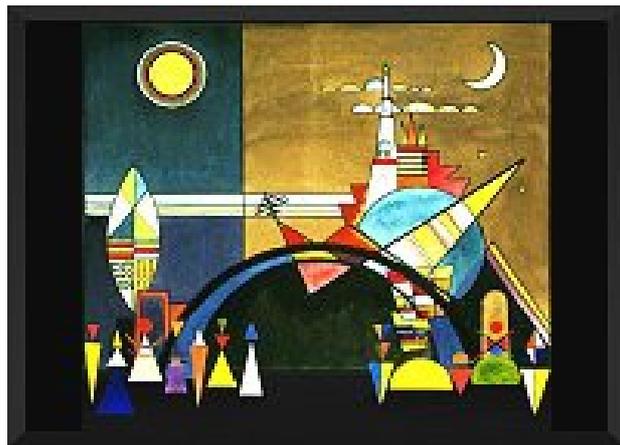


Theaterpädagogische Akademie der Theaterwerkstatt Heidelberg
Teilzeitfortbildung zur Theaterpädagogin BuT®
Jahrgang 2014

Verzauberung-Entzauberung

Das Bilder- & Objekttheater

***ein kommunikationsunterstützender theaterpädagogischer Ansatz
für die Inklusion von sprechenden & nicht sprechenden
Menschen mit besonderem Förderbedarf !?***



Abschlussarbeit im Rahmen der Ausbildung zur Theaterpädagogin BuT®

Vorgelegt von Meike Kluge, BF10-1

Eingereicht am 5. September 2014 an Wolfgang G. Schmidt (Ausbildungsleiter)

} theaterwerkstatt heidelberg

Inhaltsverzeichnis 1

Einleitung.....	S.1
1. Inklusion.....	S.2
1.1. Die UN-Konvention.....	S.2
1.2. Inklusion innerhalb der Heilpädagogik.....	S.3
2. Bilder/Objekt/Material-Theater.....	S.4
2.1. Allgemeine Geschichte.....	S.4
2.2. Europäische Jahrhundertwende 1900.....	S.4
2.3. Bewegte Bilder und Dinge/Objekte.....	S.5
2.4. Die historische Avantgarde/Bildertheater.....	S.5
2.5. Die 1970er Jahre.....	S.6
2.6. Zum 20. und 21.Jahrhundert.....	S.8
3. Sprache sprechen und Kommunizieren.....	S.10
3.1. Kommunizieren bei Sprechenden und nicht Sprechenden Menschen mit besonderem Förderbedarf.....	S.10
3.1.1. Voraussetzung für Kommunikation.....	S.10
3.1.2. Krankheitsbilder und Sprachstörungen.....	S.11
3.1.2.1. Down-Syndrom.....	S.11
3.1.2.2. Autismus, `autistische Züge`.....	S.11
3.1.2.3. Epilepsie.....	S.12
3.1.2.4. Beispiele von Sprachstörungen.....	S.13
3.1.3. Formen der möglichen Kommunikation bei Behinderung.....	S.13
3.1.3.1. Basale Kommunikation.....	S.13
3.1.3.2. Unterstützte und Gestützte Kommunikation.....	S.14
3.1.3.3. Leichte Sprache.....	S.15
4. Die Sprache des Bilder/Objekt/Materialtheaters.....	S.16
4.1. Die Sprache der Bilder.....	S.16
4.2. Die Sprache der Objekte und Materialien.....	S.17

Inhaltsverzeichnis 2

5.	Theater als besonderer Raum der Kommunikation.....	S.19
5.1.	Verzauberung-Entzauberung.....	S.20
5.2.	Kommunikation unterstützende theaterpädagogische Spielräume des Bilder/Objekt/Materialtheaters für die Inklusion von sprechenden und nicht sprechenden Menschen mit besonderem Förderbedarf.....	S.21
5.2.1.	Das Chorische-Bewegungs-Theater in Kombination mit Materialien.....	S.21
5.2.2.	Das Schattentheater mit Menschen.....	S.22
5.2.3.	Das Figurentheater.....	S.23
5.2.4.	Das Maskentheater.....	S.24
5.2.5.	Das Objekttheater.....	S.25
5.3.	Wir wollen eine Geschichte erzählen. Ein Weg zu einem `inkluisiven Objekttheaterprojekt`.....	S.26
5.3.1.	Allgemeine Voraussetzungen zur Erarbeitung eines Objekttheaters.....	S.26
5.3.2.	Allgemeine Schritte zu einem Objekttheaterprojekt.....	S.27
5.3.3.	Eine Übungsidee für die Inklusion.....	S.28
	Abschließender Gedanke.....	S.30
	Literaturverzeichnis.....	S.31

Einleitung

Ausgangspunkt für meine Arbeit war die erneute Erfahrung mit bildnerischem Gestalten in der letzten Intensivwoche an der Theater-Werkstatt-Heidelberg. Mich begeisterte wieder die Arbeit an der Verlebendigung von Material und die verzaubernde Wirkung, die in den entstandenen stummen, kleinen Szenen lag. Mit Kostümen arbeiteten wir improvisierend mit dem Auftrag, die Kleidungsstücke nicht im gewohnten Sinne zu bespielen. Unterschiedlichste Gestaltungsmomente wurden ausprobiert und herausgefunden. Über verschiedenste Verfremdungs Ideen kamen wir auch zu einer Szene mit sogenannten Ärmelwesen. Der Weg dahin erforderte einigen körperlichen Einsatz und gleichzeitige Eigenbeobachtung in reflektierender Distanz. Diesen mehr analytischen Übungsprozess fasse ich im Titel als Entzauberung zusammen, im Gegensatz zur Wirkungsweise der Verzauberung. Nach dem theaterpädagogischen Potenzial aus dem Bilder/Objekt/Material-Theater heraus zu forschen, wurde durch den Auftrag zu einem Theaterprojekt an meiner Förderschule unterstützt. Da in diesem Projekt sprechende und nicht sprechende Menschen mit besonderem Förderbedarf teilnehmen, entstand die Frage nach der Kommunikation unterstützenden Möglichkeit des Bilder/Objekt/Material-Theater gegenüber dem Sprechtheater. Bei der Suche nach Literatur begegnete mir zunächst der Objekttheaterkünstler Gyula Molnar, der in seinem Buch Objekttheater faszinierende kleine Studien und Übungsideen vorstellt. Diese begleiteten mich grundsätzlich motivierend während meiner ganzen Arbeit. Insgesamt wurde mir beim Nachforschen deutlich, dass es sowohl in der theaterpädagogischen Literatur, als auch im Bereich der Kunst wenig Literatur im speziellen Zusammenhang von Bilder/Objekt/Material-Theater und Inklusion gibt. Eine erste Bundestagung Theaterpädagogik des BuT zum Thema: Theaterarbeit mit Menschen mit Behinderung, fand 2011 in Hamburg statt. In dem Reader dazu gibt es in dem Artikel von E. Braun Ausführungen zum Maskentheater. (Vgl. 5.2.4.) In meiner Arbeit steht am Anfang die Begriffsklärung zur Inklusion und ihre Erweiterung für die Heilpädagogik. Nach einer Übersicht zur Geschichte und den Formen des Bilder/Objekt/Material-Theaters untersuche ich das Thema: Sprache sprechen und Kommunizieren. Zunächst mit Blickrichtung auf unsere FörderschülerInnen und dann im Zusammenhang mit der Sprache des Bilder/Objekt/Material-Theaters. Das Kapitel 5 `Theater als besonderer Raum der Kommunikation`, greift die Möglichkeiten des theaterpädagogischen-handwerklichen Bereiches für die ästhetische Praxis in der Inklusion auf. Das letzte Kapitel meiner Arbeit enthält eine konkrete Übungsidee für die Praxis.

1. Inklusion

1.1. Die UN-Konvention

Der Begriff „Inklusion“ steht seit März 2009 in Deutschland für eine qualitativ erweiterte Integration. „ Es geht nicht mehr um die Einbeziehung einer Minorität in die Majorität, sondern ...um das natürliche Miteinander verschiedener Mehr- und Minderheiten.“ A.Sohns. Dies betrifft unter anderem die Bildungspolitik zum Thema `Rechte von Menschen mit Behinderung` . Ausgehend von der UN-Konvention, die im Dezember 2006 verabschiedet wurde, geht es bei der „Inklusion“ vor allem um ein präzisierendes Denken zu den `Allgemeinen Menschenrechten`(1948) im Hinblick auf die Frage des Umgangs mit Menschen, die durch Behinderung eingeschränkt sind. Ein Blick auf die Geschichte zeigt, dass, bis weit in die 1960er Jahre, Menschen mit sogenannter `geistiger Behinderung` von ihren Familien versteckt wurden und als Makel galten. Die Diskriminierung manifestierte sich zum Beispiel in Ausdrücken wie Irrenhaus für die Psychiatrischen Krankenhäuser, und Krüppel für Menschen mit körperlicher Behinderung. In den letzten 50 Jahren hat sich in dieser Hinsicht vor allem im sonderpädagogischen Fachbereich ein Wandel vollzogen und ein differenziertes Schulsystem entwickelt. (Schulen für: Mehrfachbehinderte, Blinde, Gehörlose, Lernhilfe, Erziehungshilfe, Heilpädagogische Einrichtungen) So sucht die heutige Fachsprache Möglichkeiten des `Sonderpädagogischen Förderbedarfs` differenziert zu benennen, wie zum Beispiel für Schulen: Förderschwerpunkt geistige Entwicklung, Lernen, emotionale und soziale Entwicklung, körperliche und motorische Entwicklung. Die UN-Behindertenrechtskonvention zielt in ihrem Denkansatz jedoch schwerpunktmäßig auf die soziale, gesellschaftliche Integration. Das heißt, wenn die Unterschiedlichkeit aller Menschen und ihre individuelle Förderbedürftigkeit vorausgesetzt sind, ist eine Sonderschule behinderter Menschen in eigenen Schulen nicht notwendig.

Die UN-Konvention begründet also unter anderem das Recht aller Menschen an einer Regelschule unterrichtet werden zu können.

„Convention on the rights of persons with disabilities - article 24 - Education

2. In realizing this right, States Parties shall ensure that: a. ...

b. Persons with disabilities can access an inclusive, quality and free primary education and secondary education on equal basis with others in the communities in which they live;“

(Vgl. Wernstedt 2011, S. 8)

Im Folgenden möchte ich den Begriff Inklusion auf den Bereich innerhalb einer Förderschule, die SchülerInnen aller Förderschwerpunkte gemeinsam unterrichtet, übertragen.

