte sich in der Theaterwelt eine ähnliche Entwicklung, indem durch Widerstand neue Formen zum Ausdruck gebracht wurden. Neue Grenzen und Tabus wurden gebrochen um somit die Illusion des Theaters soweit wie möglich zu reduzieren und eine künstlerische Form der Wahrhaftigkeit zu schaffen. Nicht mehr das „Wer“ oder „Was“ in einer Inszenierung war wichtig, sondern das „Wie“. Ich denke dabei an Erwin Piscators politisches Theater, welches das Publikum nicht zum Nachfühlen sondern Nachdenken befähigt hat. An Meyerhold, welcher erste Anti-illusionistische Gedanken prägte und an das epische Theater von Brecht, welche die vierte Wand zum Publikum durchbrochen hat und dadurch erste Erziehungsgedanken dem Publikum - dem klein Bürgertum - vermittelt werden konnten. Der Mensch und das Menschenverhalten werden zum allerersten Mal auf der Bühne inszeniert und überprüft: der „avantgardistischer-postmodernistische Individualismus“ als das Ästhetische „absolute“ wird in Frage gestellt.⁵ In den 60er Jahren kommt dann das „dokumentarische Theater“ zum Vorschein, welche Themen aufgreift um über sie zu berichten und aufzuklären.

Der Frankfurter Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann führt nicht zuletzt den Begriff des „postdramatischen Theaters“ ein, was die in den 60er Jahre entstandene alternative Theaterströmung beschreibt, welche sich von der avantgardistischen Strömung ernährte und sich somit der konventionellen Theaterform, der traditionellen Literaturvorlage, dem „so-tun-als-

³ Klein / Sting: 2005, S.14.

⁴ Ebd. S.137.

⁵ Theunissen: 2004, S.160.

ob“ trennt. Als sich dann die Performance den Weg auf die Bühne, zum Postmodernen/ Postdramatischen Theater suchte, entstand das *Performance-Theater*.

Durch die Theatralisierung der Wirklichkeit, verändert sich natürlich das Bild des Schauspielers. Anstelle der „Verkörperung“ dramatischer Rollen, wird eine Selbstdarstellung der Akteure popularisiert. Traditionelle Darstellungskonventionen werden Entfremdet (kein „so-tun-als-ob“) und durch authentischen „Selbstaussdruck“ überwunden: das „Authentische“ wird jetzt großgeschrieben. Der Darsteller wird zum Performer, welche seine Präsenz auf der Bühne der Kontemplation⁶ darbietet: „liveness“ als provokante Präsenz des Menschen anstelle der Verkörperung von dramatischen Rollen.⁷

„Im Theater als Ort der 'Produktion von Präsenz', werden Flüchtigkeit, Gegenwärtigkeit und Vergänglichkeit zu Kennzeichen des theatralen Geschehens und zum Symbol für die Dynamik des Sozialen.“⁸

Nichtdestotrotz erlebt das Performance-Theater in den 80er Jahre, eine gewisse dramaturgische Strukturiertheit. Dabei verändert sich die performative Aktion in eine performativen Inszenierung – Technisierung, Perfektionierung und eine neue Nähe zum Text prägen sich ein.⁹ Ein weiteres Erkennungszeichen des Performance-Theaters liegt in der Auseinandersetzung mit dem Paradoxon des Schauspielers und Tänzers – dadurch wird die Präsenz des Körpers als Reflexion und Schnittstelle deutlich.

Feststeht, dass durch diese Wandlung in das Performative sich viele neue Theaterformen entwickelt haben: *Theater der Erfahrung, Theater der Authentizität, Autobiografische Performance, Theater der Unterdrückten, Live Art, Playback Theater, Dokumentarisches Theater, usw.* und nicht zuletzt das *Biografische Theater*, welches ich noch ausführlicher in dieser Arbeit untersuchen werde.

In demselben Maße entsteht im postdramatischen, performanceorientierten Theater eine neue Art oder sogar neue „Kunst des Zuschauens“, welches das Publikum in einer ganz eigene Wahrnehmung und Sichtweise führen soll.

1.2. Paradigmenwechsel des Zuschauens - Die Kunst des Aufklärens

Schon in den Zeiten der Aufklärung (Sturm und Drang) diente die Literatur dazu den Leser moralisch zu bilden, ihn zu erhellen und seine Vernunft zu wecken. Doch erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die Struktur der theatralen Kommunikation zwischen Schauspieler und Zuschauer grundlegend geändert. In der Avantgarde merkte man also schon,

⁶ Die Zuschauer werden durch die authentischen Akteure zum beschaulichen Nachdenken und geistiges Sichversenken motiviert.

⁷ Lehmann: 2005, S.243.

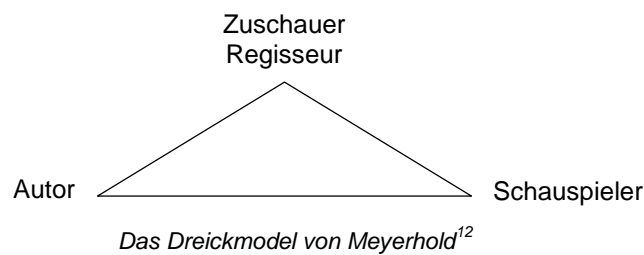
⁸ Klein / Sting.: 2005, S.13.

⁹ Ebd.

„dass es der Zuschauer ist, in dem sich das dramatische erst erzeugt, indem es erlebt wird und in jedem einzelnen Zuschauer anders erlebt wird.“¹⁰

Der „neue“ Mensch

Theatermacher versuchten das passive Bürgertum im Theatergeschehen zu aktivieren, indem man von der internen Kommunikation (Schauspieler – Autor – Regisseur) zu der externen Kommunikation (Schauspieler – Autor – Regisseur – Zuschauer) übergegangen ist.¹¹



Der Zuschauer wird laut Meyerhold als „vierter Schöpfer“ definiert. Die Zuschauer wurden nun in den Mittelpunkt der Reflexionen und Aktionen des Theatergeschehen mit eingebunden und durch das Theaterspiel belehrt. Neue Bühnenräume schufen so lediglich die Voraussetzung, um das Publikum in den „neuen“ Menschen verwandeln zu können – den Zuschauer in Aufwallung zu versetzen, seine Kreativität freizulegen/entwickeln, oder ihn einfach nur schockieren zu können. Es wird versucht ihn wach zu rütteln, zum Nachdenken zu bringen. Man wollte nicht, dass die Zuschauer nur hören und sehen, sondern eine neue Wahrnehmung der ästhetischen Kunst entdecken. Die Schauspieler wurden dabei zur „Kunstfiguren“ indem sie durch noch nie zuvor gesehene abstrakte Bewegungsabläufe, das Repertoire theatraler Zeichen mit Elementen erweiterten. Für das Publikum wurde eine „Rampe“ zur Bühne aufgebaut, um eine ursprüngliche Einheit zwischen Bühne und Zuschauern herzustellen. Neue Veranschaulichung und Theaterwirkung wurden eröffnet. Folglich wurde die Distanz zwischen Theater und Leben verkleinert und Kunst in den Alltag integriert.

Freiheit des Zuschauens

Das Element dieser neuen Beobachtung geht bis ins Postdramatische Theater der 60er Jahre zurück. Jedoch wird dieser neue Wahrnehmungs-Wunsch der historischen Avantgardebewegung nicht nur weitergeführt, sondern auch eingelöst und vollendet¹³: man geht weg von der Vorstellung des „neuen Menschen-Herstellers“ hin zur Freiheit des Zuschauens. Das sozusagen „schon neue“ Publikum braucht jetzt keine Rampe mehr und bekommt wieder die Rechte des Zuschauens zurück. Dem Zuschauer eröffnet sich die Möglichkeit, die vor seinen Ohren und Augen ablaufenden Aktionen als Material zu betrachten und die Art ihres

¹⁰ Fischer-Lichte:1997, S.9.

¹¹ Ebd.

¹² Abb. Fischer-Lichte: 1997, S.10.

¹³ Ebd. S.34.

Vollzuges zu beobachten oder auch den einzelnen Handlungen irgendwelche Bedeutungen selbst beizulegen allenfalls sie miteinander zu verknüpfen, die ihm aufgrund seiner spezifischen Wahrnehmungsmuster, Assoziationsregeln, Erinnerungen, Diskurse u.a. einfielen. Da das Postmoderne/Postdramatische, anders als bei den Avantgardisten, sich nun auf alle möglichen Räume ausgedehnt hat, braucht der Zuschauer folglich keine plakativartige Rampe dargestellt zu bekommen um Theater mit dem Leben zu verbinden. Der Zuschauer kann im postdramatischen Theater, laut Erika Fischer-Lichte, selbst die seine imaginäre Rampe in seinem Bewusstsein aufrichten, um die Verbindung zwischen Leben und Theater in einer ästhetischen Distanz zueinander zuzulassen. Somit wird die Überführung vom Leben in Theater ermöglicht und nicht mehr umgedreht. Zuschauen wird so als Tätigkeit, als ein Handeln bestimmt¹⁴

Spiegelstadium

Ein weiterer Aspekt der neuen Kunst des aufklärerischen Zuschauers zeigt sich, indem sich das postdramatische Theater auch auf eine anthropologische Konstante zurückbesonnen hat, des sogenannten „Zuschauer Spiegel-Verhältnis“. Helmut Plessner, Philosoph und Soziologe, sowie ein Hauptvertreter der philosophischen Anthropologie, behauptete nämlich, dass der Mensch sich zu sich selbst auf dem Umweg über einen Anderen in Verhältnis setzt.¹⁵ Wenn man diesen Umstand auf das Bühnengeschehe überträgt, wird deutlich dass die Zuschauer in ein zusammengefügtetes Spiegelbild, die auf der Bühne präsentierten theatralen Zeichen vor sich sehen und sogleich mit dieser Reflektion in ein Verhältnis zu sich selbst kommen. Demnach erfährt sich der Zuschauer im Spiegel des postdramatischen als 'dezentriertes Subjekt', welches sich seiner eigenen Identität im Anschauen und im Bewusstwerden eben dieser 'Dezentrierung' vergewissert. Zuschauen wird also wie bereits erwähnt zur Handlung – ein kreativer Akt entsteht - welcher die Identität des Zuschauenden sowohl in Frage stellt als auch hervorbringt.¹⁶

Face-to-Face-Kommunikation

In der Performance Kunst und auch im Performance-Theater wird dieses neue Verhältnis des Handelns auch durch die provokante 'Face-to-Face-Kommunikation' verdeutlicht. Nicht die Akteure allein, sondern die Zuschauer sind es, welche die Performance als solche legitimieren und die Rolle des Zeugen spielen. Der Zuschauer wird eine Erfahrung machen indem er das Dargestellte zu lesen, zu entschlüsseln versucht, es analysiert ob es der Wahrheit entspricht und aus der neuen Wahrnehmung heraus Schlüsse zieht. Der Erfolg und die Qualität der Performance zeigt sich also nur mit einer gelungenen Interaktion zwischen Zuschauer und

¹⁴ Fischer-Lichte: 1998, S.4.

¹⁵ Ebd. S.36.

¹⁶ Ebd.

Schauspieler: die Verbindung zwischen dem Spiegel und der Reflektion der Zuschauer spielt hier also eine wichtige Rolle um dies zu ermöglichen. Man will nun das rätselhafte selbst auflösen bzw. aufklären und nicht mehr aufgeklärt werden: ist die Inszenierung echt, wahrhaftig. Die Frage der Authentizität kommt somit zum Vorschein.

Fest steht, dass die Performance-Kunst und das Postdramatische Theater, welches das Performance Theater beinhaltet, den „post-modernen“ Menschen selbst entscheiden lässt die Verknüpfung zu erfahren (Aufmerksamkeit des Wahrnehmens), den Spiegel zu bilden (Authentizität überprüfen) und sich zuletzt selbst zu reflektieren (Reflexivität).

Das heutige Theater, was noch immer von der postdramatischen Strömung geprägt ist, arbeitet mit dem Konzept der Neigung zur Selbstreflexion und Selbstthematization, durch neue Wahrnehmung und Handlung des Zuschauens.

1.3. Der Anspruch nach dem „authentisch-Nicht-Perfekten“

Seit Stanislawskis¹⁷ Zeit, Ende des 19. Jahrhunderts versuchte man nach dem Authentischen zu streben, aber auf einer anderen Art als es heute der Fall ist. Er wollte eine größtmögliche Annäherung an die reale Wirklichkeit erzeugen und ließ Hunde auf der Bühne bellen und Grillen zirpen. Ende der 60er Jahre strebt man nach einer neuen Wahrnehmung, nach mehr Realität, nach mehr 'Authentizität', welche man in unterschiedlichsten Varianten eine Form im Darstellen zu finden versuchte. Was dieses authentische Anstreben angeht, haben sich zwei essenzielle, aufeinander abhängige Elemente in der Theaterwelt entwickelt und verändert: eine neue Art von Theatermachen und Zuschauen. Die Grenzen zwischen Fiktion und Realität verschwimmen auf dem Bühnengeschehen genauso wie zwischen Publikum und diesem. Schauspieler und Zuschauer haben eine neue Handlung bekommen. Im Authentischen Theater will man nichts „Gestelltes“ mehr sehen, nichts „Einstudiert-perfektes“, man will dem Namen des Theaters gerecht werden und Authentizität abbilden. Das Authentische Theater lässt also seine Wahrnehmung selbst zum Thema werden.¹⁸

Aber wie oder was bedeutet jetzt dieses 'Authentische' genau? Und wie kann man das Authentische als Schauspieler auf der Bühne in eine darstellende Form bringen und auf der anderen Seite den Zuschauern die Möglichkeit geben dies zu „überprüfen“ und mit sich selbst zu reflektieren? Spricht man dann überhaupt noch von Theater, wenn man das Reale auf der Bühne sieht?

¹⁷ Konstantin Sergejewitsch Stanislawski (1863 – 1938) war russischer Schauspieler, Regisseur, Theaterreformer und Vertreter des Naturalismus.

¹⁸ Fischer-Lichte / Gronau / Schouten / Weiler: 2006, S.6.