1.2. Inklusion innerhalb der Heilpädagogik

Ich arbeite an der Strohschein-Schule, bei Frankfurt. Sie ist eine staatlich genehmigte Förderschule, die auf der Grundlage der anthroposophischen Heilpädagogik arbeitet. In ihr werden SchülerInnen mit den Förderschwerpunkten geistige Entwicklung, Lernen, emotionale und soziale Entwicklung, sowie körperliche und motorische Entwicklung gemeinsam unterrichtet. Die SchülerInnen begegnen sich hier mit ihren unterschiedlichen Fähigkeiten, ihren Stärken und Schwächen. Dadurch entsteht für alle ein Akzeptanz fördernder, sich gegenseitig unterstützender, wertvoller sozialer Prozess. Die Klassengemeinschaft bildet sich unabhängig von der Klassifizierung ihrer SchülerInnen durch diesen ganzheitlichen Ansatz zu einem inklusiven Team heran. Diese soziale Gemeinschaft erfordert eine ganz eigene Art der Inklusion. Grundlagen des Unterrichtens sind die Richtlinien des Lehrplans der Freien Waldorf- und der Förderschulen, die neben der Vermittlung kognitiver Inhalte, über praktisches und künstlerisches Tun in vielfältiger Weise Lernentwicklung und Bildung ermöglichen. Im Hauptunterricht, den der Klassenlehrer von 1. bis 8. Klasse täglich zwei Stunden gibt, ist neben dem Lernteil der Rhythmische Teil wichtig. Hier werden Übungen zu Bewegung, Sprache und Musik gearbeitet. Über Sprüche, Gedichte, Balladen bis hin zum Theaterstück der 8. Klasse, welches den Übergang in die Oberstufe auszeichnet, werden die SchülerInnen in Ihren Fähigkeiten gefördert. Für die Oberstufe sind neben dem Hauptunterricht die lebenspraktischen Fächer wie Handarbeit, Werken, Gartenbau, Hauswirtschaft und die künstlerische Projektarbeit klassenübergreifend wichtig. Hier in der Oberstufenprojektarbeit setzt mein theaterpädagogisches Arbeitsfeld im nächsten Schuljahr an. Schülerinnen der Klasse 9. bis 12., im Alter von 15 bis 19 Jahren, werden klassenübergreifend pro Woche zwei Unterrichtsstunden am Nachmittag für das Projekt `Theater` mit Ziel einer Aufführung am Jahresende haben. Dazu möchte ich im Verlauf dieser Abschlussarbeit das Objekttheater als theaterpädagogischen Ansatz erforschen und reflektieren. Die Besonderheit, die sich in der Zusammensetzung der Gruppe aus sprechenden und nicht sprechenden SchülerInnen ergibt führte mich dazu den Schwerpunkt vom Sprechtheater auf das Objekttheater zu legen.

2. Bilder/ Objekt/ Material-Theater

2.1. Allgemeine Geschichte

Die Geschichte des Bilder-Objekt-Material-Theaters ist eng verwandt der allgemeinen Theatergeschichte und geht erst seit Anfang des letzten Jahrhunderts eigene Wege. Schon in den frühen Zeiten der Entwicklung des Theaters aus dem Kultischen und Religiösen wurden Gegen- und Zustände, wie Hölzer, Felle, Feuer, Rauch, Düfte, zur Erhöhung der sinnlichen Wirkung, beziehungsweise der Verstärkung des benötigten Ausdrucks verwendet. Später entwickelte sich die Bildende Kunst parallel und fertigte Symbole, Bilder, Figuren und Plastiken, die inszenatorisch eingesetzt wurden.

„Ihre Wirkung ist hervorgehoben, sie sind mit Bedeutung versehen worden und erzählen eine Geschichte.“ (Vgl. Koch, Streisand 2003 S. 214)

Diese theatralische Form kultureller Kommunikation entwickelte sich, neben dem Schauspiel mit Menschen, als Puppen/Figurespiel - Theater über die Jahrhunderte weiter. Je abstrakter oder elementarer die `Puppen` sind, gemeint sind dann `plastische Figuren` jeder Art, umso mehr spricht man von Objekt-/Materialtheater. Je dominanter die Elemente des Bühnenbildes, die Eigenständigkeit des Kostüms oder der Requisite gegenüber der Darstellung werden, spricht man von Bilder-/Objekttheater. Wichtig für die Entwicklung des Bilder/Objekt/Materialtheaters in der heutigen Zeit und im europäischen Kulturraum ist die Grundsituation der Gesellschaftsentwicklung um die Jahrhundertwende 1900.

2.2. Europäische Jahrhundertwende 1900

Mit der europäischen Industrialisierung und ihren technischen Entwicklungen Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts entstehen weitreichende gesellschaftliche, geistig-kulturelle Veränderungen. Die Entdeckung der `Relativitätstheorie` (1905) durch A. Einstein (1879-1955) und die Quantentheorie (1900) von M. Planck (1858-1947) hinterfragten einerseits das gesamte physikalisch-sinnliche Weltbild. Die Forschungen S. Freuds (1856-1939) und C.G.Jungs (1875-1961) im Bereich der Psychologie lösten Verunsicherung in Bezug zum bisherigen Menschenbild aus. Andererseits kam die Erfahrung des 1. Weltkrieges hinzu, die mit dem Einsatz übermächtiger Maschinen gegen den Menschen das humanistische Weltbild in einer noch nie dagewesenen Weise ins Wanken brachte. Es war auch der Beginn eines Medienzeitalters das vor allem durch die technische Entwicklung des Fernsprechers/Telephon, des Hörfunks/Radio und des Tonfilms eine neue Art der Kommunikation eröffnet. In Bezug zu Zeit und Raum bedeutete

dies für die Bewegungsabläufe aller Lebensbereiche eine enorme Temposteigerung, eine größere und mechanistische Vielfalt der Sinnesreize insgesamt, vor allem aber der optischen und akustischen Eindrücke.

2.3. Bewegte Bilder und Dinge/Objekte

Im Bereich der Künste entwickelte sich zur Stummfilm-Kunst (Beginn 1895) der Ton- und Sprechfilm. Der Stummfilm hatte noch mit einer ganz eigenen, sehr differenzierenden Art der Mimik und Körpersprache gearbeitet und Charlie Chaplin (1889-1977), der größte Künstler des Stummfilms selbst, sagte zum Thema Sprechfilm folgendes:

„Der Sprechfilm birgt eine große Gefahr in sich. Er könnte im Stande sein, die älteste Kunst der Welt, die Kunst der Pantomime zu zerstören. Sie bildet die Grundlage der Filmkunst und nur von dieser stummen Kunst aus kann überhaupt der Weg zu künstlerischen Filmresultaten führen. Die sogenannte Sprechfilmkunst will die unerhörte Schönheit des Schweigens zerstören. Und Schweigen ist das Wesen des Films. Schweigend muss die Handlung vor sich gehen, schweigend müssen Mienen und Gesten sein, schweigend muss der Künstler vor seinem Publikum erscheinen. Die Phantasie muss Zeit haben, sich bei jedem einzelnen zu entwickeln und jeder Laut stört die Arbeit phantasievoller Köpfe. Das Schweigen fördert die Phantasie! Die Schweigsamkeit des Films macht seine Schönheit aus und nur die Bildwirkung ist im Film maßgebend. ...Der Sprechfilm nimmt auch den Nimbus von der Person des Filmkünstlers, um den, weil er schweigt, doch immer etwas Geheimnisvolles webt. ... Die Bildhaftigkeit allein macht den Wert des Films aus. ...“ (Vgl. Chaplin 2012 <http://filmmuseum>)

In den Filmen Charlie Chaplins wurde diese stille, verzaubernde Wahrnehmungshaltung den Dingen gegenüber kultiviert. Es gab eine intensive Ausarbeitung für viele virtuose Slapstick - Szenen zur „Tücke des Objekts“. In der Kunst des Slapsticks setzte sich so ein Teil der Geschichte des Objekttheaters fort, die sich anknüpfend an Volkstheatertraditionen, über Clownsnummern und im Vaudeville – Theater entwickelt hatte. Die Requisiten wurden nicht mehr nur als Zubehör und passives Element gebraucht, sondern standen im Mittelpunkt einer Szene. (Vgl. Podehl, 2008, S. 9)

2.4. Die historische Avantgarde/Bildertheater

In Künstlerkreisen entstanden viele Fragen, neue Impulse und Ausdrucksformen. Die `Moderne` mit allen Vorreitern/historischen Avantgarden, wie dem Futurismus, Dadaismus, Konstruktivismus und Surrealismus beeinflusste wesentlich die Entwicklung des Bildertheater bis in die 1930er Jahre. Als Begründer sind Adolphe Apia (1862-1928)

und Edward Gordon Craig (1872-1966) zu nennen. (Vgl. Simhandl 1993 S. 7/8) Es ist eine Zeit des Experimentierens, in der auch die Beziehung zwischen Requisite, Kostüm, Bühnenbild und Darsteller neu erforscht wurde. Der Dadaismus wollte zum Beispiel durch Provokation, Grotteske, Absurdität und Nonsens Bewusstsein für die überkommene Werte schaffen. An der Studienstätte des Bauhauses (Begründer W. Gropius, 1919 Weimar, 1925 Dessau) setzte man sich mit den konstruktiven Errungenschaften der neuen Technologien auseinander. Man war auf der Suche nach höherer Ordnung und der Verbindung von bildender und darstellender Kunst, Handwerk und Technik.