Definition

Der Begriff „Authentizität“ geht auf das griechische „*authentikós*“, spätlateinisch „*authenticus*“ zurück und beschreibt den 'Urheber in Beziehung stehen', den Schöpfer den Autor. Das abgeleitete Adjektiv „authentisch“, bezeichnet die Qualität von Produkten und von Menschen inwiefern sie *eigenhändig, original, echt* sind. Heute werden Begriffe wie *Echtheit* und *Glaubwürdigkeit* auf den bestehenden Doppelcharakter von Authentizität zurückgegriffen.¹⁹

Dieses Schlagwort boomt regelrecht in der heutigen postdramatischen Theater- und Kunstwelt, bleibt aber nicht unumstritten. Es ist in dem Bereich weitaus schwer zu greifen und wird in einem ewigen Diskursbedarf verwickelt. Die Einen, oft Theatermacher mit geistig behinderten Menschen lehnen die Mystifikation und Projektion dieses Begriffes ab, andere wie der Sozialwissenschaftler Alber Kern, halten an der Quintessenz fest. Er formuliert damit eine pädagogische und therapeutische Zielkategorie in einer von Orientierungslosigkeit und Isolation geprägten Gesellschaft.²⁰

Authentizität bleibt zuletzt, wie es Daniel Wenzel, aus dem Künstlergruppe Rimini Protokoll²¹ beschreibt, eine Konstruktion das eher beim Betrachter stattfindet und weniger bei demjenigen der dem Betrachter gegenübersteht. Authentizität soll also ein „Echtheits-effekt“, ein „Nähegefühl“ beschreiben was vom Gegenüber fassbar gemacht wird.²²

„Man will mit dem Wort markieren, dass die damit gemeinte Wahrnehmung etwas Kompliziertes war und dass man als Zuschauer etwas noch nicht Durchschaubares, über das man länger nachdenken müsste, gespürt hat. Diesen Eindruck will man mit dem Wort Authentizität zurückgeben.“²³

Begrifflichkeiten und Bedeutungsebenen zu Authentizität

Welche Bedeutung Authentizität in unserer Gesellschaft und im Theater hat liegt im Unterschied zwischen *Sein* und *Schein*, zwischen *Realität* und *Fiktivem*. Aber um das zu erreichen muss man sich den darauffolgenden Begrifflichkeiten auseinander setzen, die wiederum ihre Bedeutungen erzeugen: Echtheit, Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit.²⁴

- *Echtheit, Wahrheit* bezieht sich auf die Herkunft von Dingen, also Objekten oder Fakten, welche im Original belassen oder dementsprechend nachgestellt wurden.²⁵
- *Wahrhaftigkeit* bezieht sich auf die unmittelbare und ursprüngliche Echtheit der Selbstwahrnehmung. Man überprüft die Aufrichtigkeit der Selbstdarstellung.²⁶

¹⁹ Wilde Bühne e.V.:1998, S.11.

²⁰ Wartmann: 2002, S.8.

²¹ Rimini Protokoll bildet das Künstlertrio mit Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzl. Ihre Arbeit im Bereich Theater, Performance, Hörspiel, Film und Installation entwickeln sie zusammen mit Laien welche als „Experten des Alltags“ die ungewöhnliche Sichtweise auf unsere Wirklichkeit inszenieren.

²² Wenzel in Fischer-Lichte, 2006, S.14.

²³ Ebd.

²⁴ Kern in Wilde Bühne e.V.: 1998, S.10-12.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

- *Glaubwürdigkeit* nimmt Bezug auf das Verhalten von Menschen aus der Sicht von den Zuschauern. Wird die Wahrnehmung der beobachteten Person, des Darsteller „wahrgenommen“, glaubwürdig, dann ist der Darsteller wahrhaftig, echt und spielt nichts vor.

Die Selbstwahrnehmung und die Fremdwahrnehmung sollten nahbeieinander liegen, damit etwas glaubhaft wird.²⁷

Die Einschätzung von Authentizität folgt nach Annemarie Matzke in drei verschiedenen Bedeutungsebenen: Nach überprüfbaren Fakten (die Wahrheit über das Dargestellte), nach dem Subjekt der Darstellung (die Wahrhaftigkeit der Schauspieler) und letztendlich nach dem Rezipienten (die Glaubwürdigkeit der Beobachter, der Zuschauer).²⁸

Im folgenden Absatz will ich mich der letzten Ebene zuwenden: Wie geht man mit dieser freien, neuen Wahrnehmung im postdramatischen Theater als Zuschauer um? Wie kann der Zuschauer das von ihm Gesehene, Gehörte, Wahrnehmbare als glaubwürdig beurteilen? Wird dies nicht in Zusammenhang meines sozial-kulturellen Hintergrunds und darauffolgendes Wirklichkeitsverständnis geprägt? Oder was erwartet sich das Publikum beim „Authentischen Theater“?

Das „Nicht-Perfekte“ Darstellen und Zuschauen

Das Authentische im postdramatischen Theater zeichnet sich durch die Bewegung des Authentischen Theaters aus, und äußert sich häufig an der „Arbeit am Nicht-Perfekten“²⁹. Eine neue Ästhetik erscheint auf den Bühnen. War das Theater immer ein Ort in dem man abschalten konnte, den Alltag vergessen konnte und das perfekte „ästhetische“ betrachten konnte, ist das Theater seit der Avantgarde ein Ort geworden in dem man häufig die Konfrontation des Realen, des Lebens sucht, welche mehr Sichtbarkeit und eine damit verbundene Irritation schuf. Zumal in unserer heutigen Zeit, von der „Theatralisierung und Mediatisierung des Alltags die Rede ist“³⁰, sucht man die Auseinandersetzung mit Geschichten, Räumen, und Körpern die sich nach mehr Freiheit streben. Dadurch stellt man nicht mehr die perfekte Illusion her, sondern eine ästhetische Praxis des normalen, nicht perfekten Menschen.

Die Arbeit des „Perfekten“ hat einen definierten Ablauf, mit klarem Anfang und Ende. Es unterliegt gesellschaftliche Normen und objektiv nachvollziehbare, konventionelle Bewertungs- oder Qualitätskriterien, welche selten für Irritation sorgen und oftmals das Authentische nicht so gut rüber bringen können. Das „Nicht-Perfekte“, scheint also wünschenswert um das Authentische der Schauspieler darzustellen. Es ist inkonsequent, widersprüchlich, heterogen, unfertig und offen, was die Zuschauer wiederum verunsichert. Sie müssen also nach einer neuen Qualität des Dargestellten suchen. Diese neue Ästhetik-Suche, erläutert Jens Roselt in

²⁷ Ebd.

²⁸ Vogel 2009, S.7.

²⁹ Roselt in Fischer-Lichte / Gronau / Schouten / Weiler: 2006, S.28-38.

³⁰ Ebd. S.30.

seiner Arbeit am Nicht-Perfekten anhand zwei Aspekte: Die Beschäftigung mit *Biografie* und *Körper*. Das eigene Leben, also nicht die Biografie einer dramatischen Figur, soll als Exempel für das Nicht-Perfekte dienen. Das Leben ist nämlich paradox, solange wir leben ist es eben nicht fertig. Es ist und bleibt offen für Veränderungen (in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft), welche die Biografie eines jeden, als einen nicht perfekten zerbrechlichen Zustand erscheinen lässt. Der zweite Aspekt, die Auseinandersetzung mit dem Körper, erweist sich auch als nicht-perfekt. Der Körper ist nie fertig, ständig wandelbar (durch Alter, Training und normale Bewegungen). Im professionellen (perfekten) Schauspiel wird der Körper als Ausdrucksmittel trainiert. In der Arbeit am Nicht-Perfekten sucht der Körper seine Grenzen und Widerstände um sie erfahrbar für sich und den Zuschauer zu machen. Besonders in der Performance-Kunst wird sehr viel Wert auf das obszöne Ausstellen des Körpers und seiner Funktionen gelegt. Man transformiert den Körper in einer Form, die den Körper selbst zum performativen Feld und zur Szene macht. Hier verbindet sich der Versuch, Bühne und Zuschauerraum über die Körper miteinander zu verbinden; eine nicht-sprachliche, direkte Kommunikation von Körper zu Körper soll erzielt werden.³¹ Dies ist auch der Wunsch in den Inszenierungen von Jérôme Bel, dem Choreografen, welcher mit dem Theater HORA das Stück „Disabled Theater“ aufgeführt hat und worüber ich später noch eingehen werde. Zurück zu Jens Roselt, welcher, gleich wie die Performance Künstler darzustellen versuchen, behauptet dass die mögliche Konsequenz der Überforderung des Körpers das Scheitern darstellt:

„Das Nicht-Perfekte spielt mit dem Risiko des Scheiterns, der Gefahr der Peinlichkeit und des Bloßstellens.“³²

Die professionellen Schauspieler sind geübt dadurch sich darzustellen. Deren Risiko des Scheiterns ist aber durch die dramatische Rolle geschützt. Die Gefahr des Scheiterns, erhöht sich also wenn diese so wenig als möglich „Schauspieler“ zu sein versuchen; bei Laiendarsteller also umso mehr. Die Zuschauer können bei perfektem professionellem Schauspiel nie den gleichen Effekt oder „Nähegefühl“ empfinden weil sie wissen dass die Schauspieler eine Rolle „vorspielen“. Der Zuschauer wird aber bei einer Authentischen nicht perfekten Inszenierung auch zum „nicht perfekten Zuschauer“, weil er nicht weiß ob er lieber wegschauen oder „glotzen“ soll. Scham bestimmt nun das Verhältnis von Zuschauern und Darstellern. Der Zuschauer der nun die Freiheit hat zu schauen wird durch diese „Face-to-Face-Kommunikation“ und dem Spiegel-verhältnis (Helmut Plessner) irritiert und scheint in dem Zusammenspiel der Schwächere zu sein. Aber ist das Ziel mit Laiendarsteller nicht ihnen die Möglichkeit geben zu zeigen was sie können und nicht das was sie zum Scheitern verurteilt? Und wo bleibt in der Arbeit am Nicht-Perfekten die ästhetische Kunst? Die Antwort scheint folgende zu sein: Wenn man die Wirklichkeit, die Erfahrung, das Reale, das „Authentische“ auf irgendeine Form

³¹ Fischer-Lichte / Kolesch / Weiler: *Transformationen*:1999, S.130.

³² Roselt in Fischer-Lichte / Gronau / Schouten / Weiler: 2006, S.38.

konstruiert und inszeniert, also vor Publikum spielt, macht dies letztendlich die ganze dramaturgische Kunst, kurz gesagt das künstliche, das ästhetische des Geschehens aus. Die Einheit des Fiktiven und des Authentischen scheint sich im Gegenwartstheater demnach nicht gegenseitig abzulösen, sondern sich vielmehr auf neue Art und Weise miteinander zu vermischen. Dadurch entwickelt sich die neue Ästhetik im Performance-Theater. Und es ist genau diese Ästhetik welche den Rahmen klar macht dass es nicht darum geht wahres Leben abzubilden oder vorzuspielen. Es soll sich also um eine konstruierte Selbstdarstellung des Menschen auf der Bühne handeln. Die Authentizität kann man nicht inszenieren deswegen geht es letztendlich nicht um die Authentizität der Schauspieler oder Laiendarsteller, sondern um die Authentizität und Wirklichkeitsnähe ihrer Texte und Bewegungen in Verbindung mit ihnen. Ein ehrliches, authentisches Verständnis zwischen dem Darsteller und dem Zuschauer ist also wünschenswert – das Perfekte im Nicht-Perfekten. Da also die Arbeit am Nicht-Perfekten oft automatisch als Authentisch bezeichnet wird, jedoch die Authentizität im Theater immer ein Darstellungsphänomen ist, spricht Geesche Warteman von dem „Paradox einer vermittelten Unmittelbarkeit“³³.

Im Laufe des Authentizitätsdiskurs und der neuen Art des Zuschauens, stellt sich mir die Frage, wie man diesen perfekten Rahmen im Nicht-Perfekten eigentlich schaffen kann? Was der Sinn dieses authentischen Theaters eigentlich ist: Will man das wahre Leben kunstvoll/ästhetisch verpacken um somit die Zuschauer zum Nachdenken zu bringen oder ist es eher eine Möglichkeit beide Seiten, die Darsteller und Zuschauer, nach mehr Offenheit der Kunst und des Mensch-seins in unserer Medien und Technologie besessenen Welt zu streben?

Um diesen Fragen auf den Grund zu gehen werde ich mich einer spezifischen authentischen Form Theater zu machen widmen, welche ich bereits durch Jens Roselt erwähnt habe: Die Biografische Theaterarbeit. Wie genau diese aufgebaut ist, mit welchen Darstellern man diese Theaterform anwenden kann und welche Konsequenzen es für die Theaterpädagogik mit sich bringt, will ich in den folgenden Punkten eingehen.

1.4. Das Biografische Theater

In den letzten Jahrzehnten wurde an verschiedensten Bühnen und in unterschiedlichsten Varianten eine Form für Authentizität im Darstellen zu finden versucht. Renommiertere Regisseure wie Tabori, Zadek oder Castorf kritisieren mit ihren Inszenierungen das „Theater der Kunst“, das als künstlich und realitätsfern empfunden wird³⁴. Das „Theater der Authentizität“ lautet also der Begriff einer Bewegung, einer Suchrichtung des Theaters von heute. In diesem

³³ Ebd. S.35.

³⁴ Wolf: 2013, S.19.

Realitätswunsch des Theaterspielens befindet sich das Biografische Theater, womit in der Theaterpädagogischen-Welt viel damit gearbeitet wird.

Der Begriff Biografie, oder Biographie, stammt vom griechischen „bíos“: das Leben und „gráphō“: ritzen, malen, schreiben – „aufgeschriebenes Leben“. Also ist die Biografie die Beschreibung einer Lebensgeschichte oder eines Lebensablaufs eines Menschen. Das Leben ist das Material und Gegenstand worüber im Theaterkontext inszeniert wird. Man redet auch von „Autobiografie“ wenn die betroffene Person selbst über sich berichtet.³⁵

Obwohl der Begriff in Fachliteratur und unter Theatermachern mittlerweile sehr geläufig benutzt wird, ist „Biografisches Theater“/ „BT“³⁶ kein geschützter oder „Biografische Theaterarbeit“ kein offizieller, geschützter etablierter Terminus. Es gibt also nicht eine einzige Methode BT durchzuführen. Es handelt sich also bei dieser Bezeichnung vielmehr um einen Oberbegriff, der verschiedene Handlungen und Darstellungsarten zusammenfasst.

Die Rahmung beim BT unterscheidet sich stark an der klassischen Literaturvorlage. Die letzte bietet der Rahmen den Handlungsverlauf, die Rollen und die Texte welche mit Emotionalität von inneren Vorgängen gefüllt werden müssen. Die Biografische Vorlage geht von inneren, persönlichen Vorgängen und Erinnerungen aus, denen es gilt eine Rahmung zu geben durch Rollen/Figuren/Akteuren, Text und Handlungen. Das klassische ist von Grund auf künstlich und soll von Schauspieler „ästhetisch-perfekten-wahrhaftig“³⁷ dargestellt werden. Die Biografische Theaterarbeit hingegen ist von Beginn authentisch, echt und soll durch die Inszenierung einen ästhetisch-künstlichen Rahmen bekommen.