„ ... eine produktive Beziehung zur Technik einzugehen, die jedoch nicht nur dem Ziel dient, dem Menschen bei der Aneignung einer rasant sich verändernden Wirklichkeit Hilfestellung zu leisten, sondern ihn auch hinauszuführen über die Befangenheit in der Welt rational fassbarer und benennbarer Erscheinungen, ihn zurückzuwerfen auf sich selbst und ihn vor die Frage nach seinem Wesen und seiner Bestimmung in der Welt zu stellen.“ (Vgl. Simhandl 1993 S. 6)

Oskar Schlemmer (1888-1943) bezieht sich in seinen Arbeiten auf das Spannungsfeld Metaphysik und Abstraktion. Für ihn realisiert sich in einer Art Marionette als Ganzmaske/ Figurine die ersehnte Einheit von Idee und Wirklichkeit. So inszenierte er Kostüme wie bewegte Skulpturen, das `Triadischen Ballett`, als Verkörperung von Harmonie und Grazie. Der Darsteller wurde hier zum Animateur des Kostüms und der Requisite als `Objekt` in Beziehung zur Raumgeometrie. Wassily Kandinsky (1866-1944) beschäftigte sich mit dem Bildertheater in seiner Bühnenkomposition zu `Bilder einer Ausstellung`, mit Musik von Modest Mussorgski (1839-1881), die 1928 im Theater Dessau gezeigt wurde. Er ließ sich dabei für die Kostüme z.B. zum Marktplatz von Limoges/Marktfrau von den Figurinen O.Schlemmers inspirieren. (Vgl. Bongni 2000 S. 175)

„Die Inszenierung der musikalischen Bilder war eine Folge von plastischen Bühnenergebnissen, die aus mechanisch in Bewegung gesetzten geometrischen Formen, Farben, Linien und Beleuchtungseffekten geschaffen wurden.“ Kandinsky vertrat die Vorstellung *„der grundsätzlichen `Übersetzbarkeit` der verschiedenen Künste : nämlich dass Farbempfindungen in ihm Klänge auslösten und umgekehrt, Musik-Hören sich in malerische Eindrücke transformierte.“* (Vgl. Simhandl 1993 S. 80 und <http:// bildklang>)

2.5. Die 1970er Jahre

Das Vertrauen in die Wortsprache als Medium authentischen Selbstaussdrucks und wahrhafter Kommunikation wurde im Verlauf der Jahrzehnten nach 1930 immer mehr erschüttert. Der politische Machtmissbrauch, die Überflutung mit zusammenhanglosen

verbalen und visuellen Informationen über die Medien weckte bei vielen Bühnenkünstlern das Bedürfnis nach „...*der nonverbalen Dimension, die Sprache des Körpers und der Bilder. Was das Bühnenwesen betrifft entfaltet sich im westlichen deutschsprachigen Raum, als Antwort auf das Diskussionstheater im Gefolge der Studentenbewegung einerseits das Tanztheater z.B. Pina Bausch (1940-2009) und andererseits eine Renaissance des Bildnerischen.*“ (Vgl. Simhandl 1993 S. 6)

Das zeitgenössische Bildertheater entwickelte sich zunächst unabhängig von szenischer Illustration und Interpretation der Weltliteratur im bürgerlichen Theater. Eine Emanzipation der Bühnenbildner, Kostümbildner, Requisiteure, Maskenbildner fand statt. Sie arbeiteten nicht mehr nur zu, sondern betonten den ästhetischen Eigenwert der Entwürfe und entwickelten am Gesamtkonzept einer Inszenierung mit. Bewegte Bilder, Objekte, Kunstfiguren verknüpften sich zu assoziativen Geschichten, die eine Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum durchlässig machen und „*das Wechselspiel zwischen den bildhaft strukturierten Schichten des Unbewussten und dem begrifflichen Denken in Gang setzen.*“ (Vgl. Simhandl 1993 S.8)

Ein Vertreter ist der amerikanische Innenarchitekt und Regisseur Robert Wilson (*1941), der mit Verlangsamung von Bewegung auf der Bühne, klare Bühnenbauelemente und Licht ausdrucksvolle Bildwirkung inszenierte. Mit seinem Stil von Bühnenästhetik spielte er international und im deutschen Stadt- und Staatstheater eine wichtige Rolle. Er vertritt mit viel Phantasie und strenger Form die Eigenständigkeit des Bildertheaters. In seinen Stücken bearbeitete er unter anderem szenisch Biographien von Freud, Stalin und Einstein. Höhepunkt seiner Theaterarbeit war Heiner Müllers `Hamletmaschine` in den 1980er Jahren. Spätere Arbeiten beziehen verstärkt Musik mit ein, unter anderem in Zusammenarbeit mit den Komponisten wie Phil Glass, Tom Waits und Herbert Grönemeyer. Robert Wilson will Freiheitsraum für die Gedanken, Empfindungen und Innenbilder des Zuschauers in Beziehung zu den Bildern der Bühne schaffen. Das Bildertheater ist für ihn die universelle Sprache, eine `optische Musik`. (Vgl. Simhandl S.154) Sein Stil ist geprägt von traumartiger Verlangsamung, Dehnung und Zerlegung von Bewegungsabläufen und Bühnengeschehen, mit der er eine Intensivierung des Bewusstseins für Wahrnehmung bewirken wollte. Robert Wilsons Bildertheater ist wie eine Landschaft von Tagträumen, die Staunen hervorruft, die Assoziationen anregt und Beziehungen, Phänomene jenseits des Alltags aufzeigt. Durch eigene leidvolle Erfahrungen mit Lern- und Sprachbehinderung bis ins Jugendalter hatte er, durch die Bewegungstherapeutin Byrd Hoffmann, mit verlangsamten Bewegungsübungen eine Heilung erreicht. Im Verlauf seines weiteren künstlerischen Lebensweges arbeitete er

zunächst viel mit Menschen mit verschiedenen Behinderungen und Laien, da anfangs das Verständnis für seinen elementaren, formalistischen Stil unmittelbarer war, als er es bei ausgebildeten Schauspielern erlebte, die von der naturalistischen Schulung, Erörterung von Handlungslogik und Figurenpsychologie nach Stanislavsky geprägt waren. Genannt sei hier das Stück `Deafman Glance` (Der Blick des Tauben), das er mit dessen taubstummen Hauptdarsteller Raymond Andrews (Vgl. Simhandl 1993 S. 146) entwickelte. Fasziniert hatten Wilson die visuelle und gestische Kommunikation und Ausdrucksform des Jungen, den er adoptiert hatte. Später entwickelte Wilson mit einem autistischen Jungen, Chris Knowles sein Stück `A letter for Queen Victoria`, das vor allem auf der Sprache als Klangmaterial, Geräuschteppich und Wortarchitektur basierte. (Vgl. Simhandl 1993 S. 154) *„Christopher und Raymond haben eine Verbindung mit der Sprache, die darauf hinweist, dass wir auf Laute reagieren, bevor wir die Bedeutung eines Wortes lernen. Es gibt also etwas sehr Fundamentales an der Sprache, es gibt eine Sprache, die universell ist.“* (Vgl. Simhandl 1993 S. 147) Wilson unterstützt kontinuierlich Einrichtungen für Menschen mit Behinderung.

2.6. Zum 20. und 21. Jahrhundert

Die Vielfalt an Spielformen des Bilder/Objekt/Material-Theaters entwickelte sich auch seit den 1970er Jahren verstärkt von der Seite der Puppen-/ Figurenspieler und der freien Theaterszene her. Gyula Molnar (* 1950), ist ein wichtiger Vertreter der europäischen Entwicklung des freien zeitgenössischen Objekttheaters. *„Seine Inszenierung `Drei kleine Selbstmorde` gehört zu den Klassikern des Genres.“* *„Mich haben immer die Glühwürmchen der Poesie fasziniert. Streunend tauchen sie auf und verschwinden...Sie entstehen in der Freiheit...Ich habe nie aufgehört sie zu begehren, und im Geheimen hegte ich die Ahnung, dass es mir eines Tages gelingen würde, die Umstände ihrer Geburt hervorzurufen.“* (Vgl. Molnar 2013 Umschlagseite) G. Molnar gibt in seinem Buch `Objekttheater` viele poetische und inspirierende Anregungen.

2012 wurde in der Komischen Oper, Berlin die zeitlose Oper `die Zauberflöte` von W.A. Mozart (1756-1791) als *„ein magisches, lebendiges Märchenbuch, ein singender Stummfilm“*, wie Intendant und Regisseur Barrie Kosky (*1967) es nannte, inszeniert. Mit dem Theater-Duo „1927“, Suzanne Andrade und Paul Barritt inszenierte er die Oper in einer neuen Bildertheaterform aus Live-Performance und Animationsfilm. In direkter Interaktion standen die Sänger mit einem gezeichneten Animationsfilm, der Stilmittel verschiedener Epochen, wie Kupferstichart des 18. Jhdts. und Comic der 1940er Jahre vereinte. Die Zwischendialoge konzentrierten sich auf bewegte Bilder, die im Stil des

Stummfilms gehalten waren. „ *Wir inszenieren nicht ein Theaterstück und fügen dann einen Film hinzu. Genauso wenig drehen wir einen Film und kombinieren ihn dann mit Schauspiel-Elementen. Alles geht Hand in Hand. Unsere Shows scheinen der Welt der Träume, bisweilen auch der Albträume entsprungen und erinnern in ihrer Ästhetik immer wieder an die Welt des Stummfilms.*“ (Vgl. Komischen Oper Berlin 2012 S. 9, <http://>)

Das Kapitel zur Geschichte ist für mich eine Forschungsreise gewesen, die mir viele Ebenen und Entdeckungen zum Bilder/Objekt/Material-Theater aufzeigte. Da die Ereignisse und Formen sehr vielfältiger Art sind, habe ich mich auf eine Auswahl beschränkt, die mich aus verschiedenen Gründen, im Bezug zur Theaterpädagogik und Inklusion, interessierte. Die Aspekte des Stummfilms in den Äußerungen Charlie Chaplins zum Sprechfilm scheinen mir, im Zusammenhang mit der Schönheit des Schweigens und dem körpersprachlichen Ausdruck/Pantomime als bildschaffende Kräfte, ein direkter Hinweis auf mögliche Arbeitsansätze für die heilpädagogische Inklusion. Auch die stille, verzaubernde Wahrnehmungshaltung den Dingen gegenüber und `die Tücke des Objekts` sind in diesem Zusammenhang zu benennen. Da die heilpädagogische Lebensrealität und Arbeit viele groteske Momente mit sich bringt und die Fragen nach Sinn und Werten unserer Gesellschaft, sowie nach Wesen und Bestimmung des Menschen, aufwirft, empfinde ich die Kunstform des Dadaismus und die Fragestellungen der Künstler des Bauhauses inspirierend. Der geometrische Ansatz O. Schlemmers zeigt klare, einfache Formen auf, die für eine Arbeit mit Menschen mit besonderem Förderbedarf eine Orientierung geben können. Die Bewegungen mit einer Ganzmaske zu stilisieren gab mir erneut die Anregung über ein Konzept im Wechsel mit darstellender Übung und handwerklicher Arbeit, sprich Maskenbau/Großmaske nachzudenken. Die ganzheitliche Konzeption im Zusammenwirken der darstellenden und bildenden Künste bei Kandinsky unterstützt den theaterpädagogischen Ansatz alle künstlerischen Mittel zu einem Ganzen zu komponieren. Besonders beeindruckt hat mich die erneute Entdeckung eines weltbekannten Künstlers, Robert Wilson. In seiner künstlerischen Zusammenarbeit mit Menschen mit Behinderung hat er Fragestellungen bewegt, die mit meiner Arbeit in direktem Zusammenhang stehen. Das Buch `Objekttheater` von Gyula Molnar ist mir bei der Suche nach Literatur zum Objekttheater als Erster begegnet und hat, durch seinen poetisch-philosophischen Stil, mir einen begeisterten Einstieg in die Materie ermöglicht. Die Einladung in eine Aufführung der `Zauberflöte` beförderte empirisch die Eindrücke zum Bildertheater, und so schloss sich durch den Stil der Gruppe `1927` der Kreis meiner Nachforschungen zur neuzeitlichen Geschichte des Bilder/Objekt/Material-Theaters.

3. Sprache sprechen und Kommunizieren

Dieses Kapitel handelt von der Kommunikation und den Besonderheiten der Individualitäten an unserer heilpädagogischen Schule. Im Zuge der Inklusion wird um positivere Begrifflichkeiten neu gerungen und diskutiert. Da in der verwendeten Literatur jedoch der Begriff 'geistige Behinderung' als allgemeine Bezeichnung gebraucht wird übernehme ich im Weiteren diese Bezeichnung. Sprache sprechen bedeutet für den Menschen etwas sehr Grundlegendes. Es ist ein Urbedürfnis zur Kommunikation, zur Mitteilung, zum Austausch über seine Handlungsweisen, Gefühle und Gedanken. Die Fähigkeit zur Sprache/Kommunikation ermöglicht ihm Ausdruck seiner Persönlichkeit, in einem sozialen Zusammenhang zu leben und gestaltend an der eigenen und der menschheitlichen Entwicklung mitzuwirken. Kommunikation ist eine notwendige Lebensgrundlage des Menschen. Sie findet, wie im Folgenden beschrieben nicht nur auf der Ebene der Lautsprache statt, sondern auch in jeglicher Lebensäußerung durch Körper, Emotion und Zeichen.

3.1. Kommunizieren bei Sprechenden und nicht Sprechenden Menschen mit besonderem Förderbedarf

3.1.1. Voraussetzung für Kommunikation

Die Voraussetzung für Kommunikation ist neben der sinnlichen Kontaktaufnahme zu Menschen und Dingen eine schon sehr früh angelegte Fähigkeit des Menschen zur Begriffsbildung. Bereits im ersten Lebensjahr der gesunden Entwicklung kann das Kind eine Vorstellungsfähigkeit haben. Es ist ihm möglich zwischen Objekten/Subjekten eine Beziehung herzustellen, auch wenn sie nicht sichtbar vor ihm stehen. Hier befinden wir uns im Bereich der Zeichen, Bilder und symbolischen Gesten. Diese Verknüpfungsfähigkeit ist die Grundlage für die Entwicklung von Denken, Sprache und Handeln. Das Begreifen findet zunächst über das Ergreifen mit der Hand, also über die motorische Entwicklung und ihre 'sensorische Integration' (Piaget/Ayres, Vgl. Lechta, 2000 S. 15ff) statt. Mit 'sensorischer Integration' ist der ordnende Prozess und die Verarbeitung sinnlicher Reize, Wahrnehmungen und Eindrücke gemeint. Die basalen Sinne, wie Gleichgewicht, Tastsinn und Eigenwahrnehmung schulen sich innerhalb der frühkindlichen differenzierenden Bewegungsentwicklung. Hierbei geht es vor allem um den Rhythmus von zusammenziehender und sich ausdehnender Bewegungsarbeit des Säuglings, der sich seine Körperlichkeit damit erobert. Darauf aufbauend übt er Drehbewegungen, Wälzen, Kopfeheben, Robben/Kriechen, Aufstützen, Greifen, Krabbeln, Hochziehen, Sitzen,

Stehen, Gehen.(Vgl. Pikler, 2001 S. 35)

Es entsteht über die motorische Sinneserfahrung und ihr Ergreifen/Begreifen ein vor-sprachliches Stadium des Denkens. Durch die Freude am Spiel mit dem eigenen Instrument `Körper` und seinen Sprachwerkzeugen/der Stimme und den Lauten entsteht ein vorintellektuelles Stadium der Sprache. (Wygotski Vgl. Lechta 2000 S. 17) Im Zusammenhang mit der Frage: Kommunizieren nicht sprechende Menschen nicht?, liegt hier ein wichtiger Beobachtungsbereich. Die sehr individuell variierenden Fähigkeiten von Wahrnehmung und Wahrnehmungsverarbeitung, grob-und feinmotorischer Fähigkeit im Zusammenhang mit Begreifen und Sprachverständnis im Unterschied zu Sprachausdrucksfähigkeit sind zu differenzieren. Damit gibt es eine große Spanne von Sprachstörungen, die vom Nichtsprechen bis zum normalen Sprechen, aber nicht Verstehen können reicht. Im Folgenden stelle ich eine Auswahl von Krankheitsbildern der SchülerInnen dieser Förderschule vor und deren möglichen Sprachstörungen.

3.1.2. Krankheitsbilder und Sprachstörungen

3.1.2.1. Down-Syndrom

Das Down-Syndrom/Trisomie21 ist das bekannteste genetische Krankheitsbild welches zu geistiger Behinderung führt. 1866 wurden zum ersten Mal von John Langdon-Down (GB) seine klassischen Merkmale beschrieben. Dazu gehören in der äußeren Gestalt dieser Menschen die Tendenz zum Kleinwuchs, die besondere Augenform und die breiten Hände mit kurzen Fingern. Ihr Muskeltonus ist grundsätzlich recht niedrig, was Folgen für die Motorik und Mobilität hat. Häufig sind angeborene Herzfehler und eine gestörte Atemwegsfunktion gegeben. Die Gesamtentwicklung geht gegenüber der Normalentwicklung bis zu einem Drittel verlangsamer vor sich. Auch durch die sprech- und atemmotorischen Schwierigkeiten ist die Sprachentwicklung verzögert. Sprachverständnis und Sprachausdruck entwickeln sich verschieden stark und unabhängig. (Vgl. Theunissen 2007 S. 84f) Die Menschen mit Down-Syndrom sind oft ungehemmt offen, kontaktfreudig, kommunikativ, aber auch eigensinnig und begrenzt in ihrer sozialen Flexibilität.

3.1.2.2. Autismus, `autistische Züge`

„ Der Begriff Autismus, der sich mit Selbstbezogenheit, Abkapselung oder Rückzug in die eigene psychische Welt übersetzen ließe, kennzeichnet eine tiefgreifende Entwicklungsstörung, die sich bereits vor Vollendung des 3. Lebensjahres manifestiert und zu schwerwiegenden Wahrnehmungs-, Beziehungs- und Kommunikationsstörungen führt.“

(Vgl. Theunissen 2007 S. 34) Diese Behinderung wurde 1943/44 von Kanner (USA) und Asperger (Österreich), unabhängig voneinander, erstmalig differenziert beschrieben. Sie zeigt sich in verschiedenen Erscheinungsformen, dem sogenannten autistischen Spektrum (ASD/ASS) als Mehrfachbehinderung. *„Die geläufige Bezeichnung `Geistige Behinderung mit autistischen Zügen` verweist auf den Umstand, dass ein Großteil der Menschen mit geistiger Behinderung einzelne autistische Züge aufweist, die übrigens auch bei nichtbehinderten Menschen vorkommen können.“* (Vgl. Theunissen 2007 S. 34) Beim frühkindlichen Autismus/Kanner ist das fehlende oder gar abwehrende Bedürfnis gegenüber natürlicher Berührung und Bewegung für die Entwicklungsverzögerung grundlegend und meist keine Sprache (sowohl mimisch, wie gestisch und wörtlich) vorhanden. Beim Autismus nach Asperger ist keine allgemeine Entwicklungsverzögerung beschrieben, sondern früher Sprechbeginn, der bis zu gekünsteltem Sprachausdruck sich heranbilden kann. Insgesamt ist Autismus eine Wahrnehmungsstörung und eine Verarbeitungsstörung von Wahrnehmung. Dies bedeutet eine qualitative Beeinträchtigung der zwischenmenschlichen Beziehungen, der Kommunikation im allgemeinen, der Phantasie und ein Bedürfnis nach zwanghafter Gleicherhaltung von Ordnungsprinzipien bis zu stereotypen Verhaltensweisen. (Vgl. Theunissen 2007 S. 34ff)

3.1.2.3. Epilepsie

Eine häufige Erkrankung des Nervensystems ist die der Epilepsie, die sich in Absencen und/oder Krampfanfallsgeschehen äußern kann. Sie umfasst sehr unterschiedliche Ursachen, Symptome, Verläufe und Behandlungsweisen. Ursachen sind zum Beispiel genetische Anomalien oder Gehirnschädigungen. Beispielsweise äußern sich epileptische Anfälle in plötzlich auftretender Verhaltensänderung der Bewegungen wie Liedflattern, Zittern des Körpers bis hin zum Umfallen mit stark zuckenden, versteifenden Gliederreaktionen und Kopfaufschlagen. Durch z.B. die bildgebende Diagnostik/Aufzeichnung der Hirnströme am EEG ist mitunter eine differenzierte Einstellung/Therapie zur Unterdrückung der Anfälle durch Medikamente gut möglich. Das Spektrum der epileptischen Konstitutionen geht von leichten Absencen/Bewusstseinsverlust mit offenen Augen über leichtes, mittleres bis zu schwerwiegendem Anfallsgeschehen, bei dem es schnell zum Eintritt des Todes kommen kann. Oft ist dieses Krankheitsbild chronischer Art und die Beeinträchtigungen führen von psychosozialer Einschränkung, über Lern- und Arbeitsunfähigkeit bis zu psychischer Störung. Bei Menschen mit geistiger Behinderung tritt diese Erkrankung überdurchschnittlich oft auf. (Vgl. Theunissen 2007 S. 101)

Aufgrund der oft gestauten Konstitution dieser Menschen sowohl im Psychischen, als auch körperlich, ist die Sprachäußerung, sofern vorhanden, schwerfällig und monotoner Art. Je nachdem welche Kombinationen von Behinderung vorhanden sind gibt es wie bei den vorangegangenen Beschreibungen der Krankheitsbilder unterschiedlichste Formen von Sprachstörung. Einige möchte ich herausgreifen um die Voraussetzungen für die inklusive Arbeit mit sprechenden und nicht sprechenden Menschen mit Behinderung zu verdeutlichen.