1.5. Die Theaterpädagogik im Performance Theater

Die Arbeit am „Nicht Perfekten“ hat Erfolg und damit auch die Theaterpädagogische Arbeit!

Das Nicht-Perfekten wird in der Theaterpädagogik großgeschrieben da hier schon immer mit nicht professionellen Akteuren, Laien (wie Kinder, Jugendliche, Erwachsene, Senioren) gearbeitet wird, um ihnen die Kunst des Theatermachens zu vermitteln und soziale wie persönliche Kompetenzen zu fördern. Die Arbeit verläuft prozessorientiert, ohne die Inszenierung an sich immer als ästhetisches Ziel zu setzen. Das Anknüpfen an die soziale Realität, an biografische Erfahrungen der Teilnehmer ist schon immer ein wichtiger Bestandteil im Methodenrepertoire theaterpädagogischer Arbeit.³⁸

Da jedoch das „Authentisch-Nicht-Perfekte“ in der heutigen Theaterwelt „gehyppt“ wird, treten seitdem auch immer mehr sogenannte Randgruppen (Obdachlose, kriminelle Jugendliche, körperlich oder geistig behinderte Darsteller) auf etablierten Theaterbühnen auf und in den

³⁵ Wikipedia – Biografie. URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Biografie> (letzter Abruf: 19.10.2014).

³⁶ Ich kürze im Verlauf der Arbeit das Biografische Theater mit BT ab.

³⁷ Die Arbeit am Perfekten.

³⁸ Hentschel in: Klein / Sting: 2005, S.136.

Fokus des Performativen. Die Arbeitsfelder und Zielgruppen des professionellen Theaters und der Theaterpädagogik scheinen sich zu vermischen. Und obwohl man einige Elemente des postdramatischen Theater in der theaterpädagogischen Arbeit befürworten kann, muss man hier auf einiges Acht geben. In der Theaterpädagogik sollte nämlich nicht, wie es das Performance-Theater verlangt, das Scheitern als Methode benutzt werden um Authentizität darzustellen. Man will die Teilnehmer hier vor dem Ausstellen deren Defizite schützen. Mit der biografischen Arbeit in der Theaterpädagogik sollte Authentizität weniger im Ziel formuliert werden sondern als Grundlage nützen. Man will nicht bestimmte „reale“ Effekte erzeugen, sondern Effekte herstellen aus einer geschützten realen Distanz heraus. Die Authentizität in Bezug auf *Wahrhaftigkeit* ist im Idealfall eine Begleiterscheinung der eigenen Umsetzung des Materials, in der Selbstdarstellung. So soll jeder Spieler zum Schöpfer werden, indem er/sie seine eigene ästhetische Ausdrucksform findet. Folgende Inszenierungsschwerpunkte sollten beim Performance Theater, sowie in der Theaterpädagogik liegen: eher auf 'Präsenz' als auf Repräsentation, eher auf 'Sichtbarkeit' als auf Bedeutung, eher auf 'Prozess' als auf Ergebnis, und eher auf 'geteilter' als mitgeteilter 'Erfahrung'.³⁹ Das Theater sollte in der Theaterpädagogik als „Kommunikationsprozess“ verstanden werden, ohne das künstlerische Ziel in diesem Prozess zu vergessen. Das bedeutet, das Theater muss mit seinen Merkmalen als eine Kunstform betrachtet und als eine Bedeutung formuliert werden, welche besonderen Erfahrungsmöglichkeiten das Theaterspielen dem Laienschauspieler und dem Zuschauer bieten. In einer theaterpädagogischen Aufführung, sollten beide Seiten, Zuschauer wie Schauspieler, mit dem biografischen Material zu einer Nähe zu sich selbst gekommen sein. Die Schauspieler durch den Probeprozess und die Zuschauer durch die Inszenierung. Hier entsteht nun ein Dialog zwischen der Kunst und dem Inhalt des Geschehens.

Nur ist die Frage wie arbeitet man mit diesem biografischem Material und den „Nicht-Perfekten Laien“? Und ganz besonders in Bezug auf meine Fragestellung: mit Menschen geistiger Behinderung? Wie schafft man diese Kombination zwischen ästhetischem Rahmen und reflektiertem Inhalt? Oder welchen Zweck hat Biografische Theaterarbeit mit Menschen geistiger Behinderung? Um Klarheit in Bezug auf diese spezielle Form der Theaterarbeit zu schaffen, verweise ich auf das nächste Kapitel. Im letzten Kapitel werde ich dann gezielt auf die Biografische Theaterarbeit mit dieser Zielgruppe eingehen.

³⁹ Vogel 2009, S.10.

2. THEATERARBEIT MIT MENSCHEN GEISTIGER BEHINDERUNG

2.1. Die Darstellende Kunst mit geistig behinderten Menschen

Was ist nun Kunst in unserer postdramatischen Zeit? Wo liegen die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst? Ist jeder Mensch ein Künstler? Und gibt es eine besondere Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung (M.g.B) ⁴⁰ ?

*Es gibt keine behinderten Künstler. Dass die Gesellschaft ihr Künstlersein behindert macht ihre Kunst nicht zu behinderter Kunst und die Künstler nicht zu behinderten Künstlern. Sie sind Künstler mit Behinderung.*⁴¹

Geschichtlicher Rückblick ⁴²

Seit Beginn der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts, ist die Kunst der „Randgruppe“ M.g.B immer mehr ins Interesse der Öffentlichkeit gerückt. Die Bildende Kunst galt hier als Vorreiter für die Darstellende Kunst. Mit Sammlungen wie die „Prinzenhornsammlung“ und später in den vierziger Jahren die „Outsider-Kunst“ oder der „Art Brut“⁴³, kommt der Begriff der Authentizität in Zusammenhang mit M.g.B erstmals in die Öffentlichkeit. In den sechziger und siebziger Jahren ändert sich durch das politische rebellieren, parallel zur Kunstszene auch die Gesellschaft. Es wird nun großen Wert auf die Auseinandersetzung des Individuums gelegt: persönliche Entwicklung und Selbstentfaltung wurde großgeschrieben. Ebenso in der Behindertenarbeit erweitert sich der Versorgungsaspekt um die individuelle Förderung und Entwicklung persönlicher und sozialer Kompetenzen der Betroffenen zu gewährleisten. Das bis dahin kreative Arbeiten als Beschäftigung, wird jetzt auch therapeutisch eingesetzt. Behinderte Menschen werden nun zunehmend in der Gesellschaft integriert. Exemplarisch und als Vorbild für den Durchbruch der „Kunst für alle“, war das Theaterprojekt von Franco Basaglia in einem Psychiatrischen Krankenhaus in Triest, Italien (1973). Dieser leitete ein Experiment mit Künstlern, Mitarbeiter und Patienten im Rahmen eines therapeutischen Programms. Ziel dieses Projekts war es nicht „durch Kunst zu heilen“, sondern durch neue Formen der Zusammenarbeit (mit den soeben erwähnten Teilnehmer) sowie durch Nutzung anderer Räume (Sozialräume) und Methoden (Theater, Presse), *„Bedingungen dafür zu schaffen, dass das 'Drinnen' (der Psychiatrie) sich wieder das Draußen aneignen kann, die äußere Welt, aus der es verbannt wurde“*⁴⁴. Das daraus entstandene „Theater des Marco Cavallo“ (mit einem übergroßen aus Pappmaché hergestellten blauen Pferd, namens Marco Cavallo) wird zum Symbol der Anti-Psychiatrie-Bewegung.

⁴⁰ Ich werde im Laufe meiner Arbeit „Menschen mit geistiger Behinderung“ mit „M.g.B“ abkürzen.

⁴¹ Höhne in: Ruping:1999, S.75-97.

⁴² Müller, Schubert in Ruping: 1999, S.9-11.

⁴³ „art brut“ = rohe, ungebildete Kunst auf Französisch.

⁴⁴ Scabia in Theunissen: 2004, S.160.

Die 'Hochkultur' und 'Soziokultur' bildet sich weitestgehend in den achtziger Jahren aus, sodass auch die Behindertenpädagogik auf gesellschaftliche Integration setzt. Man klärt im Sinne der Offenheit auf. Man will weg von dem Versteckspiel, M.g.B haben ein Recht auf Kultur! Es wurden erste Kunstwerkstätten in den Behinderteneinrichtungen eröffnen. Ein weiteres Projekt einer psychiatrischen Klinik bei Bremen (1985) wird regelrecht zur „Initialzündung“ für eine verstärkte Präsenz behinderter Menschen auf Theaterbühnen. Das Projekt oder vielmehr die Bewegung der „*Blaue Karawane*“ symbolisiert auch hier den Wunsch für die gesellschaftliche Wiedereingliederung der Ausgegrenzten. Aus dieser Bewegung etablierte sich das Blaumeier-Atelier, eine Kunstwerkstätte welche zur „Geburtsstätte“ der Künstlergruppe „Blaumeier“ wurde, die bis heute durch Theateraktionen und Bilderausstellungen beeindruckt.⁴⁵ Immer weitere kreative Theaterangebote in Vereinen, Werkstätten, oder Kliniken werden eingerichtet. Ende der neunziger feiert die bühnenproduktionsorientierte Theaterarbeit mit M.g.B schließlich auf Alternativ-Theaterfestivals wo das „Anderssein“, die „Eigenart“ erlaubt und höchst willkommen ist, ihre Blütezeit. Viele Theaterwerkstätte für M.g.B wollen diese Darstellende Kunst professionalisieren – unter anderem Gruppen wie das „Theater RambaZamba“ und das „Theater Thikwà“ in Berlin, „Dadofonic Collectif“ in Luxemburg sowie das „Theater HORA“ aus der Schweiz etablieren sich in der Kunst und Kulturwelt als professionelle Theatergestalter. Die Möglichkeit Kunst mit M.g.B zu schaffen erweckt schließlich immer mehr Aufmerksamkeit sodass im 21. Jahrhundert das „Showgeschäft“ der Kunst mit M.g.B förmlich explodiert. Sie kommen immer mehr ins Rampenlicht unserer „normalen Fassadenschönen Welt“⁴⁶. Das Berliner Theatertreffen gibt das in ihrer diesjährigen Edition „NO LIMITS“ bekannt: ganze elf internationale Gruppen von und mit Menschen mit geistiger Behinderung treten auf!

„Deswegen aber anzunehmen, sie seien bereits in der Mitte dieser Milieus „angekommen“ (das Magazin „art“ in seiner August-Ausgabe), ist eine Verkennung der Realität. Auf welchem Weg der Einbezug von Menschen mit einer Behinderung in das Feld der Kunst längerfristig gelingen kann, bleibt eine hochgradig experimentelle Fragestellung, in der gegenwärtig sehr unterschiedliche Philosophien und Ansätze neben- und gegeneinander stehen. Das Spektrum reicht dabei von Versuchen, künstlerischen Ausdruck per se zu demokratisieren, über explizite „Ästhetiken der Behinderung“ (Tobin Siebers) und „Disability Arts“ als behindertenpolitisches Instrument bis hin zu einer – dank Ausbildung und zunehmender Erfahrung – immer besser gelingenden Aneignung herrschender Theaterkonventionen von denen, die bis vor Kurzem noch pauschal von ihnen ausgeschlossen waren; vom Feiern des Nichtvirtuosen, des Regelbruchs und der Verrücktheit bis hin zur Suche nach einer „dritten Sprache“ jenseits von so genannter Normalität und Außenseitertum.“⁴⁷

⁴⁵ Gerwin in Theunissen: 2004, S.161.

⁴⁶ Ruping: 1999, S.10.

⁴⁷ NO LIMITS, internationales Theaterfestival Berlin :<http://www.no-limits-festival.de/>.

Das Engagement von der Theaterarbeit mit M.g.B stellt in der etablierten Kunstwelt des postdramatischen 21.Jahrhunderts jedoch vieles auf den Kopf. Wird hier mit dem „Behindertenbonus“ Profit geschlagen? Die Frage stellt sich nach einer Definition, was von diesen Arbeiten nun Kunst, Therapie oder lediglich soziale Beteiligung ist?

Sinn und Zweck der Theaterarbeit, der darstellenden Kommunikation

Folglich muss also nach einem Sinn und Zweck von Theaterarbeit mit M.g.B gesucht werden. Heutzutage gibt es viele verschiedene Möglichkeiten Theater zu machen, welche sich in den verschiedenen Darstellungsmethoden oder Darstellungsräume⁴⁸ eingrenzen:

- *Das Darstellende Spiel (DS):*

Hier liegt der Fokus auf dem szenischen Erkunden und Begreifen der Welt in spielerischen Kontexten. Theater spielt man hier um ausschließlich Freude daran zu haben, was auch folglich gruppendynamische Qualitäten bekräftigt. Der Spielwert liegt hier im Zentrum, es ist also kein Schauwert im darstellenden Spiel vorhanden. Hier geht es nicht darum ob es einem Zuschauer gefallen hat, sondern darum, ob es dem Spielenden gefallen hat.

- *Das Darstellende Verhalten (DV):*

Das szenische Erproben und Verändern von „Selbst“ und „Rolle“ in gesellschaftlichen Kontexten wird hier angestrebt. Theater soll als Raum für soziologische Phantasie und ergreifendes Denken genutzt werden. In Schulen oder in Werkstätten wird oft diese Art von Theater mit einem Bildungsanspruch eingesetzt. Ziel ist es jemanden zu lehren oder bewusst zu machen - Empowerment⁴⁹. Die Erfahrung sich selbst darzustellen und Anderen zuzuhören. Die Persönlichkeitsbildung steht im Darstellenden Verhalten im Mittelpunkt.

- *Die Darstellende Performative Kunst (DPK):*

Letztendlich gibt es noch Theater mit künstlerischem Ziel. Szenisches Gestalten von Welt, Rolle und Selbst in ästhetischen Kontexten wird hier miteinander verbunden. Theater gilt hier als Raum für performative Prozesse. Die Beteiligten werden Teil eines Produktes, das andere Menschen betrachten, an dem jeder Zuschauer (während der Vorstellung) wie Darsteller (während des Prozesses der Produktion) etwas erleben kann. Hier ist der Schauwert klar im Fokus.

Es ist also wichtig zu wissen in welchen Gebieten Theater mit M.g.B gemacht wird. Handelt es sich um *Theater als Freizeitbeschäftigung (DS)*, *Theater mit bildendem Charakter (DV)*, *Theater als Therapie (Mischung aus DS & DV)*⁵⁰, oder *Theater mit künstlerischem Ziel (DPK)*.

⁴⁸ Meyer, 2014.

⁴⁹ Der Begriff Empowerment wird unter anderem in der Sozialarbeit, Heilpädagogik und Psychologie verwendet und bezeichnet den Prozess den gesellschaftliche Randgruppen durchlaufen, wenn sie für ihre Angelegenheiten selbst aktiv und sich ihrer Potentiale dabei bewusst werden (vgl. Binder: 2011, S.14).

⁵⁰ Die erweiterte Form von Theater mit bildendem Hintergrund ist die als Therapie. Hier steht der Schwerpunkt auf der psychologischen Ebene. Theater wird hier Mittel zum Zweck der psychosomatischen Probleme. Ein Erwirken neuer Verhaltensmöglichkeiten und Selbstwirksamkeit wird gewährleistet.

Egal für welche Richtung man sich entscheidet, eines sollte stets im Fokus sein: man soll keine Theaterdressur oder Disziplinierung des Körpers, der Bewegung, Gestik, Mimik und Sprache vollziehen um an das „Niveau“ nicht behinderter Spieler anzuknüpfen. Sonst erfolgt nämlich eine Vorführung von Defiziten.

„Theater mit behinderten Menschen, will es Darstellende Performative Kunst sein, darf nicht Therapie anzielen sondern das Publikum. Therapie geschieht hier als Nebenprodukt des primär künstlerischen Vorgangs.“⁵¹

Ein therapeutischer Nebeneffekt für beide, Schauspieler und Zuschauer, wäre also nur wünschenswert und nicht prioritär. Dieser ist jedoch nicht möglich wenn man eine Theaterdressur vollzieht. Um dies zu verhindern, sollte stets klar sein welches Ziel im Vordergrund des Theatermachen steht.

Letztendlich, führen doch alle Fragen die man nach dem Theater mit Behinderten stellt, auch zu den wesentlichen Fragen des Theaters im Allgemeinen: nach der Ästhetik, Poesie, pädagogischen und therapeutische Dimensionen und der immer wiederkehrenden Ethik⁵². Die Kunst des Theaters braucht aber laut Gisela Höhne keine Rechtfertigung:

„Sie ist zweckfrei, ohne Ergebniszwang, spielerisch, und sie überschreitet die Grenzen und Tabus der Alltäglichkeit.“⁵³

Bernd Ruping behauptet dass der Unterschied für die Gesellschaft aber nun daran liegt, dass wir es hiermit mit den „gefährdeten“, den „ausgegrenzten“, den „verletzten“ und den „verletzbaren“ Menschen zu tun haben, auf denen die Scheinwerfer sich richten. Darum erscheine alles in einem mehr „authentischen“ Licht: das ästhetische Funken, das Farbenspiel, der Wechsel der Bilder. So haben wir als Zuschauer das Gefühl – weg vom post-dramatischen Denken – als stünden wir selbst auf dem Spiel, unser Geschmack, unsere Schaulust, unsere Moral unser Selbstverständnis.⁵⁴

Was steckt nun hinter dieser ästhetischen Auseinandersetzung und Authentizitätszuschreibung Menschen geistiger Behinderung?

2.2. Die subversive Aufklärung

„Wenn Behinderte die für sie vorgesehenen Räume und Plätze verlassen und auf die Bühne treten, stören und verunsichern sie zugleich unsere Kultur des Perfekten und Fassaden-Schönen, der Spitzenleistungen und Fitness-Zentren. So hat, vor aller Kunst, das Auftreten von Behinderten stets schon teil an AUFKLÄRUNG und Befreiung: im Sich-zeigen-Können dessen, was unsere Gesellschaft gerne verdrängt, und im Sich-zeigen-Wollen derer, die sie gerne verschweigt.“⁵⁵

⁵¹ Ruping: 1999, S.75.

⁵² Edb. S.8.

⁵³ Gisela Höhne vom Theater Rambazamba – Berlin.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ruping: 1999, S.10.

Das was die Performancekünstler oder das Postdramatische Performance-Theater seit ihrer Entstehung versuchen zu durchbrechen wird mit dem Zeigen des nicht versteckten „Nicht-Perfekten“ von M.g.B auf dem Punkt gebracht. Was ist denn nun anders am Theater mit behinderten Spielern? Auf der einen Seite Unmittelbarkeit und Authentizität, auf der anderen Seite Verstellung und Virtuosität (mal Selbstdarsteller, mal Rollenspieler)?⁵⁶ Wird die Bühne, der behindertendistanzierten Öffentlichkeit, somit ein Ort der Emanzipation? Aber was beinhaltet dieses Aufklärerische an der Kunst am Nicht-Perfekten? Beinhaltet es etwa einen therapeutischen Nebeneffekt, welcher aus dem primär künstlerischen Vorgangs herauskommt? Ich behaupte ja, dieser Nebeneffekt ist für Zuschauer und Schauspieler garantiert aber um diesen zu gewährleisten muss man der Authentizitätszuschreibung und der dadurch entstehenden Ästhetik auf den Grund gehen.

Die Authentizitätszuschreibung

„Ihr Anderssein ist unser Ausgangspunkt.“

„Ihr Anders-sein, das ist der höhere Wert.“⁵⁷

Da heutzutage der „Verlust des Realen“ durch unsere kapitalistische Welt des „perfekten“ gepusht wird, ist es omnipräsent dass Authentizität zur Zielkategorie in der Kunst wird. Dieses Authentizitätsbedürfnis betrifft geistig behinderte Menschen und ihre Kunst ganz besonders, da gerade ihnen und ihren Darstellungsmöglichkeiten einen großen Wert an Authentizität zugeschrieben wird.⁵⁸ Aber wie kann man diesen Authentizitätszuschreibungen gerecht werden? Ist das „Nicht-Perfekte“ an sich immer authentisch?

Heidelberger Kunstpädagoge Kläger⁵⁹ behauptet dass die geistig Behinderten eine 'Ursprünglichkeit' bewahrt hätten, die normalerweise im Sozialisationsprozess verlorengehe.

Hier wird also mangelndes Bewusstsein und fehlende Reflexivität als Bedingung von Authentizität bezeichnet.

Gisela Höhne vom Theater RambaZamba in Berlin bezeichnet ihre Schauspieler mit geistiger Behinderung als die „edlen Wilden“, weil sie unzivilisiert sind und sich auf diese Weise von Konventionen und Werten der Konsum- und Leistungsgesellschaft in unserer perfekt-künstlichen Welt abgrenzen. Die Schauspieler im RambaZamba spielen laut Höhne⁶⁰ eine Rolle und sich selbst. Die Darsteller haben immer ein enormes Stück an Authentizität in einer Rolle, selbst wenn sie die Rolle spielen. Hier haben wir es also mit einer Form der Selbstdarstellung zu tun, dass der Darsteller „vor die Rolle“⁶¹ geht.

⁵⁶ Vgl. Wartemann in Müller / Schubert: 2001, S.199.

⁵⁷ Ruping: 1999, S.10.

⁵⁸ Vgl. Wartemann in Müller / Schubert: 2001, S.100.

⁵⁹ Ebd. S.217.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Wartemann in Müller / Schubert: 2001, S.199.

Doch es findet sich auch Kritik an diese Authentizitätszuschreibungen: Das Berliner Theater Thikwà wendet sich explizit gegen jede Authentizitätsbehauptung. In ihrer Broschüre des Theaters steht:

„Die landläufigen Mutmaßungen über das 'Authentische' oder 'Ursprüngliche' des Ausdrucks insbesondere geistig behinderte Menschen kann man getrost zuhause lassen. Projektionen und Mystifikationen dieser Art lehnen wir ab.“

Da das Theater Thikwà nicht eine Projektionsfläche der postdramatischen Authentizitätssehnsucht sein will, lehnt dieses Theater mit M.g.B diesen Begriff aus ethischen Gründen ab.

„Der Geist lässt sich nicht behindern. Allerdings ist geistige oder psychische Behinderung per se kein ästhetisches Qualitätsmerkmal. Begriffe wie „natürlich“, „ursprünglich“ betrachten wir als neue Form der Geringschätzung.“⁶²

Folglich finde ich, Regisseurin Barbara Neureiters⁶³ Authentizitätskonzept ausschlaggebend. Sie vermeidet jeden Essenzialismus. Authentizitätszuschreibungen sollen immer wieder reflektiert und relativiert werden. Authentizität ist damit keine absolute, sondern eine relative Kategorie. Sie beschreibt nicht die Eigenart geistig behinderter Menschen, sondern sagt etwas über den Blick Nichtbehinderter auf diese Schauspieler – die Zuschauer, das Publikum, die „perfekte“ nicht behinderte Gesellschaft. Demnach ist Authentizität in Neureiters wie auch in meinen Augen definitiv ein Darstellungseffekt. Die Authentizitätszuschreibung bewirkt also einen Anspruch nach einem neuen ästhetischen Denken, welche ich im nächsten Punkt näher erläutern werde.

Das neue Ästhetische Denken

„Das wichtigste Medium der M.g.B sind sie selbst. Nichts steht zwischen ihnen, ihrem Ausdruck und dem Zuschauer. Nirgends wird der besondere und für uns wahrnehmungsbereichernde Ausdruck, das Anders-sein so unmittelbar deutlich wie im Theater. Nirgends kann man ihr Können, ihre Produktion von Kunst so unmittelbar erleben. Der Zuschauer kann sich nicht entziehen. Die Kommunikation läuft direkt.“⁶⁴

„Ästhetisch“ ist vom griechischen Wort „*aisthesis*“ abgeleitet und meint eine vollkommene sinnliche Wahrnehmung, die den Menschen ganzheitlich erfassen soll. Was ästhetisch hochwertige Kunst ist, hängt von verschiedenen Faktoren ab. Ulrike Hentschel⁶⁵ vermerkt, dass sich der ästhetische Wert erst in der Spannung zwischen ästhetischer Form und dem durch gesellschaftliche Normen geprägten Rezipienten, also dem Zuschauer entwickelt. Der ästhetische Wert liegt also nicht zwingend im Kunstwerk selbst, sondern wird durch die

⁶² Christine Vogt in Ruping: 1999, S.71. – Theater Thikwà.

⁶³ Regisseurin vom Hamburger Theater Babylon – Sie hat 1996 mit der behinderten Einrichtung Alsterdorf E.V das Stück *Sommernachtstraum* inszeniert.

⁶⁴ Höhne in Ruping: 1999, S.85.

⁶⁵ Vgl. in Binder: 2011, S.20.

Kommunikationsqualität bestimmt. Um den ästhetischen Wert zu gewährleisten spielen also drei Faktoren eine Rolle - welche die Fragen nach dem „Wie“ in der Arbeit, und der Frage nach der „Qualität der Aufführung“ beinhalten: *die der Künstler, das Dargestellte und den Zuschauern.*

Die ästhetische Form der Künstler mit geistiger Behinderung liegt an ihrer „Nicht-Perfekten“ authentischen Darstellung. Man will jedoch Kunst und kein Mitleid erzeugen. Der Reichtum, also die Ästhetik des Spiels, entsteht durch das Zusammenwirken von Spielindividualität und deren Rolle. Gerade ihr Anderssein beinhaltet ihre eigene ästhetische Form, welche ich schon im vorherigen Punkt angesprochen habe.

Das „Nicht-Perfekte“ Geschehen von M.g.B verändert verbindlich das ästhetische Denken der Zuschauer. Man will dass der Blick - für die Befindlichkeit der Darsteller - dem Bewusstsein entschwindet. Die Frage nach Ethik und Ästhetik tauchen also neu auf. Diese lassen sich aber nicht wirklich trennen. Unter Ethik in der Kunst verstehe ich, im gleichen Sinne wie Swaantje Himstedt, „nicht den inhaltlichen Moralismus von Gesetz und Philosophie, sondern einen imaginativen Geisteszustand. Abgegrenzt von der Moral bezieht sich die Ethik also eher auf eine innere Gesinnung und Haltung als auf äußere Sitten, Rechte und allgemein geltende Werte.“⁶⁶ Um also bestehende Grenzen einer solchen Theaterform, in unser leider noch immer viel zu viel behindertendistanzierten Welt zu erfassen, sind die Reaktionen der Zuschauer wie Unsicherheit, Berührungängste, Betroffenheit oder sogar Mitleid, nicht nur verständlich, sondern auch nötig! So wird der Zuschauer zum Nachdenken angeregt, verarbeitet das Gesehene, um es in einem zweiten Schritt überwinden zu können. Neue Perspektiven sollen dabei hinterfragt, verändern und gebildet werden. Die Bedeutsamkeit des „ästhetischen Denkens“ versteht sich also unter ein ethisch geprägtes „Verstehens-Medium von Wirklichkeit“, das sich nicht auf den gefühlsmäßigen, intuitiven Teil der Sinneswahrnehmung beschränkt, sondern Beobachtungen und Sinnvermutungen mit einbezieht, sowie Reflexionsanstöße der Wahrnehmung zu entfalten versucht.⁶⁷

Künstlerische Qualität bestimmt aber nicht nur der Betrachter, denn damit das neue ästhetische Denken im Publikum gewährleistet werden kann, muss das Dargestellte, die Inszenierung, nach der konzeptionellen Zielsetzung abgeklärt und transparent für den Zuschauer sein. Denn man fragt immer erst dann nach der Moral, wenn die Ästhetik des Dargestellten versagt.⁶⁸ Hier spielt die Rolle des Regisseurs oder Theaterpädagogen eine sehr wichtige Rolle, mit welcher ich mich ausführlich im 3.Kapitel beschäftigen werde und den Fokus auf die Biografische Theaterarbeit setze. Vorweg kann ich aber schon erläutern dass es einen Unterschied gibt, wenn ein Theaterpädagoge hinter der Theaterarbeit steckt oder ein Theatermacher (Choreograph oder Regisseur).

⁶⁶ Himstedt in Müller / Schubert: 2001, S.188.

⁶⁷ Vgl. Theunissen: 2004, S.161-162.

⁶⁸ Jutta Rosbach in Himstedt in Müller / Schubert: 2001, S.189.

„In der künstlerischen Perspektive gibt es keine Behinderungen, die zu kompensieren sind, sondern allein Ausdrucksqualitäten, die es in Spielprozesse zu gestalten gilt.“⁶⁹

3. BIOGRAFISCHE THEATERARBEIT IM „DISABLED THEATER“

Im letzten Kapitel haben wir festgestellt dass Authentizitätseffekte, als auch die Ästhetik in Inszenierungen immer abhängig vom jeweiligen Inszenierungskontext und den Betrachtern konstruiert werden. Wie kann man nun gute Theaterarbeit gewährleisten, wenn der Fokus auf der Biografie der Schauspieler liegt? Dabei will ich noch hinzufügen, dass nicht alle Inszenierungen mit M.g.B von sich aus biografisch sind, nur weil die Spielweise authentischer ist als von nicht behinderten Schauspielern. Theater der Authentizität ist nicht gleich Biografisches Theater. Das Authentische Theater ist eine Bewegung, ein Sammelbegriff wohingegen das biografische Theater eine von vielen Formen dieser Bewegung ist. Daraus stellen sich wiederum andere Fragen, welche ich in diesem Teil näher betrachten möchte. Wann, wo und wie arbeitet nun man mit Biografischen Mitteln mit M.g.B? Und was ist der Sinn und Zweck dieser Theaterarbeit?