3.1.2.4. Beispiele von Sprachstörungen:

Am Häufigsten anzutreffen in der Behindertenarbeit ist die Dyslalie, die unklare Artikulation. Sie kann kombiniert sein mit Dysgrammatismus/ Satzfehlstellungen, Näseln, Lispeln und/oder Stimmstörungen/Dysphonie. (Vgl. Lechta 2002 S. 87) Im Weiteren sind die Redeflussstörungen des Stotterns, des beschleunigten Sprechens mit Auslassung von Lauten und Silben/Poltern oder die verlangsamten Äußerungen/Bradylalie zu nennen. Oft sind eine gestörte Atmung, Lähmungserscheinungen und erhöhte oder verminderte Muskelspannung die Grundlage für Sprachstörungen. In Bezug zur passiven und aktiven Sprache gibt es oft Wortschatzeinschränkungen im Bereich der qualitativen Beschreibung bei Eigenschaftsworten. Die Worte werden verstanden, aber nicht benutzt. (Vgl. Lechta 2002 S. 79) Die Echolalie bezeichnet bei der Aussprache die nachahmende, mechanische Wiederholung des Gehörten ohne ein Verstehen der Bedeutung. Im Mutismus ist die Sprache voll entwickelt, wird aber nicht genutzt. Das Verharren im Schweigen kann die unterschiedlichsten psychischen Ursachen haben. Mit all diesen unterschiedlichen Voraussetzungen zur Sprache haben wir in der Zielgruppe meines Oberstufentheaterprojektes zu rechnen. Für die allgemeine Heilpädagogik entwickelte sich in den letzten Jahrzehnten ein differenzierterer, methodisierter Umgang zur Frage der Kommunikation, den ich im Weiteren vorstellen werde.

3.1.3. Formen der möglichen Kommunikation bei Behinderung mit Sprachstörung

Je nach Schweregrad der Behinderung und der Sprachstörungen können spezifische Begegnungsgestaltungen wie `Basale Kommunikation`, `Unterstützte und Gestützte Kommunikation` und/oder `Leichte Sprache` zum Einsatz kommen.

„Man kann nicht nicht kommunizieren“ (Vgl. Watzlawick, Mall in Theunissen 2007 S.37)

3.1.3.1. Basale Kommunikation

So bezeichnet die `Basale Kommunikation` die Wahrnehmung und Interaktion mit einer Vielfalt beobachtbarer, auch vegetativer Verhaltens- und Daseinsvorgänge, wie z.B. der

Atemdynamik bei schwerster Mehrfachbehinderung, ausgeprägtem autistischen Verhalten und Wachkoma. Man kann die `Basale Kommunikation` vergleichen mit einer intuitiven Kontaktaufnahme beim gesunden Säugling. Es gibt spezielle Schulungen zu diesem Thema.

3.1.3.2. Unterstützte und Gestützte Kommunikation

Die `Unterstützte Kommunikation` , im Folgenden UK benannt, soll Kommunikation ergänzen oder ersetzen. Dies kann auf sehr basaler Ebene bis hin zu hoher Komplexität genutzt werden. Das Gelingen eines Kommunikationsprozesses steht im Vordergrund. Die UK soll möglichst früh helfen einen individuellen Weg für die Entwicklung von Sprache im umfassenden Sinne zu gehen. Als Ergänzung oder Ersatz werden körpereigene Kommunikation wie Mimik, Blickbewegung, Gesten, Gebärden, Zeigebewegungen, Körperbewegungen und Lautieren ebenso genutzt wie elektronische Sprachausgabegeräte und andere Hilfsmittel, wie Fotobücher, Bilder- und Symbolkarten. Wichtig ist es ein gemeinsames Verständigungssystem zu erarbeiten, in dem die Zeichen, wie Laute, Objekte, Bilder, Symbole, Berührungen, Geräusche, Klänge mit einer Bedeutung aufgeladen werden und für alle Beteiligten somit verstehbar sind. Der Weg der UK zielt darauf die Kontakt- und Kommunikationsfähigkeit zu erweitern und die vorhandene Lautsprache zu fördern. Den Einsatz von Gebärden in der UK unterscheidet man von der Deutschen Gebärdensprache der Gehörlosen, da diese nicht auf der Lautsprache aufbaut, sondern z.B. Schlüsselwörter oder zentrale Aussagen eines Satzes anzeigt. Für die UK werden diese Gebärden teils genutzt oder noch einmal vereinfacht, aber insgesamt wird auf die beteiligte Lautsprache gesetzt. (Vgl. Theunissen 2007 S. 130) Seit Anfang der 1970er Jahre entwickelte sich die UK mit Bildsymbolsammlungen (BLISS, Boardmaker) und inzwischen einer Vielzahl an tragbaren Sprachcomputern, die u.a. über Bildsymbole bedient werden. Wenn die Lautsprache gar nicht vorhanden ist gibt es die Methode der `Gestützten Kommunikation` (Facilitated Communication FC). Bei dieser wird meist die Hand des behinderten Menschen von der Begleitperson leicht gestützt um das Zeigen auf Bilder, Symbole, Buchstaben/Zahlen, oder auch das Eintippen in einen Computer und/oder handschriftliche Mitteilung zu ermöglichen. (Vgl. Nußbeck 2000 S.17 / Theunissen 2007 S. 351ff)

3.1.3.3. Leichte Sprache

Die `Leichte Sprache` bezeichnet einen bildhaften, klaren und einfachen Sprachstil, der von Pictogrammen/Bildsymbolen begleitet ist. In ihm sind komplexe Inhalte aus u.a. dem Arbeitsleben, der Bildung, der Politik, dem sozialen Zusammenleben verständlich veranschaulicht, um die Zugänglichkeit für Menschen mit Behinderung zu erleichtern. In dem neuen Buch mit dem Titel `Leichte Sprache, Die Bilder` hat die Organisation `Lebenshilfe` das erste Bildwörterbuch herausgegeben, das für die Inklusion und Umsetzung der UN-Behindertenrechts-Konvention Maßstäbe setzen möchte.

(Vgl. <http://www.leichte-sprache.de/index.php?menuid=59>)

Da die Theaterpädagogik ein durch und durch kommunikatives Fach ist, welches eine Vielfalt an Ausdrucksmöglichkeiten in sich birgt, liegt es nahe, dieses in der inklusiven Heilpädagogik einzusetzen. Mein Forschungsinteresse liegt dabei auf dem Spiel mit den Dingen, als Vermittler zwischen Eigenwelt und Fremdwelt. Schon bei den anfänglichen Begriffsbildungsstörungen kann z.B. über Handpuppenspiel die Wahrnehmung intensiviert und die Interaktion angeregt werden. Eine Kollegin berichtete von einem autistischen Jungen im Kindergartenalter, der bisher keinen interaktiven, direkten Kontakt zu Menschen und Dingen aufgenommen hatte. Nach einem dreiviertel Jahr ritualisierten, regelmäßigen Handpuppenspiels nahm er plötzlich Bezug zu den Figuren auf und setzte sie selbst in Bewegung. Damit öffnete sich für ihn, durch die so wesentliche Nachahmung/Mimesis, ein neuer Kommunikationsraum. Er hat die Figuren als Spielpartner angenommen und ist damit dem Begreifen der Welt mit Hand und Herz ein Stück näher gerückt. Das forschende Spiel ist ein Prinzip der Theaterpädagogik und Grundlage jeder Entwicklung. Es braucht Zeit und Raum, in Ruhe, Vertrauen und Beziehung aufzubauen. Die Dinge können so eingesetzt werden, dass sie nicht zu viel von uns wollen und dadurch einen Übergangshalt geben. Dabei kommt es für mich als Theaterpädagogin darauf an für jede Individualität die Grenzen zu erkennen und die Dinge helfend einzusetzen, damit Kommunikation und kreatives Spiel entstehen können. Eine sozusagen `basale Kommunikation` der Theaterpädagogik ist die Arbeit mit dem Körper. Vereinfachte Übungen der Tanzpädagogik und der Pantomime sind dafür zu untersuchen. Für eine unterstützende Kommunikation geht im Weiteren meine Blickrichtung zu den Bildern, Figuren, Objekten, den Dingen an sich, die ihre Sprache sprechen. Für die Anleitung dazu muss ich mir Gedanken zur `leichten Sprache` machen, um über Deutlichkeit, Klarheit, Einfachheit und Wiederholung einen kreativen Kommunikationsprozess zu befördern.

4. Die Sprache des Bilder/Objekt/Material-Theaters

4.1. Die Sprache der Bilder

Das Wort Bild leitet sich u.a. von mittelhochdeutsch bilwiz ab. Es bedeutet: der Wundersame Wissende, der Zauberer. Der germanische Stamm bil-, angelsächsisch bilidi bedeutet: das Wunderzeichen. Unter dem Wort imaginär findet man lateinisch Imago: Abbild, Vorstellung. Zum Wort Idee gehört die Definition bei Plato: Urbild, ewig unveränderliche Wesenheit der Dinge, jenseits ihres Erscheinungsbildes. (Vgl. Etymologie-Duden 1963 S. 66, S. 282, S. 281) Schon in der Bezeichnung des Bildes ist somit Sprache gegeben. Äußere und innere Bilder sind zu unterscheiden. Die Aufnahme eines äußeren Bildes über die Sinne ergibt in der Erinnerung ein inneres Bild. Auch können wir als Mensch die beiden Ebenen der Bilder in einen Dialog bringen und es entstehen solche inneren Bilder wie z.B.: Beim Betrachten von Wolken oder alten Bäumen sehen wir in den Strukturen Riesen, Drachen oder Gesichter aller Art. Innere Bilder sind aber auch Selbstbilder, Menschenbilder und Weltbilder, die wir in uns tragen. Wie diese Bilder aussehen, und von uns mitgestaltend geformt sind, prägt unser Denken, Fühlen und Handeln. All unsere Vorstellungen, Visionen, Ideen zeigen sich als innere Bilder. Individuelle Bilder können zu festen kollektiven Überzeugungen/Leitbildern heranwachsen, die mächtige Werkzeuge für eine Gesellschaftsform oder Kultur werden. „Bilder sind wie ein geistiges Flussbett, in dem das Denken, Fühlen und Handeln von Menschen über Generationen hinweg wie Kieselsteine zur Gestalt für eine z.B. religiöse Strömung oder Tradition geformt wird.“ nach (Vgl. Hüther 2005 S.11) *„Bilder können wie ein Rückgriff auf handlungsleitende, Orientierung bietende innere Muster sein“* (Vgl. Hüther 2005 S.16) So arbeiten u.a. Psychologen, Künstler und Wissenschaftler immer wieder an der Umformung von teils übermächtigen Bildern/Mustern, die den Menschen gefangen nehmen, und versuchen eine neue Organisation des Lebendigen anzuregen. In dieser Hinsicht begründet der Umgang mit und das Verstehen von inneren Bildern einen Weg der Kommunikation, des Dialogs, wie eine Brücke von einem menschlichen Ufer zum anderen. Alles, was die Sinne uns von der äußeren Welt vermitteln, wird in unserem Inneren zu Bildern. Sie sind als Erregungsmuster/Aktivierungsmuster im Gehirn gespiegelt und wieder aufrufbar. Diese Bildmuster werden an den assoziativen Bereich des Gehirns weitergeleitet. Dort gibt es eine Begegnung `alter Bilder` mit `neuen Bildern` durch deren Unterschiedlichkeit Bewusstsein entsteht. Bewusstsein ist die Aktivität der `fokussierten Aufmerksamkeit` zum Abgleich von älteren und neueren Bildmustern. Das heißt, es findet immer ein Anknüpfen an `Altem` statt, um `Neues` aufzunehmen.

(Vgl. Hüther 2005 S. 24f) Die wichtigste Bild - ung beim Kind geht von Bezugspersonen aus. Es sind die Vor - bilder, die fördernd oder beängstigend wirken und sich auf das Kind übertragen. (Vgl. Hüther 2005 S. 30) Der innere Bilderschatz ist die Grundlage und das Eigene des Menschen, denn nur der Mensch ist, als Wesen gegenüber dem Tier, fähig daraus bewusst und vorausschauend zu handeln. Früh hat die Menschheit ihre Vorstellungskraft genutzt sich in Beziehung zu einer unsichtbaren Kraft, die alles Leben hervorgebracht hat, zu setzen, und sich ein Bild davon zu machen. In den Schöpfungsmythen und Göttersagen aller Kulturen finden wir Niederschriften dazu, so dass uns diese Bilderwelt noch heute zugänglich ist. Diese Urformen von Bildern/Archetypen beschreiben äußere Kräfte der Natur und innere seelische und/oder geistige Kräfte und ihre Beziehung zur höchsten Schöpferkraft. Diese Urbilder halfen somit das individuelle und gemeinschaftliche Leben zu verstehen, zu strukturieren und Halt und Orientierung zu geben. Im Volksmund entstanden die Märchen, Legenden, Fabeln, die Lebensweisheiten repräsentierten. Sie erzählen vom Einzelnen, der auszieht in die Welt, der einem Bild, einer Vision folgt, der Beziehungen knüpft, der Kämpfe zu bestehen hat und einen Weg geht mit vielen Abenteuern, Verzauberungen, Entzauberungen und Erlösungen. Der Mensch ordnete sich ein, entwickelte kreative Lösungen für neue Herausforderungen, soweit, bis er selbst als Schöpfer in den Vordergrund trat, so dass der Weltenschöpfer in den Hintergrund getreten ist. Durch den Beginn des Aufklärungs- und Industriezeitalters wurden die Urbilder immer weiter zurückgedrängt und doch hat auch der heutige Mensch ein sehr großes Grundbedürfnis nach Bildern jeglicher Form. (Vgl. Hüther 2005 S. 39) Bilder sind Leben, und jeden Morgen tauchen wir meist erfrischt aus einer Traumwelt auf. In ihr liegen Kraftpotenzial und Lebensmotivation. „Wenn du im Geiste ein Bild eingefangen hast, betrachte es und warte, bis es beginnt, sich zu bewegen, sich zu verändern, zu sprechen, zu `agieren`. Merke dir, jedes Bild hat sein eigenes, unabhängiges Leben.“ (Vgl. Tschechow 1988 S. 36)

4.2. Die Sprache der Objekte, Dinge und Materialien

Das Wort Objekt leitet sich vom lateinischen *ob – icere*: ent – gegen – stellen ab; *obiectum* bezeichnet einen Gegenstand, der im Gegensatz zum fühlenden Subjekt, ein Inhalt des Denkens, der Vorstellung ist, aber auch das Ziel, auf das sich eine Tätigkeit, eine Handlung erstreckt. (Vgl. Etymologie Duden S. 475) Gegenstände können Dinge sein, und da in den weiteren Ausführungen das `Spiel mit den Dingen` im Focus stehen wird schauen wir auch auf das Wort Ding. Es stammt aus der germanischen Rechtsprache und bedeutete eine Versammlung, im Sinne von Zusammenziehung des Volkes

auf den Platz an dem Recht gesprochen wurde. Hier können wir heute im weiteren Sinne von Zusammenziehung von Materie/Material sprechen. Lateinisch *materia* bezeichnet den Urstoff, Werkstoff oder auch die Aufgabe eines Gegenstandes. (Vgl. Etymologie Duden S. 111, S. 427) Jedes Ding hat also einen Inhalt, eine mögliche Erzählstruktur. (Vgl. Klepacki 2008 S. 60) In unserer heutigen Zeit sind wir von unendlich vielen Dingen umgeben, die uns im Lebensalltag unterstützen, oder der individuellen Gestaltung dienen. Die Industrialisierung hat eine Massenproduktion von Dingen ermöglicht, die den Charakter der `Wegwerfgesellschaft` immer extremer zutage treten lässt. Der ursprüngliche Wert der Dinge, die Aufgabe, der Inhalt, die Qualität der Dinge geht darin verloren. Und somit verändert sich auch unsere Wahrnehmungshaltung und Be-Achtung den Dingen gegenüber. Diese sind wichtige Beobachtungspunkte für das Objekttheater. „ *Im gleichen Maß, indem wir die Dinge gestalten, gestalten wir unser Leben, unsere Gesten, Haltungen, unsere Beweglichkeit etc.. Gleichsam in einer Art Rückstoß wirken allerdings die Dinge in ihrer Dynamik und Funktionalität auch auf uns ein. So, wie wir die Dinge gestalten, formen sie unser Leben. Mir geht es hierbei nicht um Abhängigkeit, sondern um den Charakter einer Beziehung.*“ (Vgl. Pödehl 2008 S.8) Das Objekttheater will den Dialog mit den Dingen neu eröffnen und ihnen wieder einen Raum geben. Es will damit auch dem Menschen wieder Raum und Zeit für sein sinnliches Dasein, seine sinnvolle Wahrnehmung geben und dadurch eine neue Ästhetik schaffen. Es geht also um ein sich Einlassen, eine Verlangsamung der Aufmerksamkeit, ein Sich-Einfühlen als konstituierendes Element von Beziehung. Ein Spiel mit den Dingen als gleichberechtigte Partner. „ *Die Dinge, ob aus der Alltagswelt, oder als elementare Materie, importieren in den besonderen Wahrnehmungsraum „Bühne“ meist einen ganzen Hof metaphorischer Andeutungen....Atmosphären, Erinnerertes, Gedanken, Gefühle und erwärmen virtuelle Räume um sich herum. Sie sind keineswegs sprachlos, sondern „er-zählen“...oft anschaulicher , sinnlicher als lange Textpassagen von Lebenszusammen-hängen, deren Relikte sie sind...*“ (Pödehl 2008 S.9) Hier wird die Nähe zum Erzähltheater deutlich. Alles Zeigen und Darstellen ist Kommunikation. Wenn der Mensch einen Gegenstand anziehend findet, hat er etwas mit ihm zu tun. Der Gegenstand drückt etwas aus, das einen wichtigen Bezugspunkt für den Mensch eröffnet. Und dann kommt das Erforschen anderer, neuer Bezugspunkte. Ein Duett beginnt, während der Spieler anfängt mit dem Ding in die Interaktion zu gehen. Der Zufall und die Assoziationen mischen sich ein, während der Spieler das Objekt animiert und es mit seiner Aufmerksamkeit `magisch` auflädt. Ein geheimnisvolles Gespräch kann entstehen. „ *So kann das Objekt die Freiheit erlangen, sich selbst zu bewegen, ...*“ (Vgl. Molnar 2011 S. 55)

Die Dinge haben alle möglichen Beschaffenheiten, wie schwer, leicht, trocken, nass, zerbrechlich, robust, rund, eckig etc. Diese physischen Eigenschaften der Dinge sind alle dialogfähig. Zudem besitzen sie viele verschiedene Vorbedeutungen, wie „*Die Neutralität der trägen Materie, die Resignation eines Accessoires, die ehrliche Mittelmäßigkeit eines Werkzeugs, die Arroganz der Symbole.*“ ..., „*Der Mensch ist kein Schauspieler und nicht einmal ein Animateur, sondern eine szenische Wesenseinheit, die in ein dialektisches Verhältnis zu den Objekten tritt.*“ (Vgl. Molnar 2011 S. 56) Mit den Objekten zusammen kann er eine Geschichte `schreiben`, choreographieren und erzählen. Die Bewegung und Beweglichkeit spielt hierbei eine große Rolle. Da die Dinge ihre Grenzen haben erzeugen sie auch Widerstände und lassen sich nicht alles gefallen. Dabei begegnen wir dann der `Tücke des Objekts`.

„*Ein Objekt kann vielfältige Erscheinungsformen annehmen, begriffliche oder konkrete, die untereinander austauschbar sind. Diese Fähigkeit, ungeniert von einer Darstellungsform in eine andere überzugehen, ist eine weitere grundlegende Besonderheit des Objekttheaters.*“ (Vgl. Molnar 2011 S. 67)

5. Theater als besonderer Raum der Kommunikation

Da das Theater von ästhetischen Ausdrucksformen und ihrer Wahrnehmung lebt, ist es, als Spiel mit Körper, Raum, Stimme-Klang, Zeit-Rhythmus, Emotionen, Bedeutungen und allen Sinnen, eine Sprache! Es ist Kommunikation mit Farben, Formen, Körpern, Dingen, Bewegungen, Worten und durch diese vielfältige Sinnes- und Sinnanregung ist Theater die Kunst der Kommunikation mit mir, dem Ensemble und dem Publikum. Die SpielerInnen erzählen mit ihrem Instrument/Körper über Bewegung, Stimme und Sprache, und z.B. auch mit Objekten dem Zuschauer von den Dingen, dem Menschen, von seinen und fremden Lebenswelten. Der Mensch ist Bezugsmittelpunkt des Theaters und das Theater eröffnet ihm und dem Publikum einen dialogischen Raum außerhalb des Alltäglichen, in dem er sich selbst und seine und fremden Lebenswelten reflektieren kann. Es findet im Theater Kommunikation im umfassenden Sinne statt, da es die unterschiedlichsten Weltzugangsweisen darstellen kann, zugänglich macht, aus verschiedenen Blickwinkeln gleichzeitig beleuchtet und verarbeiten kann. Über die Inhalte, die Auseinandersetzung mit der Welt und über den künstlerischen Prozess entsteht ein verwandelter, individualisierter Ausdruck, den wiederum der Zuschauer in sich aufnimmt und individualisiert. (Vgl. Taube 2009 S.39)