3.1. Grundprinzipien der Biografie Arbeit im theaterpädagogischen Kontext

Formen und Inhalt⁷⁰

Biografische Theaterarbeit beinhaltet immer ein Prozess welcher sich in zwei verschiedene Formen einteilen lässt:

- *Die freie Biografische Vorlage:*

Die Inhalte der Inszenierung gehen von den inneren Vorgängen und Erinnerungen der Spieler aus (Gedanken, Gefühlen, Lebenserfahrungen)

- *Textgebundene biografische Vorlage:*

Hier nimmt man biografische Inhalte und fußt diese auf einer schon bestehenden literarischen Vorlage (Text, Buch, Gedicht, Stück, Musik).

Im BT liegt der Schwerpunkt nicht auf der schauspielerischen Leistung, sondern auf der inhaltlichen Konzeption.⁷¹ Deswegen wird die Biografische Theaterarbeit oft mit Laien, nicht-professionelle Darsteller, „Nicht-perfekten“ ausgebildeten Schauspielern durchgeführt, was auch schon im ersten Teil meiner Arbeit deutlich wurde.

⁶⁹ Ruping: 1999, S.13.

⁷⁰ Vgl. Vogel: 2009, S.12 & Wolf: 2013.

⁷¹ Vgl. Vogel: 2009, S.13.

Egal für welche Form man sich schlussendlich entscheidet, ist es nötig einen ästhetischen Rahmen zu schaffen, der wiederum abhängig von dem Fokus der Biografischen Arbeit ist.

Ziel und Fokus der Biografie Arbeit

Was fokussiert man wenn man biografisch mit Menschen mit Behinderung arbeitet und in welchem Kontext kann man diese Form des Theaters nutzen? Im zweiten Teil meiner Arbeit habe ich die drei Darstellungsformen erläutert: Darstellendes Spiel (DS), Darstellendes Verhalten (DV), Darstellende Performative Kunst (DPK). Wenn man biografisch Arbeiten will muss man sich also auch im Klaren sein, welches Ziel man verfolgt, um die Mittel darauf aufbauen zu können. Da ich in dieser Arbeit die Performance hinterfrage, also die Biografische Arbeit als Inszenierungsform, beziehe ich mich konkret auf die DPK. Hier ist also klar der Schauwert im Fokus. Biografische Theaterarbeit soll hier so konstruiert werden, dass sowohl die Selbstkonstruktion einer persönlichen Kunstfigur als auch die Kommunikation mit dem Zuschauer garantiert werden kann. Auf diese beiden Punkte gehe ich noch konkreter in den Punkten 3.2. ein.

„Diese Biografie Theaterarbeit weist sich für diese somit durch das ästhetische Merkmal einer Minimaldifferenz aus, die durch die Theatersituation eine Differenz herstellt und gleichzeitig die Nähe zum Vertrauten, Bekannten, Gewohnten und Gewöhnlichen ihrer sozialen Alltagsrealität behält.“⁷²

Dabei ist es auch wichtig zu wissen mit welchen Teilnehmer, Spieler man es zu tun hat – ob man sich in einer Freizeittheatergruppe oder in einer beruflich etablierten Theaterwerkstatt für Menschen mit geistiger Behinderung befindet. Beides ist möglich, nur sollte auf die Kompetenzen der Theaterleiter (Regisseur oder Theaterpädagogen) geachtet werden, welche für den Rahmen der Inszenierung verantwortlich ist und nicht zuletzt für das Auftreten der Spieler – im Punkt 3.3. werde ich mich speziell darauf beziehen. Dabei will ich auch erläutern, dass bei beruflich etablierten Theaterwerkstätten eher das Theater mit künstlerischem Ziel hervorsticht - um die Gestaltung ästhetische Kunst und nicht explizit als Zwecke der Bildung. Selbstverständlich schießen sich beide Konzepte nicht grundsätzlich aus. Ein Berufsschauspieler lernt aber viel mehr sich in seine Rollenfigur zu vertiefen. So verweben sich stets verschiedene Zwecke. Wichtig ist dabei immer das Ziel.

Ausgangsmaterial und szenisches Material⁷³

Beim Inhalt des Biografischen Ausgangsmaterials muss nicht immer die Behinderung im Fokus stehen. Viele Theatergruppen mit Menschen mit geistiger Behinderung wenden sich gezielt von der Behinderung ab und zeigen andere Facetten ihrer Lebensgeschichte. Das Material kann sich also auf folgendes der Spieler beziehen:

⁷² Köhler: 2009, S.119.

⁷³ Vgl. Vogel: 2009, S.15-16 & Wolf: 2013.

- *Persönliche Objekte*, zu denen der Spieler Erlebnisse assoziiert und daraus biografisches Material schafft, wie zum Beispiel : Bildmaterial (Fotos, Bilder, selbstgemalte Zeichnungen, Videos), Musikmaterial, Textmaterial (Dokumente, Theatertexte, Tagebuch, Gedichte, Sprüche, eigene erfundene Texte und Geschichten, Schulhefte, Geburtsurkunden,...), Kleider und andere Objekte.
- *Nicht materielle Handlungen*: Wünsche, Vorstellungen, Spiele, Regeln, politische Haltungen und Träume.

Dieses Material wird erst dann zum szenischen Material wenn es in der dramatischen Rahmenhandlung eingesetzt wird. Das Ausgangsmaterial wird somit von einem rein privaten Kontext in einen ästhetischen Kontext verwandelt.

Der dramaturgische Rahmen⁷⁴

Wie schon im ersten Teil meiner Arbeit erwähnt wurde, folgt das BT dem Gestaltungsmuster des postdramatischen-performativen Theaters. Hier gibt es keinen dramaturgischen Spannungsbogen⁷⁵, sondern gleich mehrere Höhepunkte – die Höhepunkte vom Biografischen Material. Es gibt also auch keine einzige Heldenfigur/Hauptfigur, jeder Spieler steht mal im Fokus. Oft stehen dadurch die Darsteller alle zusammen auf der Bühne und interagieren miteinander. Hier soll also eine Gleichberechtigung aufgebaut werden, damit keine Haupt- und Nebenrollen heraussticht – bzw. jeder besitzt die Hauptrolle. Um das zu ermöglichen ist der dramaturgische Rahmen sehr wichtig. Hier stehen verschiedene Möglichkeiten offen. Oft wird im BT die szenische Collage verwendet – „ein Zusammenschneiden-Kleben-Montieren von nicht-zusammenhängenden Teilen/Szenen/Bildern/Bewegungsfolgen/Texten.“⁷⁶ Dann gibt es auch noch eine Möglichkeit den Inhalt durch eine Rahmenhandlung zu verbinden. Hier wird das szenische Material durch eine Moderation, objektiver Erzähler, eine „Oberhandlung“, Projektionen, Musikuntermalungen gesteuert bzw. eingerahmt.

Bei der Rahmengestaltung, soll auf theatrale, ästhetische Mittel und Möglichkeiten geachtet werden, folglich auf Gestaltungsprinzipien welche das szenische Material gezielt einsetzt: *Technische Mittel, Improvisation zu Themen oder Musik, verschieden Theaterformen (Chorisch, Erzähltheater,...), Verkörperungen (Tanz, Bewegungselemente, Gesten – welche zu einer Choreografie zusammen gefügt wird), Sprache und Stimme, Raumpositionierungen, Rhythmisierung, Emotionen, Tätigkeiten, Brüche, usw.*

Die Formate von Verkörperung und Erzählungen sollen zusammenkommen, sich in der Ensemblearbeit mit den anderen Spielern ergänzen und in die Performativität einer Aufführung transferiert werden.

⁷⁴ Vgl. Vogel: 2009, S.13 & Wolf: 2013.

⁷⁵ Klassischer Spannungsbogen von Aristoteles: Prolog – Exposition – Zuspitzung – Höhepunkt – Verzögerung – Lösung/Katastrophe – Epilog.

⁷⁶ Kurs "Szenisches Schreiben" von Lorenz Hippe, Theaterwerkstatt Heidelberg: 2014.

Distanzierung⁷⁷

Egal in welchem Fokus der Biografischen Arbeit wir uns befinden (DS, DK, DPK) ist es wichtig dass man bei der Suche des Biografischen Materials zwischen „privaten“ und „persönlichen“ Erlebnisse unterscheidet. Da es schwierig ist bei M.g.B diese beiden Zustände klar zu unterscheiden, hat der Theaterpädagoge eine wichtige Rolle einzunehmen, um die Darsteller vor der Bloßstellung im performativen Darstellen zu schützen und das Ausgangsmaterial zusammen mit den Darsteller so auszusuchen, dass es ihnen leichter fällt das „Persönliche“ zu spielen und nicht das „Private“. Wenn man das Ganze nur aus künstlerischer postdramatischer performativer Sicht betrachten würde, würde man hier die Bloßstellung als klare gewünschte provokative Kommunikation bezeichnen – welches im Punkt 3.4 nochmals angesprochen wird. Diese Distanzierung beinhaltet vor allem aber die Verwandlung vom „ich“ zum „ich als Akteur“. Diese Verwandlung ist ein Arbeitsprozess, auf welchen ich im folgenden Punkt näher eingehen werde.

3.2. Ästhetische Erfahrungen als Arbeitsprozess

Die Biografische Theaterarbeit beinhaltet einen Arbeitsprozess welcher in 2 Teilen aufgeteilt ist: Die Findung der Selbstkonstruktion einer persönlichen Kunstfigur für den Darsteller und seine Kommunikation mit dem Zuschauer durch die geistige und physische Bewegung.

Im Bezug des Darstellers

Den Darsteller als Akteur, als Kunstfigur seiner persönlichen Selbstkonstruktion darf man nicht verwechseln mit seiner Privatperson. Dies ist besonders bei M.g.B. Wenn sie schon eine Rolle aus einer Literarischen Vorlage spielen, wird immer behauptet dass sie trotz allem immer sich selbst und die Rolle spielen – sie können dies nie ganz trennen. Und dieser Umstand ist auch das Besondere an ihrer Spielweise, welcher ich im vorherigen zweiten Teil erläutert habe. Bei der Biografischen Theaterarbeit soll also der Rahmen mit den Gestaltungsprinzipien so geschaffen sein, dass der Schauspieler eine persönliche Gestaltung erhält, ohne privat auf der Bühne zu stehen - sonst wäre es keine Theatralisierung mehr. Der Darsteller soll also einen Spielpartner für sich und aus sich selbst konstruieren: der Weg vom bürgerlichen „Ich“ zum „künstlerischen Du“ – von der Person zur Figur des sich selbst. Wenn dies geschaffen ist, zeichnet dies schon seine persönliche ästhetische Erfahrung.

„Für den Darsteller stellt die öffentliche Selbstinszenierung immer einen reflektierten Gestaltungsakt seiner Biografie dar, der auf den Phasen der Materialsammlung, der Rollengestaltung und vielen Selektionen und Feedbackgesprächen im biografischen Produktionsprozess basiert.“⁷⁸

⁷⁷ Vgl. Vogel: 2009, S.13-15 & Wolf: 2013.

⁷⁸ Köhler: 2009, S.120.

Auf der Bühne sollte der Dialog mit dem „privaten Ich“ und dem „künstlerischen Du“, welcher im Arbeitsprozess stattfindet, abgeschlossen sein. Der Schutz der Rolle, auch wenn die Rolle ein Konstrukt von sich selbst ist, verhindert dass der Schauspieler verletzlich und angreifbar wird. Dies bewegt auch M.g.B dazu ihr ganz persönliches Thema objektiv zu betrachten, Bezüge herzustellen und dadurch sich selbst bewusster wahrzunehmen.

Durch diese ästhetische Selbstthematization in den spezifischen Vorgehensweisen im Arbeitsprozess, stellt man künstlerisches her.

Im Bezug des Zuschauers

Nun werde ich mich dem zweiten Teil des BT und den darin enthaltenen Arbeitsprozess widmen, der Kommunikation mit dem Zuschauer. Da die ästhetische Kommunikation des Zuschauens in der Performancewelt bereits im ersten und zweiten Teil meiner Arbeit analysiert wurde, möchte ich an dieser Stelle noch einmal zusammenfassend klarstellen, dass im Zusammenhang mit Biografischem Theater, egal ob es von M.g.B oder ohne gespielt wird, definitiv der Zuschauer angesprochen werden soll. Er wird zum Mitspieler, Mittäter in dem er zum Mitwirken, Reflektieren initiiert wird. Er selbst bestimmt (als freier Zuschauer) in was er sich vertiefen will (Face-to-Face-Kommunikation), in was er einen Bezug aufnehmen will (Spiegelstadium) und was er darauf für Schlüsse zieht.

3.3. Rolle des Theaterpädagogen ⁷⁹

Die Rolle des Theaterpädagogen ist es bestmöglich die ästhetischen Erfahrungen für die Darsteller, als auch für die Zuschauer zu ermöglichen – beide müssen in Dialog miteinander treten.

Wie schon in mehreren Punkten in diesem Kapitel erwähnt worden ist, hat der Theaterpädagoge (T.P.) eine sehr wichtige Rolle in der ganzen Biografischen Arbeit mit M.g.B zu erfüllen. Das Zitat von Marcel Cremer trifft hier den Nagel auf dem Kopf:

„Ich denke ein Regisseur ist ein Zuschauer und er sollte ein kompetenter sein“⁸⁰

Der Umgang mit dem „Nicht-Perfekten“ soll also gekonnt sein. Die Kunst, die Kompetenz des Theaterpädagogen besteht demnach darin selbst Zuschauer, Beobachter zu sein, der ständig im Austausch zu den Spielern stehen sollte. Dazu gehört daher eine individuelle vertraute Kommunikation und Umgangsweise mit den Spielern: Er muss zwischen dem Drang der Spieler nach freier Gestaltung und ihrem dringenden Bedürfnis nach Halt, Sicherheit und klarer Führung jonglieren können. Es liegt auf der Hand, dass hier Wertschätzung, Respekt, Anteilnahmen, Interesse und sehr genaue Wahrnehmung nicht fehlen darf um vertraute Beziehungen herzustellen und die individuellen Potentiale der Teilnehmer kennenzulernen und

⁷⁹ Vgl. Göhmann, Cüppers in Ruping: 1999, S.143. & Binder:2011, S.25-26, 37 & Vogel: 2009, S.29-31.