5.1. Verzauberung-Entzauberung

Peter Brook untersucht und beschreibt in seinem Buch `Der leere Raum` vier Formen des Theaters: das Tote, das Heilige, das Derbe und das Unmittelbare. Er stellt immer wieder die Frage danach, wonach das Theater eigentlich sucht. Im Kapitel zum heiligen Theater, das er auch das `sichtbar gemachte unsichtbare Theater nennt`, spricht er von der Suche nach dem Verständnis der `Sichtbarkeit des Unsichtbaren` im Theater. Er beschreibt Formen des Theaters und Künstler, die sich intensiv mit dieser Frage auseinandersetzen. Ein Beispiel ist die Gruppe `Theater der Grausamkeit` (nach Artaud, Gründer Ch. Marowitz und P. Brook) des Royal Shakespeare Theatre, die bewusste Experimente ohne Sprache machten, um durch `Behinderung` zur Ausdruckssteigerung zu gelangen. Durch die Auswahl und Reduktion von Werkzeugen des Ausdrucks verdichtete sich das gesamte Geschehen auf der Probestühe. Eine unmittelbare Kommunikation für alle Anwesenden entwickelte sich. „ *Das nennen manche Theater Magie, andere Wissenschaft, aber es ist ein und dasselbe. Eine unsichtbare Idee wurde richtig schaubar.*“ Die Künstler sollten verantwortungsbewusst zwischen Formen suchen und wählen, „ *...so dass eine Geste oder ein Schrei wie ein Objekt wird, das er entdeckt und selbst neu gestaltet.*“ (Vgl. Brook 1994 S.73f) Experimente mit Schweigen, bloßer Präsenz und `Ideen tanzen` lassen folgten. Angeführt wird auch Merce Cunningham (1919-2009), der mit seinem modernen Tanztheateransatz Sehgewohnheiten durchbrach und wiederum für Robert Wilson`s Bildertheater inspirierend war. Vielleicht ist es gerade das „*...akzeptieren, dass wir niemals das Unsichtbare in seiner Ganzheit sehen.*“ (Vgl. Brook 1994 S. 89), was die Verzauberung des Theaters ausmacht. Die Verzauberung im Bilder/Objekt/Material-Theater ist wohl gerade die mittelbare Bedeutung, das Wunderzeichen (Vgl.4.1) des Bildes und das `zum Leben erwecken` eines toten Gegenstandes. Beides möchte mit unserem unsichtbaren Innenleben kommunizieren, etwas lebendig machen, auf etwas hindeuten, zeigen, zur Erscheinung bringen. Gyula Molnar nennt in seinem Buch `Objekttheater` das Unsichtbare - `die Abwesenheit`. Der leere Bühnenraum ist eine Schatzgrube an möglichen `Abwesenheiten`. Abwesenheit als Potential, Zeichen, Wort, Bild, Wunsch, Neugier, Stille, Erinnerungsspur. Alle diese `Abwesenheiten` haben komprimierte Inhalte, die eine `Verzauberung` des Publikums über das Bilder/Objekt/Material-Theater bewirken. Um die Mittel so einzusetzen, dass diese Wirkung entsteht, muss der Spieler einen Weg der `Entzauberung` gehen und ganz klare handwerkliche Schritte zu der Entstehung seiner Kunst aufsuchen.

Nach dem nächsten Kapitel, über theaterpädagogische Spielräume und deren Formen und Aspekte zur unterstützenden Kommunikation, werden unter dem Kapitel 5.3. die Voraussetzungen zur Erarbeitung eines Objekttheaters und die Schritte zu einem Objekttheaterprojekt behandelt.

5.2. Kommunikation unterstützende theaterpädagogische Spielräume des Bilder/Objekt/Materialtheaters für die Inklusion von sprechenden und nicht sprechenden Menschen mit besonderem Förderbedarf.

Aus den vorangegangenen Kapiteln zur Sprache des Bilder/Objekt/Material-Theaters (Vgl. 4.1. und 4.2.) und zum Theater als besonderer Raum der Kommunikation (Vgl. 5.) wird deutlich, welches Kommunikationspotenzial in dieser Art Theater enthalten ist. Da die Theaterpädagogik dieses Potenzial vermittelt ist sie in doppeltem Sinne Kommunikation fördernd. Die Mittel der Bilder, der Objekte und der Materialien die theaterpädagogisch genutzt werden können ergeben eine Vielfalt an einsetzbaren Formen und Kombinationen mit theaterpädagogischen Ansätzen. Im Folgenden möchte ich eine Auswahl dieser theaterpädagogischen Spielräume aufgreifen, und mit den Kommunikation unterstützenden Aspekten für die Inklusion von sprechenden und nicht sprechenden Menschen mit besonderem Förderbedarf verknüpfen.

5.2.1. Das Chorische- Bewegungs-Theater in Kombination mit Materialien

„ Die Besonderheit der körperbetonten Medien liegt in der unmittelbaren Verbundenheit von Subjekt und Objekt: Der eigene Körper ist zugleich der zu gestaltende Gegenstand, der Künstler sein eigenes Objekt. Die ästhetische Arbeit ist in diesem Bereich deshalb primär Arbeit am eigenen Leib, der als Träger von Gefühlen, Stimmungen, Sinnlichkeit und – in einer größeren Inszenierung- auch von Geschichten verstanden werden kann.“ (Vgl. Jäger 2004 S.42) Der körpersprachliche Ausdruck ist für viele sprechende und nicht sprechende Menschen mit besonderem Förderbedarf ein großes Bedürfnis. Hier können sie sich zum Beispiel unterstützt durch Musik freier bewegen und selbst darstellen. Das Chorische-Bewegungs-Theater ermöglicht intensiven Kontakt und Begegnungen in der Gruppe. Grundlagen für ein differenzierendes Theaterspiel können über tanzpädagogische und pantomimische Übungen im rhythmischen und geometrischen Bereich erobert werden. Der Bezug zum eigenen Körper und zu den Bewegungsfaktoren Raum, Zeit, Kraft, Fluss sind Voraussetzungen für die choreographischen und

theatralischen Prozesse auf der Bühne. Unterstützt durch Materialien wie Tücher, Stäbe oder Papier können Gefühlszustände oder Naturereignisse (Tüchertanz), Kämpfe (z.B. bei Romeo & Julia die verfeindeten Familienclans/Stockkampf) oder architektonisch-atmosphärische Bewegungskulissen (Papier) gestaltet werden. Eine Partizipation aller am Gruppenprozess und eine Stärkung des Selbstwertgefühls innerhalb des Gruppengeschehens ist bei diesem Chorischen Ansatz gegeben. Deutlich geringer sind dabei die Hemmschwellen durch die Verwendung der Materialien, da zum Beispiel das Tuch die eigene Schwerfälligkeit in Leichte verwandelt, der Stab Halt gibt bei Unsicherheit im eigenen Körperschema, und hinter dem Papier gibt es bei Scheu und Angst ein gutes Versteck. So werden kommunikationshemmende Faktoren wie Abkapselung, Unbeweglichkeit oder Schwerfälligkeit (Vgl. 3.1.2.) abgebaut und eingebunden. Die Angst vor dem Unbekannten kann in der Gruppe bewältigt werden. Ergänzend ist der Einsatz von Stimme und Klang möglich, der unabhängig vom Sprechtheater/Wortsprache zur atmosphärische Gestaltung beiträgt. In der Dynamisierung von stärkerer Bewegung und Zurückhaltung können Elemente der Ruhe, des Schweigens und Tönens dramatisierend eingebunden werden. Improvisationen mit eingrenzender Aufgabenstellung regen die kollektive Kreativität an und führen zu ausdrucksstarken Gruppenszenen. Diese zum Beispiel unter einem Thema gemeinsam erarbeiteten Szenen kommen dann in einer Performance zur Aufführung. Der ästhetische Erfahrungsreichtum, der in diesem unmittelbaren Ausdrucksmedium vermittelt werden kann ist für alle Ebenen der Identitätsentwicklung von großem Wert.

5.2.2. Das Schattenspiel mit Menschen

Das Schattenspiel hat zwei Medien als Ansatzmöglichkeit. Die Arbeit mit Materialien/Objekten ist mehr dem Figurentheater zuzuordnen und kann zum Beispiel in Form eines Scherenschnitt-Schattenspiels in Koffergröße, oder mit Stabpuppen hinter einer Leinwand stattfinden. Für diese Arbeit beziehe ich mich auf das Schattenspiel mit Menschen. Diese Form ist ein erprobter theaterpädagogischer Ansatz für die Heilpädagogik und die Inklusion. (Vgl. Kluge 2011 Anatevka) Es kann als Erzähl- und Bewegungstheater gestaltet eine große Ausdruckswirkung gerade in der inklusiven Zusammenarbeit mit sprechenden und nicht sprechenden Menschen erzielen, ebenso wie das Maskentheater (siehe unten). Der Zuschauer hat ein Medium vor sich, durch das die Individualitäten in gleichberechtigter Form sprechen können. Die Bandbreite an Verwandlungsebenen von Kompetenzen sind vielfältig. Diese Ebenen werden über zunächst einschränkende Handlungsvorgaben durch das technische Mittel der Leinwand entfaltet. Dabei ist ein

wichtiger Moment der Gestaltung die dritte Dimension in die zweite, das heißt den Raum in die Fläche zu über-tragen. Dies erfordert einen speziellen Umgang mit Bewegung, der jedoch in der konturierten Anwendung gerade für motorisch begrenzte Menschen von Vorteil sein kann. Mit wenig Aufwand in der Gestik oder auch im bewegten Standbild wird ein starker Ausdruck erzeugt. Das Üben von seitlichem Gehen, nach vorne zur Leinwand gewendet, ist für die Aufgänge zur Sichtbarkeit von Gestalten mit Requisiten ein wesentlicher Aspekt, neben den Profilaufritten. Zu beachten ist auch die Nähe zur Leinwand zu halten, für ein scharfes Schattenbild. Wenn wörtliche Rede zu dem Erzählertext hinzukommt ist es interessant, wenn reine Mundbewegungen ohne Sprache von den Schattenfiguren zur Sprache aufgegriffen werden. Diese Art Projekt kann je nach Thema oder Stoff (Märchen, Musical...), stückbezogen oder als Eigenproduktion, in einem kurzen Zeitraum erarbeitet und aufgeführt werden. Es ist jedoch für die heilpädagogische Arbeit immer sinnvoll mehr Zeit zu geben um ein wirkliches Aufnehmen über viel Wiederholung, neue Gewohnheitsbildung und damit ein kreatives Eintauchen in den theatralen Prozess zu ermöglichen. Die W-Fragen: Wer bin ich in meiner Figur? Wo bin ich gerade, in welcher Szene? Wann habe ich was in der Hand, wofür? Woher komme ich ? Wohin will ich? Mit wem spiele ich gerade zusammen und wie? Sie erfordern natürlich einige kognitive Fähigkeiten, die für manche Menschen mit besonderem Förderbedarf schwer zu entwickeln sind. Wesentlich ist auch, dass so früh als möglich mit Ungewohntem, wie Kopfbedeckungen, Requisiten und Gegenständen auf der Bühne geübt wird. Die drei Säulen der Theaterpädagogik: Persönlichkeitsentwicklung, wachsende Sozialkompetenz und die ästhetischen Bildung waren in allen Projekten dieser Art nach meiner Erfahrung sehr zum tragen gekommen.