⁸⁰ Cremer in Vogel: 2009, S.29.

zu fördern. Das Aufbauen gegenseitigen Vertrauens ist eine der wichtigsten Grundlagen und Voraussetzungen in der BT. Nur so ist es möglich sich ohne Angst gemeinsam im Arbeitsprozess zu begegnen. In diesem sollte der Theaterpädagoge den Darstellern ermöglichen viel Verschiedenes auszuprobieren, damit sie zu eigenen Ausdrucksmöglichkeiten finden. Jeder besitzt individuelle Talente bzw. Qualitäten/Potentiale die er zum Ausdruck bringen kann. Die Lern- und Entwicklungsfähigkeiten der Spieler sollen gefördert werden. Die Fähigkeiten und Talente der Spieler sollen gefördert und ernst genommen werden. Der T.P. soll diese Fähigkeiten und ebenso die Grenzen der Spieler erkennen, um diese auszuweiten und schlussendlich in eine ästhetische Einheit zu integrieren (die Erarbeitung eines dramaturgischen Rahmens). Das beinhaltet dass jeder (Spieler, wie T.P) gefordert ist, ohne sich selbst zu überfordern.

Der T.P. trägt demnach eine große Verantwortung für das Ganze Geschehen der Biografischen Theaterarbeit. Er übernimmt Gewissenhaftigkeit für die Entfaltung der Gruppe, dass diese nicht in ein vorgefertigtes Inszenierungsschema hineingepresst wird, ohne ihre eigenen Ideen verwirklicht zu haben. Ebenso hat er die Verantwortung die Teilnehmer vor Bloßstellungen beim Bühnengeschehen zu schützen. Folglich muss also ein Theaterlicher Rahmen gewährleistet werden, das ein „Ausstellen“ von privaten Erlebnissen oder Defizite nicht eintritt. Und wenn ein Defizit, wie die Behinderung der Darsteller thematisiert werden sollte, soll dies im dramatischen Rahmen aufgefangen und trotz allem geschützt sein. Voraussetzung um diesen Rahmen zu schaffen, ist dass der Theaterpädagoge ästhetisch-künstlerische Kompetenzen und Reflexionsfähigkeit besitzt. Der Produktionsprozess der Biografischen Theaterarbeit funktioniert nur auf Basis einer klaren Position und Programmatik der Umsetzung. Die Frage mit welchem Ziel und mit welchen Mitteln die Biografische Arbeit ins Spiel gebracht wird, ist von Anfang an abzuklären und transparent zu halten.

Nicht zuletzt soll er dabei auch Verantwortung für sich selbst übernehmen. Authentizität spielt also auch eine Rolle für den Theatergestalter. All dies spiegelt nicht zuletzt auf die Zusammenarbeit mit der Gruppe und auf die Rahmengestaltung des fertigen Stücks ab.

Folglich hilft der Theaterpädagoge den Darstellern mithilfe künstlerischer Mittel, ihre subjektiven Erfahrungen zu verarbeiten, sie in eine ästhetische Form zu bringen und sie so kommunizierbar zu machen, sodass einen ästhetischen Schauwert daraus resultiert. Was unterscheidet nun einen Theaterpädagogen von einem normalen Theaterregisseur? Liegt der Fokus vom Theaterpädagogen darin, das soeben aufgezählte, in einer Person zu verkörpern, liegt das Augenmerk des Regisseurs nur auf der künstlerischen Darbietung – dem Schauwert.

Im folgenden Punkt versuche ich meiner damaligen Verwirrtheit beim Stück von „Disabled Theater“, auf dem Grund zu gehen. War dort auch ein Theaterpädagoge bei der Stückentwicklung mit dabei oder ist dies bloß das Werk von einem externen Regisseurs?

3.4. Das „Disabled Theater“ - Theater Hora

Das Theater Hora hat mit ihrem Stück „Disabled Theater“ für viel Aufmerksamkeit gesorgt. Noch nie zuvor wurde das Private von Menschen mit geistiger Behinderung so demonstrativ auf der Bühne gezeigt. Wurde hier Theaterpädagogisch gearbeitet? Wenn man sich die Vorstellung und die vielen Kritiken, Interviews, Berichte und Artikeln durchliest scheint dem nicht so. Ich hab persönlich bei Theater Hora nachgefragt und die Bestätigung bekommen: Nein, es wurde bei „Disabled Theater“ nicht mit theaterpädagogischen Mitteln gearbeitet. In dieser Inszenierung hat man die Umsetzung dem Choreografen Jérôme Bel selbst überlassen. Wenn die Theaterpädagogik das Private von den Darstellern zu schützen versucht und nur das persönliche auf der Bühne zeigen will, geht es dem Performance Choreographen Bel um das genaue Gegenteil: um das Herstellen einer möglichst unmittelbaren Privatheit. Er will keine Bühnenfigur aus der Biografie der Darsteller herstellen sondern seine Darsteller, Performer, sollen als Privatpersonen verstanden werden.

Jerome Bel, ist ein berühmter französischer Regisseur und Choreograf, ein Konzeptkünstler, einer der Großen der modernen Tanzszene. Er ist für seine nicht-kaschierten/unmaskierten Werke bekannt. Bel verlangt in seinen Inszenierungen stets von seinen Performern, dass diese unverblümt zeigen wer sie sind. Er arbeitet mit ex-professionellen oder mit Amateuren/Laien und erzielt sich immer eine höchst intellektuelle Ästhetik. Es geht ihm in seinen Stücken, um eine ironisch, verspielte Distanzierung von essentialistischen Körperbildern. Sie zeigen keine perfekte Schauspiel- oder Ballettkunst, sondern kreisen um das Darstellen selbst, darum, welche Erwartungen das Publikum an die Darsteller hat. Kurz gesagt er will das prüde Publikum nicht nur zum Nachdenken bringen, sondern an erster Stelle schockieren. In einigen Berichten die ich gelesen habe, behauptet er sogar dass ihn oft die Meinung des Publikums nicht wirklich interessieren würde. Er möchte mit seinen Werken scheinbar Fragen stellen und als Forscher unter einem künstlerischen Gewand Experimente betreiben.⁸¹ Er sehnt sich nach der Reaktion des Publikums will aber keine Antworten. Er sucht sich diese selber. Die Frage die ihn, wie den meisten Performance-Regisseuren, in jedem seiner Werke beschäftigt ist: Wie funktioniert eigentlich Theater? In „Disabled Theater“, welches mit Schauspielern des Theaters Hora inszeniert wurde, heißt die Frage eher: Was passiert, wenn Jérôme Bel ein Stück mit geistig Behinderten inszeniert? Mit Theater Hora kreierte er genau das, was seine Werke auch sonst auszeichnet: ein vom epischen Theater abgeleitetes dokumentarisches Theater was sehr privat also nicht verfremdet und ohne geschützten Rahmen dargestellt wird: Episches Theater, weil es ein Erziehungsgedanken beinhaltet (die Zuschauer zu etwas zu bewegen), dokumentarisches Theater, weil die Betroffenen selbst, hier die Behinderten Schauspieler vom Theater Hora auf der Bühne über sich selbst und ihre Behinderung berichten und aufklären.

⁸¹ Wolfringer: 2014.

Das **Theater Hora**, ist die erste, und bis heute einzige professionell arbeitende Kulturwerkstatt für geistig behinderte KünstlerInnen in der Schweiz. Ihren Sitz haben sie in der Metropolstadt Zürich. „Ziel ist es, die künstlerischen und kreativen Fähigkeiten geistig behinderter Menschen zu fördern und ihre individuelle Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen“⁸². Dies wollten sie dann auch 2012 in Zusammenarbeit mit dem Choreographen Jérôme Bel aufs Neue weiter hinausfordern.

„In einer Gesellschaft, die sich selbst als zutiefst normal definiert, bildet Behinderung eine Grenze, gegen die die Kategorie der Normalität anrennt. Ihre intellektuelle Spielart, also geistige Behinderung, gilt weithin als das radikale Gegenteil der intellektuellen Schärfe und Kultiviertheit des an zeitgenössischem Tanz und Theater interessierten Publikums. Diese Form von Behinderung versucht Bel in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit ebendieses Publikums zu rücken, um aus ihr einen Schlüssel zu machen, der uns eine Sichtweise erlaubt, durch die wir eine gemeinsame Dimension denken können.“⁸³

Beim **„Disabled Theater“** treffen also zwei komplett verschiedene Welten zusammen – oder passt die provokante Performative Kunst genau richtig auf die Theaterarbeit mit M.g.B? Ist dies nun hohe Kunst oder eine „Freakshow“? Das Theater Hora hat den Schritt gewagt. Hier wird der Fokus auf die Behinderung von elf Schauspielern gelegt und durch minimalistischem Rahmen ein Kunstwerk versucht zu gestalten. Das Ziel und Fokus der Arbeit war von Anfang an der Probenarbeit noch nicht so ganz klar.

„It took me four weeks to understand that i shouldn't do anything with them – I mean that I shouldn't direct them. I finally understood in the last week that my job was to creat a space and a time for them to be free onstage, to let them do waht they wanted, what they liked. [...] Theater, performance, the stage should be a place of freedom, a place where they could be themselves.“⁸⁴

Dadurch wurde das Ausgangsmaterial in seiner „rohen“ Fassung, nicht wie im Theaterpädagogischen Konzept eines Biografischen Theaters, in szenisches Material umgewandelt, sondern wurde originalgetreu übernommen. Dabei erlebt der Zuschauer die Schauspieler vom Theater Hora von Anfang an genauso, wie der Choreograph Bel es auf der Probephöhne auch erfuhr. Er stellte den Spieler im Probeprozess kleine Aufgaben, kommunizierte diese über seinen Dolmetscher und betrachtete alles genau so, wie es die Zuschauer im Publikum tun. Während der Vorstellung steht nur nicht der Choreograph auf der Bühne, sondern wie ich es schon in der Einleitung angekündigt habe, ein Assistent der je nach Vorstellungsort, in dieser Sprache die Anweisungen/Handlungen ankündigt: „Dann hat Jérôme Bel die Darsteller gebeten...“. Diese Angaben, die wie eindimensionale Befehle gesehen werden können, war der einzige Rahmen den die Schauspieler bekamen. Der Assistent war gleichzeitig Dolmetscher und übersetzte die Aussagen der Darsteller von „Schwyzerdütsch“ in

⁸² Hora: URL: www.Hora.ch.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Bel in Kourlas: 2014.

die entsprechende Sprache des Vorstellungsortes. Durch diese Aufgabenstellung als Rahmen, entsteht eine sehr simple Dramaturgie und eine klare Routine, die es den Darstellern ermöglicht bei jeder Vorstellung aufs Neue zu entscheiden, was sie von sich preisgeben wollen:

Elf Stühle stehen auf der Bühne in einer leichten Kurve dem Publikum zugewandt. Neben jedem Stuhl befindet sich eine Wasserflasche, was anscheinend sehr typisch bei Jérôme Bels Inszenierungen sein soll - eine Veranschaulichung dass jeder Spieler ein normaler Mensch ist und auf der warmen Bühne auch mal trinken muss. Die Anweisungen die Jérôme Bel seinen Performer stellt sind klar und einfach. Zu Beginn soll jeder Spieler einzeln eine Minute vor das Publikum treten – ein „not-acting“ was die Präsenz der Darsteller auf der Bühne schon zu Beginn der Inszenierung verstärkte. Anschließend werden Namen, Alter und Beruf genannt und darauf folgt die Bezeichnung der eigenen Behinderung. Sätze fallen wie: *„Ich bin ein fucking Mongo“* oder *„Ich habe Down-Syndrom und es tut mir Leid“*. Dann durften einige auch ihr eigenes choreografiertes Tanz-Solo auf der Bühne zeigen. Ein Tanz der ohne Jérôme Bels Einfluss gestaltet wurde. Die Performer konnten ihre eigene Musik und ihren eigenen Tanz dazu gestalten. Dann bevor die Spieler sich verbeugen sollen, hat der Assistent noch eine entscheidende Aufgabe gestellt. Die Performer müssen jetzt erläutern was sie von diesem Stück halten.

„Unzufriedenheit und Wertschätzung werden deutlich, sowie Verdruss und Missfallen vonseiten der eigenen Familienmitglieder.“⁸⁵

All diese Fragenstellungen des Assistenten wurde sehr offen und Teils auch emotional von den Spieler vorgetragen, sodass man den Anschein hatte, dass die Spieler wie Ausgestellt auf der Bühne stehen und dass den Zuschauern die Vorführung unangenehm war. Die Zuschauer werden vom Lachen ins Schweigen versetzt – ein ständiges Hin und Her der Gefühle. Würde jedoch in theaterpädagogischer Arbeit nur der kleinste Verdacht auftauchen dass jemand ausgestellt wird, würde dies den ganzen Zauber der Vorstellung zerstören. Hier will man aber gewollt den Zauber, das Außergewöhnliche des privaten zeigen: der des einfach nur „sich selbst sein“.

„Disabled Theater“ geht auf einen schmalen Grat zwischen Darstellen und Bloßstellen und ist deshalb gemäß Bels eigenen Worten „perfekt“.⁸⁶

Das Publikum ist, wie die Spieler, der Szene ausgesetzt. Damit bekommen die „Monster der Wirklichkeit“ - wie Jérôme seine Darsteller in jeglicher Inszenierung nennt – die auf sich zeigen, eine wörtliche Bedeutung.⁸⁷ Für die Zuschauer im Publikum, die noch nie M.g.B auf der Bühne gesehen haben oder ihnen in ihrem normalen Alltag noch nie begegnen sind, war dieses Werk ein sehr authentisches, spannendes Erlebnis welches viele Emotionen ausgelöst hat. Für andere, wie mich, die schon mit M.g.B zu tun hatten, im Privaten wie auch im Professionellen

⁸⁵ Wolfringer: 2014.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Fischer-Lichte: 1999, S.131-132.

als Sozial Arbeiterin und angehende Theaterpädagogin, war das Theaterstück trotz seiner Emotionalität relativ „langweilig“ und wenig aussagend aufgrund der als persönlich eingestuften Normalität. Ich weiß dass dieser Darsteller mehr können, als nur sich selbst zu präsentieren und zu spielen. Hier erkennt man, dass mit Emotionen und dem Gesellschaftsbild gespielt wurde, obwohl M.g.B doch schon längst in unserer Gesellschaft als normal empfunden werden sollten. Ich, wie andere „Behinderten-Erfahrene“, ist dieser Aufklärung überflüssig, was der Theaterpädagoge vom Theater Hora, Michel Elber auf der Podiumsdiskussion im Berliner Theatertreffen vor zwei Jahren bestätigte.

Bei „Disabled Theater“ darf man also kucken, glotzen, und sich als freier Zuschauer des 21. Jahrhunderts selbst seine Meinung dazu bilden - es ist einfach eine unvergleichliche Erfahrung. Diese Inszenierung ist aus künstlerischer Sicht, aus Sicht der performativen Kunst des „Nicht-Perfekten“, allenfalls ein sehr gelungenes Werk, weil es schockiert, das Private bloßstellt und es dem Zuschauer überlassen wird, der dies für sich selbst überprüfen und reflektieren muss. Aus theaterpädagogischer Sicht ist diese Inszenierung jedoch ein Fiasko. Das Konzept des „Disabled Theaters“ in Zusammenarbeit mit einem Regisseurs, ist bestenfalls nur mit einer professionellen Theatergruppe mit M.g.B möglich zu inszenieren. Für nicht professionelle Gruppen würde dies nämlich ein zu hohes Ausstellungs-Risiko mit sich bringen. Die Laien-Darsteller haben im Vergleich mit professionellen behinderten Schauspieler, nicht so viele Erfahrungen sich selbst auf der Bühne zu reflektieren – außer die Inszenierung würde von Anfang an mit einem Theaterpädagogen durchgeführt werden, der für den geschützten und nicht minimalistischen Rahmen sorgen würde. Die Schauspieler des Theater Horas haben in der Tat selbstreflektierend zugegeben – sogar während dem Stück – dass sie mehr können als nur sich selbst zu spielen. Sie sind eine professionelle behinderte Theatergruppe welche es gewohnt sind *„nur dann dem Anspruch, Kunst zu produzieren, genügen, wenn der Zuschauer über dem Gesehenen vergisst, dass es sich um Behindertentheater handelt. Das soll selbstverständlich nicht heißen, dass die Tatsache, dass dort behinderte Menschen auf der Bühne stehen, versteckt oder geleugnet werden müsste. Es muss jedoch das Theatererlebnis als solches bedeutend werden und der Blick für die Befindlichkeit der Darsteller dem Bewusstsein entschwinden.“*⁸⁸

Der Künstler Jérôme Bel wollte sich in gewissermaßen mit dem Stück „Disabled Theater“ künstlerisch verwirklichen, das habe ich mit meinen eigenen Ohren in dieser Podiums Diskussion in Berlin gehört: Noch nie hatte jemals ein Regisseur diese authentische Ästhetik die in den Darstellern mit geistiger Behinderung steckt auf der Bühne so „bloßstellend dargestellt“. Theater Hora hatte ihn eingeladen und wie viele andere Theatergruppen habe er zunächst abgelehnt. Jedoch nach einiger Überlegung und durch das Argument dass die Schweiz ihn durch diese Zusammenarbeit ausreichend dafür vergüten würde, wollte er sich der Herausforderung stellen. Die Gefahr, dass die auf der Bühne stehenden Darsteller durch

⁸⁸ Höhne, in Ruping: 1999, S.75-97

externe Regisseure zu Material der performativen Kunst werden, könnte man hier bestätigen. Das Geld war Jérôme Bel jedoch nicht der alleinige Gewinn für sein Werk. Er, wie auch das Theater Hora, haben für sehr viele Diskussionen angeregt, welche letzten Endes durch Erfolg und weitere Anerkennung belohnt wurden. Jérôme Bel konnte sich einen neuen Namen in der Performativen Kunst machen. Er, der Choreograph, der mehrfach den „perfekten“ Tanz und Theater für tot erklärt hat, findet nun ausgerechnet Mithilfe von geistig behinderten Schauspielern auf andere Weise zum Tanz zurück⁸⁹:

„I see disability in every human being now. So i will keep on working on disability, vulnerability; I will go on trying to give visiblity to the hidden ones.“⁹⁰

Das Theater Hora hat, über die Schweiz hinaus, für mehr Aufmerksamkeit in der Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung sorgen können. Sie sind durch dieses Stück Weltweit auf Tournee gewesen und können nun auch neue Zuschauer in ihren etwas traditionelleren Theateraufführungen auf ihrer Bühne zuhause begrüßen. Beide haben also durch das Stück neue künstlerische wie persönliche Erfahrungen sammeln können, welche sie im Leben weiter gebracht haben. Die Selbstreflexion dieser Theateraufführung ist also das einzige, was einem Theaterpädagogischen Konzept ähneln würde. Nur das sie hier erst in Zusammenarbeit mit dem Publikum entsteht und im Theaterpädagogischen Arbeiten für die Darsteller im wertfreien Raum im Arbeitsprozess.

⁸⁹ Wihstutz: 2014.

⁹⁰ Bel in Kourlas: 2014.

SCHLUSSWORT

Viele Fragen die ich im Laufe meiner Arbeit angedeutet habe, wurden beantwortet, neue wurden aufgeworfen, und weitere blieben offen. Die Arbeit hat mir jedoch Klarheit über Begrifflichkeiten und theatralischen Formen und Methoden verschafft, welche ich sonst nie in diesem Maße analysiert hätte. Durch diese Arbeit wurde mir klar, was sich nun hinter der biografischen Performance im Allgemeinen mit Menschen geistiger Behinderung und spezifisch der Inszenierung „Disabled Theater“ steckt.

Ob biografische Theaterarbeit entweder Kunst oder Aufklärung ist, lässt sich nicht erschöpfend diskutieren. Meine Arbeit zeigt auf, dass biografisches Theater immer Facetten beider Seiten beinhaltet. Es geht vielmehr darum, wieso ist es Kunst oder Aufklärung! Wie kann man das eine mit dem anderen verbinden und wie eng bei aneinander befinden sich diese beiden Ziele. Ich habe in meiner Arbeit feststellen können, dass drei wichtige Faktoren dabei zu beachten sind: Darsteller, Theatergestalter (Theaterpädagogen, Theaterregisseur) und Zuschauer. Jeder hat eine wichtige Rolle einzunehmen damit man überhaupt von Theater reden kann. Laut Lehmann heißt Theater:

„Eine von Akteuren und Zuschauern gemeinsam verbrachte und gemeinsam verbrauchte Lebenszeit in der gemeinsam geatmeten Luft jenes Raums, in dem Das Theaterspielen und das Zuschauen vor sich gehen. Emissionen und Rezeption der Zeichen und Signale finden zugleich statt. Die Theateraufführung lässt aus dem Verhalten auf der Bühne und im Zuschauerraum einen gemeinsamen Text entstehen, selbst wenn gesprochene Rede gar nicht vorkommt. Wie sich Blicke aller Beteiligten treffen können, so bildet die Theatersituation eine Ganzheit aus evidenten und verborgeneren kommunikativen Prozessen.“⁹¹

Und um diese Begebenheit zu ermöglichen, zumal beim Biografischen Theater, in welchem die Kommunikation durch Echtheitsgefühl und Nähegefühl Voraussetzung ist, müssen die drei oben erwähnten Faktoren aufeinander abgestimmt sein. Der Schauspieler mit geistiger Behinderung soll sich mit seinem szenischen Material in der Inszenierung nicht ausgestellt, sondern in einem geschützten und ästhetischen Rahmen einfügen in welchem er sich, in seiner Rolle spielt. Der Theaterpädagogen soll für diesen geschützten Rahmen sorgen und diesen in einer ästhetisch, authentischen Darstellung gestalten, sodass das Stück für Spieler und Zuschauer zu einem kommunikativen Erlebnis wird. Dem Zuschauer soll etwas vermittelt werden, mehr als beim normalen dramatischen Theater. Hier steht die Biografie der Darsteller im Mittelpunkt der Theatervermittlung. Man will nun den Zuschauer jedoch nicht zwanghaft aufklären, es geht eher um eine Reflexion, wodurch er selbst als „freier Zuschauer“ eine persönliche Aufklärung durchlaufen kann.

⁹¹ Lehmann: 2005, S.12-13.

Die geistig behinderten Menschen als Schauspieler sind in unserer Gesellschaft nicht für jeden ein gängiges Thema. Wenn diese, dann noch sich selbst in einer Inszenierung spielen, in welcher sie wie ausgestellt vor dem Publikum stehen, einem Publikum das durch Authentizitätszuschreibungen geprägt ist, führt dies zu viel Auseinandersetzung und Aufklärungsbedarf. Es soll für den Theatergestalter demnach immer klar sein mit wem man Biografisches Theater auf der Bühne zeigen will. Eine nicht berufliche, nicht professionelle Theatergruppe muss intensiver theaterpädagogisch begleitet werden, wohingegen andere professionelle Theatergruppen, durch ihre Bühnenerfahrungen eher auf Regisseure zurückgreifen können. Letztendlich bestimmen doch einerseits die Rezeptionserfahrung der Zuschauer und der Rahmen der Inszenierung die Aufklärung bzw. die Vermittlung des Stücks. Die Kunst liegt am Spielleiter, Theatergestalter wie sehr er das ganze szenische Material ummantelt und wie stark er die ästhetischen theatralen Effekte seiner Darsteller gestalten will. Ergänzend möchte ich anbringen, dass das Stück „Disabled Theater“ vom Theater Hora und Jérôme Bel nach meiner Auseinandersetzung mit dem Thema, eigentlich als ein sehr gelungenes künstliches Werk empfunden werden kann. Es entspricht definitiv den Anforderungen einer heutigen Performance-inszenierung: provokant, privat und authentisch. Einzig und allein erscheint mir der angesetzte Rahmen von Jérôme Bel etwas zu dünn für meinen theatralischen Geschmack. Die Bewertungssysteme der nicht „aufgeklärten“ Zuschauer in Bezug auf Theater mit Behinderten wurden auf dem Kopf gestellt. Nur kann man dies auch durch andere Theaterformen erreichen, nicht nur durch provokantes biografisches Theater. Das entscheidende ist, dass wir als Zuschauer nicht nur über den Tellerrand „glotzen“ sollen, sondern auch verstehen lernen und verknüpfen müssen – damit wir alles auf einem Teller betrachten können!

„Die Leute müssen lernen mit anderen Augen zu sehen, mit anderen Ohren zu hören. Eine wunderbare Herausforderung“, meint auch Gisela Höhne vom Theater RambaZamba.

Solange wir nicht genug informiert und aufgeklärt sind über Menschen geistiger Behinderungen, ist Biografisches Theater mit und von M.g.B ein gutes Mittel das Publikum zum Reflektieren zu bringen. Nur sollte dies nicht das einzige Mittel sein. Den Zuschauern soll man durch Kunst, neue Wahrnehmungen verschaffen. Man soll durch Kunst aufklären und nicht durch pure Bloßstellung. Das ist für mich die wahre Kreativität eines Theatergestalters. Man braucht jedoch nicht nur einen guten ästhetischen Rahmen einer Inszenierung, sondern auch ein gutes Know-How um mit Menschen mit geistiger Behinderung zu arbeiten und ein Publikum, was offen und ehrlich mit sich, seiner Wahrnehmung und seiner Reflexion ist.

Meine Abschlussarbeit beende ich nun noch mit einem Zitat von Chris Tally:

„If disabled and non-disabled people cannot meet as equals in the artificially created world of theatre, then there seems little chance of us ever meeting as equals in the harsher world outside.“⁹²



⁹² Ruping: 1999, S.11.

LITERATURVERZEICHNIS

SELBSTSTÄNDIGE Literatur :

Binder, Ricarda: „auch Mensch“ + Theaterpädagogik = Mensch, Oder: Was hat Theaterpädagogik mit Selbstbestimmung zu tun?. 2011 (Abschlussarbeit – Theaterwerkstatt Heidelberg).

Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung (Hg): *Eigensinn & Eigenart. Kulturarbeit von und mit Menschen mit Behinderung*. Remscheid 1999.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004.

Fischer-Lichte, Erika: *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Francke Verlag 1997.

Fischer-Lichte, Erika: *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tübingen/Basel: 1998.

Fischer-Lichte, Erika (Hg) / Horn, Christian / Pflug, Isabel (Hg) / Warstat, Matthias: *Inszenierung von Authentizität*. 2. Auflage, Tübingen/Basel: Francke Verlag 2007.

Fischer-Lichte, Erika / Gronau, Barbara / Schouten, Sabine / Weiler, Christel: *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit 2006.

Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Weiler, Christel: *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*. Berlin: Theater der Zeit 1999.

Fuchs, Valeska: *Biographisches Theater als theaterpädagogisches Projekt am Fallbeispiel der Inszenierung „rauschen“ des tjg. theater junge generation Dresden*. Leipzig 2012 (Bachelorarbeit – Universität Leipzig).

Klein, Gabriele / Sting, Wolfgang (Hg.): *Performance, Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Bielefeld: Transcript 2005.

Koch, Gerd / Streisand, Marianne (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Berlin, Milow: Schibri-Verlag 2003.

Köhler, Norma: *Biografische Theaterarbeit zwischen kollektiver und individueller Darstellung. Ein theaterpädagogisches Modell*. München: Kopaed 2009.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 3. Auflage, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2005.

Meyer, Jörg: *Verständnis einer Theorie der Theaterpädagogik*. Skript für die Theaterpädagogische Ausbildung der Theaterwerkstatt Heidelberg, 2014.

Müller, Angela / Schubert, Jutta (Hg.): *Weltsichten Beiträge zur Kunst behinderter Menschen*. Hamburg: Bittermann 2001.

Müller-Weith, Doris / Neumann, Lilli / Szoltenhoff-Erdmann, Bettin (Hg.): *Spielend leben lernen*. Berlin: Schibri Verlag 2008.

Nettelstroth, Silvia: *Biographisches Theater als Projekt – Chancen und Risiken in der Bildungsarbeit erörtert am Fallbeispiel „Heimat Fremde Heimat“*. Röllbach 2008 (Abschlussarbeit – Theaterwerkstatt Heidelberg).

Ruhe, Hans Georg: *Methoden der Biografiearbeit. Lebensspuren entdecken und verstehen*. Weinheim: Beltz 2003.

Ruping, Bernd (Hg.): *Theater, Trotz und Therapie*. Ein Lies- und Werkbuch für Theater. Lingen 1999.

Schellin, Janine: *Menschen mit Behinderung – Wahrnehmung im Theater*. 2011 (Abschlussarbeit – Theaterwerkstatt Heidelberg).

Vogel, Juliane: *„Komm zeig mir deine Welt...“ – Biografisches Theater in der theaterpädagogischen Arbeit: Eine Möglichkeit zum Dialog zwischen Spieler und Zuschauer?*. Darmstadt 2009 (Abschlussarbeit – Theaterwerkstatt Heidelberg).

Schuppener, Saskia : *Kunst = Ausdruck von Persönlichkeit – zur Wirkung künstlerisch-kreativen Handelns von Menschen mit Behinderungserfahrungen*. Leipzig (Hausarbeit – Universität Leipzig).

Theunissen, Georg: *Kunst und geistige Behinderung*. Bad Heilbrunn: Klinkhardt 2004.

Theunissen, Georg; Großwendt, Ulrike (Hg.): *Kreativität von Menschen mit geistigen und mehrfachen Behinderungen: Grundlagen, Ästhetische Praxis, Theaterarbeit, Kunst- und Musiktherapie*. Klinkhardt 2006.

Wartemann, Geesche: *Theater der Erfahrung. Authentizität als Forderung und als Darstellungsform*. Hildesheim: Universität Hildesheim 2002.

Wilde Bühne e.V. (Hg): *Kultur vom Rande der Gesellschaft. Aus der Praxis authentischer Theaterarbeit*. Freiburg im Breisgau: Lambertus 1998.

Wolf, Cordelia: *Biographisches Theater*. Skript für die Theaterpädagogische Ausbildung der Theaterwerkstatt Heidelberg. Köln: 2013

UNSELBSTSTÄNDIGE Literatur

- Albert Kern: *Authentizität in Gesellschaft und Theater*.
In: *Kultur vom Rande der Gesellschaft. Aus der Praxis authentischer Theaterarbeit*.
Freiburg im Breisgau 1998, S.10-40.
- Altenmüller, Gerlinde: *Hier schwingt das Andere mit. Die Theater-Werkstatt Thikwà*.
In: Müller, Angela / Schubert, Jutta (Hg.): *Weltsichten Beiträge zur Kunst behinderter Menschen*. Hamburg: Bittermann 2001, S.260-265.
- Baer, Peter: Arbeit mit behinderten Menschen aus ästhetischen Gründen.
In: Müller, Angela / Schubert, Jutta (Hg.): *Weltsichten Beiträge zur Kunst behinderter Menschen*. Hamburg: Bittermann 2001, S.176-177.
- Bollmann, Stina K.: *Theatrale Maßnahmen für Wahrnehmungsfragen. Zur Arbeit mit Contact 17*.
In: Müller, Angela / Schubert, Jutta (Hg.): *Weltsichten Beiträge zur Kunst behinderter Menschen*. Hamburg: Bittermann 2001, S.170-175.
- Bormann, Hans-Freidrich / Brandstetter, Gabriele / Malkiewicz, Michael / Reher, Nicolai: *Freeing the Voice. Performance und Theatralisation*.
In: Fischer, Lichte (Hg) / Horn, Christian / Pflug, Isabel (Hg) / Warstat, Matthias: *Inszenierung von Authentizität*. 2. Auflage, Tübingen und Basel: Francke 2007, S.47-58.
- Brandstetter, Gabriele: *Geschichte(n) Erzählen im Performance/Theater der neunziger Jahre*.
In: Fischer, Lichte / Kolesch, Doris / Weiler, Christel: *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*. Berlin: Theater der Zeit 1999, S.27-42.
- Braun, Elisabeth: *Eigensinnige und eigenartige Kulturarbeit*.
In: Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung (Hg): *Eigensinn & Eigenart. Kulturarbeit von und mit Menschen mit Behinderung*. Remscheid 1999, S.23-28.
- Castillo Andrès, Feliciano: *Vom klassischen zum zeitgenössischen Theater, vom Theater der Behinderten zum professionellen Theater*.
In: Ruping, Bernd (Hg.): *Theater, Trotz und Therapie*. Ein Lies-und Werkbuch für Theater. Lingen 1999, S.155-168.
- Cüppers Carsten / Göhnmann Lars: *Kunst oder Marmelade? Ästhetik und Ethik in der Theaterarbeit mit Behinderten*.
In: Ruping, Bernd (Hg.): *Theater, Trotz und Therapie*. Ein Lies-und Werkbuch für Theater. Lingen 1999, S.138-144.
- Dekker, Koert: *Maatwerk: „Es geht um das Theatermachen!“*.
In: Ruping, Bernd (Hg.): *Theater, Trotz und Therapie*. Ein Lies-und Werkbuch für Theater. Lingen 1999, S.182-209.
- Eggers, Astrid: *Eisenhans und andere*.
In: Ruping, Bernd (Hg.): *Theater, Trotz und Therapie*. Ein Lies-und Werkbuch für Theater. Lingen 1999, S.98-103.
- Eggers, Astrid: *Behinderte Schauspieler als Profis*.
In: Müller, Angela / Schubert, Jutta (Hg.): *Weltsichten Beiträge zur Kunst behinderter Menschen*. Hamburg: Bittermann 2001, S.266-268.

Fischer-Lichte, Erika: *Inszenierung von Selbst? Zur autobiographischen Performance.*

In: Fischer, Lichte (Hg) / Horn, Christian / Pflug, Isabel (Hg) / Warstat, Matthias: *Inszenierung von Authentizität.* 2. Auflage, Tübingen und Basel: Francke 2007, S.59-70.

Wege zu einer neuen Authentizität. Strategien der Realitätskonstruktion.

In: Fischer-Lichte, Erika / Gronau, Barbara / Schouten, Sabine / Weiler, Christel: *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater.* Berlin: Theater der Zeit 2006, S.14-27.

Perspektive Multistabilität und ästhetische Wahrnehmung

In: Fischer-Lichte, Erika / Gronau, Barbara / Schouten, Sabine / Weiler, Christel: *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater.* Berlin: Theater der Zeit 2006, S.129-139.

Günther, Mirjam / Theunissen, Georg: *Subjektzentrierte Theaterarbeit mit geistig behinderten Menschen.*

In: *Fachzeitschrift der Bundesvereinigung Lebenshilfe für Menschen mit Geistiger Behinderung e.V.*, 4/08, 47/09. Marburg 2008, S. 358-370.

Gölsmann, Lars: *Der Weg ist das Ziel – Aspekte ästhetischer Bildung in der theaterpädagogischen Arbeit mit behinderten Menschen.*

In: Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung (Hg): *Eigensinn & Eigenart. Kulturarbeit von und mit Menschen mit Behinderung.* Remscheid 1999, S.63-74.

Hentschel, Ulrike: *Das so genannte Reale. Realitätsspiele im Theater und in der Theaterpädagogik.*

In: Klein, Gabriele / Sting, Wolfgang (Hg.): *Performance, Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst.* Bielefeld: Transcript 2005, S.131-145.

Himstedt, Swaantje: *Moments of being. Zum Verhältnis von Ethik und Ästhetik in der Theaterarbeit von und mit geistig behinderten Menschen.*

In: Müller, Angela / Schubert, Jutta (Hg.): *Weltsichten Beiträge zur Kunst behinderter Menschen.* Hamburg: Bittermann 2001, S.188-193.

Höhne, Gisela: *Spiel und Subversivität – das Theater Rambazamba.*

In: Ruping, Bernd (Hg.): *Theater, Trotz und Therapie.* Ein Lies-und Werkbuch für Theater. Lingen 1999, S.75-97.

Jeske, Marlis: *Literarisch-authentisches Theater als Arbeitsweise: das Beispiel Eisenhans.*

In: Ruping, Bernd (Hg.): *Theater, Trotz und Therapie.* Ein Lies-und Werkbuch für Theater. Lingen 1999, S.104-107.

Kalisch, Eleonore: *Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung.*

In: Fischer, Lichte (Hg) / Horn, Christian / Pflug, Isabel (Hg) / Warstat, Matthias: *Inszenierung von Authentizität.* 2. Auflage, Tübingen und Basel: Francke 2007, S.31-46.

Mehrmann, Birgit: *Die Eruption des Realen. Peter Radtke und die Methode Tabori.*

In: Ruping, Bernd (Hg.): *Theater, Trotz und Therapie.* Ein Lies-und Werkbuch für Theater. Lingen 1999, S.169-176.

Merkt, Irmgard: *Separiert oder integriert?*

In: Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung (Hg): *Eigensinn & Eigenart. Kulturarbeit von und mit Menschen mit Behinderung.* Remscheid 1999, S.19-22.

Müllner, Bruni: *Irre gut – Behinderte Menschen spielen Theater. Ein Bericht aus der theaterpädagogischen Praxis.*

In: Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung (Hg): *Eigensinn & Eigenart. Kulturarbeit von und mit Menschen mit Behinderung.* Remscheid 1999, S.155-158.

Pigl, Michael: *„Steig ab! Betritt den Saloon!“ Cowboyzirkus des Theater RambaZamba.*

In: Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung (Hg): *Eigensinn & Eigenart. Kulturarbeit von und mit Menschen mit Behinderung.* Remscheid 1999, S.159-164.

Radtke, Peter: *Kunst und Behinderung – eine provokative Wechselbeziehung.*

In: Ruping, Bernd (Hg.): *Theater, Trotz und Therapie.* Ein Lies-und Werkbuch für Theater. Lingen 1999, S.177-181.

Roselt, Jens: *Die Arbeit am Nicht-Perfekten.*

In: Fischer-Lichte, Erika / Gronau, Barbara / Schouten, Sabine / Weiler, Christel: *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater.* Berlin: Theater der Zeit 2006, S.28-38.

Ruping, Bernd: *Ihr Anderssein ist unser Ausgangspunkt.*

In: Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung (Hg): *Eigensinn & Eigenart. Kulturarbeit von und mit Menschen mit Behinderung.* Remscheid 1999, S.75-86.

Siegmund, Gerald: *Von Monstern und anderen Obszönitäten. Die Sichtbarkeit des Körpers im zeitgenössischen Tanz.*

In: Fischer, Lichte / Kolesch, Doris / Weiler, Christel: *Transformationen. Theater der neunziger Jahre.* Berlin: Theater der Zeit 1999, S.121-132.

Vogt, Christine: *Hoffnung, Verknotung, Lösung – das Theater Thikwà.*

In: Ruping, Bernd (Hg.): *Theater, Trotz und Therapie.* Ein Lies-und Werkbuch für Theater. Lingen 1999, S.70-74.

Wartemann, Geesche: *Selbstdarstellung und Rollenspiel geistig behinderter Akteure.*

In: Müller, Angela / Schubert, Jutta (Hg.): *Weltsichten Beiträge zur Kunst behinderter Menschen.* Hamburg: Bittermann 2001, S.199-221.

„Total aus dem Bauch!“ *Kulturkritik und Authentizitätszuschreibung im Theater mit geistig Behinderten Akteuren.*

In: Wartemann, Geesche: *Theater der Erfahrung. Authentizität als Forderung und als Darstellungsform.* Hildesheim: Universität Hildesheim 2002, S.109-134.

INTERNETQUELLEN

50. Theatertreffen Berlin: Jérôme Bel / Theater HORA - Disabled Theater.

In: <http://www.hebbel-am-ufer.de/>. URL: <http://www.hebbel-am-ufer.de/programm/archiv/d/bel-disabled-theater/> (letzter Abruf am 20.10.2014).

Bundesverband für Theaterpädagogik: *Reader-Inklusion und Theaterpädagogik 26. Bundestagung BuT 2011*. In: www.theaterwerkstatt-heidelberg.de. URL:

http://www.theaterwerkstatt-heidelberg.de/uploadverzeichnisse/downloads/Reader_26.BuTa_Hamburg.pdf (letzter Abruf am 29.09.2014).

Disabled Theater. In: <http://www.kultiversum.de/>. URL: <http://www.kultiversum.de/Tanz-Aktuell/disabled-theater.html> (letzter Abruf am 20.10.2014).

dOCUMENTA (13) Jérôme Bel. In: <http://tagr.tv/>. URL: <http://tagr.tv/2012/documenta13-jerome-bel/> (letzter Abruf am 20.10.2014).

Eucrea - Verband zur Förderung der Kunst behinderter Menschen im deutschsprachigen Raum. URL: www.eucrea.de (letzter Abruf am 13.10.2014).

Fratini, Nathalie: *Biografisches Theater in der theaterpädagogischen Zielgruppenarbeit*.

In: www.academia.edu. URL:

https://www.academia.edu/5857500/Biografisches_Theater_in_der_theaterpadagogischen_Zielgruppenarbeit (letzter Abruf am 03.10.2014).

Kourlas, Gia: *Jérôme Bel talks about Disabled Theater*. In: <http://www.timeout.com/>

URL: <http://www.timeout.com/newyork/dance/jerome-bel-talks-about-disabled-theater> (letzter Abruf am 20.10.2014).

Kultur 21: *'Disabled Theater' beim Theatertreffen 2013*. In: <http://www.dw.de/>

URL: <http://www.dw.de/disabled-theater-beim-theatertreffen-2013/av-16829344> (letzter Abruf am 20.10.2014).

NO LIMITS, internationales Theaterfestival Berlin : <http://www.no-limits-festival.de/>

(letzter Abruf am 20.10.2014).

Schultheater der Länder Düsseldorf: *Reader – Fachtagung zur Biografie&Theater 2011*.

In: www.sdl2011.de. URL: http://www.sdl2011.de/downloads/sdl2011_ft_reader.pdf (letzter Abruf am 03.10.2014).

Soom, Seline: *Behindertentheater - Theaterlexikon der Schweiz*,

In: <http://tls.theaterwissenschaft.ch>. URL:

<http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Behindertentheater> (letzter Abruf am 03.10.2014).

Stelzer, Tanja: *Julia Häusermann - Ihr behindert mich*.

In: www.zeit.de. URL: <http://www.zeit.de/2014/04/julia-haeusermann-downsyndrom-theater> (letzter Abruf am 03.10.2014).

Theater Hora – Stiftung Züriwerk Kultur. URL: www.hora.ch (letzter Abruf am 05.10.2014).

Vogt, Christine: „Theater-Mit mir...“ Vortrag Mai 09 Rostock.
In: www.web87.serverdrome.eu. URL:
http://www.web87.serverdrome.eu/tmm/pdf/Christine%20Vogt_Website_Theaterarbeit%20mit%20Behinderten%20im%20Spannungsfeld%20von%20Kunst%20und%20sozialer%20Anpassung.pdf
(letzter Abruf am 03.10.2014).

Wikipedia, Jérôme Bel. In: <http://de.wikipedia.org>.
URL: http://de.wikipedia.org/wiki/J%C3%A9r%C3%B4me_Bel (letzter Abruf am 20.10.2014).

Wihstutz, Benjamin: ... und ich bin Schauspieler. Über die Emanzipation bei Jérôme Bels "Disabled Theatre" Impulsvortrag beim Symposium "Behinderte auf der Bühne" des BerlinerTheatertreffens. In: <http://www.nachtkritik.de/>. URL:
http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8117:ueber-die-emanzipation-auf-der-buehne-bei-jerome-bels-qdisabled-theatreq-impulsvortrag-beim-symposium-qbehinderte-auf-der-buehneq-des-berliner-theatertreffen-&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83 (letzter Abruf am 20.10.2014).

Wolfinger, Dominik: *So ehrlich dass es schmerzt*. In: <http://www.kulturkritik.ch/>.
URL: <http://www.kulturkritik.ch/2012/jerome-bel-theater-hora-disabled-theater/>
(letzter Abruf am 20.10.2014).