5.2.3. Das Figurentheater

Wie im Beispiel, unter Kapitel 3 am Ende beschrieben, kann die Form des Handpuppenspiels für die Begriffsbildung, Kommunikationsaufnahme, Interaktionsbereitschaft, Spielfähigkeit und Sprachanbahnung gerade im Kindergartenalter das Mittel sein für die theaterpädagogische Arbeit. Beim Figurenspiel, seien es Fingerpuppen, Handpuppen (Kasperle-Theater), handgeführte Figuren, lebensgroße Puppen oder Dinge jeder Größe, kommt die Wirkungsweise der Mimesis besonders zum Tragen. In der Mimesis findet der Zuschauer/Beobachter eine Annäherung an die gegenständliche Welt durch ihre empathische Nachahmung und folgende innerliche Nachbildung. Diese Mimesis ermöglicht erst eine schöpferische Selbstgestaltung der Welt und ist somit dafür eine Voraussetzung. (Vgl. Jäger 2004 S.14f) So ist es in der Heilpädagogik sinnvoll, wenn

noch nicht selbst gespielt werden kann, die Kinder in ein Spiel, indem der Erwachsene vorspielt, hinein zu nehmen. Im Verlauf des theaterpädagogischen Prozesses kann ein Mitspielen und ein Übernehmen und Neugestalten des Spiels aus eigenen Impulsen entstehen. Der Einsatz musikalischer und lautsprachlicher Begleitung in bildhafter Form unterstützt die Aufnahme von Interaktion. Die Themen können an der Lebenswelt der Kinder angelehnt zum Beispiel Geschichten zu den Jahreszeiten, Naturelementen/Wetter und Tieren sein.

5.2.4. Das Maskentheater

Maskenspiel gibt es in vielfältigster Form. Zum Beispiel in der Commedia dell'Arte als Halbmaske. Es gibt des Weiteren Gesichtsmasken, Großmasken, Ganzmasken, Kostümobjekte, Figurinen wie in der Geschichte zum Bilder/Objekt/Material-Theater beschrieben. (Vgl. 2.4.) Angeregt durch einen Artikel zum Großmaskenbau, bereitete ich mit einem Schauspieler zusammen die Inklusions-Projektwoche 2013 an unserer Schule vor. „ *Wichtig ist es, dass jeder Spieler seine Maske selbst baut. Zum einen hat der Maskenausdruck der Maske in der Regel viel mit der gestaltenden Person zu tun, zum anderen ist der Herstellungsvorgang schon ein sinnliches `Begreifen` der Form.*“ (Vgl. Hüttenhofer 2009 S.40) Der Wechsel des bildnerischen und darstellerischen Gestaltens ist für die Umsetzung eines Inklusionsprojektes sehr Kommunikation unterstützend. Das bildnerische Material kann zum Beispiel in `inkluisiven Duos` bearbeitet werden und bietet direkte Interaktionsmöglichkeiten. Im darstellenden Spiel geht es um Körperarbeit, Bewegungsfreude, Gemeinschaftsbildung und Experiment. Es geht auch um das Geschichten erzählen, zum Beispiel nach dem Prinzip von `Theater Jetzt` (Vgl. Hippe 2011 S.110), durch das eine Gruppenautorenschaft angeregt werden kann. Diese Arbeit kann „ *das elementare Bedürfnis auf eigene, selbstbestimmte Ausdrucksdarstellung, das Bedürfnis nach Kommunikation in einer heterogenen Gruppe und die Vielfalt von ganz persönlichen Erlebnissen im künstlerischen Rahmen befriedigen.*“ (Vgl. BuT 2011, Braun S. 103) Die Maske gewährt einen Schutzraum, der ermöglicht mit einer neuen Identität offen nach Außen zu gehen und gleichzeitig den Unterschied zwischen Regelschülern und Förderschülern anzugleichen. Betont ist in dieser Arbeit die Gleichwertigkeit der Individualitäten durch die Maske, die durch Originalität eine eigene Sprache spricht. Beim Maskenbau kann man nichts falsch machen, weil es nicht nötig ist wirklichkeitsgetreu zu sein. Er ist eine Kunst des Unperfekten. Es können auch zufällig entstandene nonverbale Spielszenen und Begegnungen in einer Collage zusammengestellt werden. Im BuT Reader, zur 26. Bundestagung Theaterpädagogik `Theaterarbeit mit Menschen mit

Behinderung` in Hamburg 2011, wird beschrieben, wie das Maskentheater auf der Straße in den 1970er Jahren durch die `Blau-Projekte` zum Symbol für Freiheit und Selbstbestimmung psychiatrisch beeinträchtigter Menschen wurde. `Blaue Kunst` kennt keine Behinderung, sie ist selbst verrückt. „ *In der Zwischenzeit hat sich das Maskentheater zu einem ersten Instrument der inklusiven Theaterarbeit entwickelt.*“ (Vgl. BuT 2011, Braun S. 104)

5.2.5. Das Objekttheater

Das Sinnliche-Körperliche steht beim Objekttheater im Vordergrund und ermöglicht unmittelbares nicht begriffliches/intellektuelles Begreifen und Produzieren. Die kreativen Aktivitäten sind einfach gehalten, die Elemente werden aufgegriffen und wiederholt. Zum Beispiel wird ein Dreieck gemalt, getanzt, gerissen oder gefaltet aus Papier und dann als Hut verwendet. Daraus entstehen weitere Situationen, die in einem assoziativen Fluss Bildkompositionen bauen können. Das Verfahren der bildenden Kunst über Materialforschung zu Szenen zu kommen ist ein mögliches Prinzip. Die Theaterpädagogik geht hierbei in die interdisziplinäre Ästhetik und greift über Präsenz und Präsentation nach visueller Dramaturgie. Wir arbeiten über Bildherstellung, Bildwahrnehmung und an der konkreten Betonung der Eigenrealität des Materials. Eine Praxisidee ist das Bühnenbild als Geschichte während des Spiels mit Tanz und Stiften entstehen zu lassen. „ *Der Zuschauer wird somit aktiv als Produzent eines Sinneszusammenhangs jenseits der Sprache gefordert. Durch seine Imagination entstehen selbst aus abstrakten Ausdrucksformen Bedeutungen, vielleicht auch Geschichten.*“ (Vgl. Korrespondenz Heft 54, Lengers S.5)

Wir bewegen uns hier im Bereich der Collage, die aus assoziativen Fragmenten und Neukontextualisierung bestehen. Bewegte Bilder, Installationen oder Kunstfiguren können entstehen. Die Improvisation und Choreographie sind die theaterpädagogischen Mittel die stark zum Einsatz kommen. Eine dramatisch groteske Szene entwickelt sich, wenn Alltagsgegenstände untersucht werden, anderen gezeigt wird, was das Ding alles kann, der Dialog zwischen Ding und Spieler deutlich wird und dann Probleme im Umgang sich bis zur Verselbstständigung des Gegenstandes steigern. Die `Tücke des Objekts` kann theatral in einer originellen Figur behandelt werden, zum Beispiel die des `poetischen Clown`, der großes Vergnügen an der Variation innerhalb der Wiederholung hat. Unsere SchülerInnen erinnern sich noch nach Jahren an die Clowns-Moderatoren der Projektwoche `Weltreise`. Schulübergreifend gestaltete jede Klasse zu einem Land eine Szene und die Clowns-Moderatoren wanderten mit ihrem Koffer-Orchester von `Land zu Land` und eröffneten mit einer kleinen Szene den Reiseabschnitt. Zum Beispiel gestaltete

ein Schüler den `Liegestuhl-Slapstick`: Wie baue ich möglichst kompliziert und verkehrt den alten Liegestuhl auf und setzte mich dann egal wie mit meinem kleinen Liegestuhl fürs handy hinein. Ein Mädchen, was kaum sprechen und sich schwer dynamisch bewegen konnte, schaffte es, ihren übergroßen Koffer in einem ausführlichen Akt über den Kopf zu heben und eine Drehung mit ihm zu vollführen. Sie war überglücklich auf der Bühne stehen zu können. Das Objekt bietet hier den Menschen mit besonderem Förderbedarf durch seine begreifbare, konkrete Anwesenheit eine Unterstützung in der Kommunikation und freieren Selbstaussdruck. Sie können eigene hemmende Bewegungsmuster und Gewohnheiten ablegen und über die lebenspraktische Bezugnahme zum Objekt ihre Aufmerksamkeit auf Neuland ausrichten. So ist auf spielerische Weise eine handlungsorientierte Entwicklung und Lernen möglich. Objekte können aus Materialien selbst hergestellt und erfunden werden. Im letzten Projekt entdeckten wir die Formbarkeit von Küchen-Alufolie, aus der Vögel, Monde und Gebrauchsgegenstände für das Schattenspiel entstanden. Aus zum Beispiel Taschentüchern, Stoffen oder Packpapier lassen sich auch eine Vielzahl an Gestalten formen. Die Non-verbalität der Dinge wird im Objekttheater immer als ein Kommunikationsangebot aufgegriffen.

5.3. Wir wollen eine Geschichte erzählen. Ein Weg zu einem `inkluisiven Objekttheaterprojekt`

In diesem Kapitel werfen wir einen Blick auf die SpielerInnen eines Objekttheaters und ihren Umgang mit den Dingen, die sie `magisch aufladen`, sie lebendig werden lassen und damit eine Geschichte erzählen wollen. Wie ist dieser Weg zur Verzauberung möglich und welcher Entzauberung bedarf es. Das heißt welche Voraussetzungen braucht es allgemein und welche Schritte sind im Konkreten zu gehen, sodass ein Objekttheaterprojekt entstehen kann. Abschließend wird ein theaterpädagogisches Handwerkszeug in Form eines Übungsbeispiels vorgeschlagen um mit den sprechenden und nicht sprechenden Menschen mit besonderem Förderbedarf schrittweise in diesen künstlerischen Prozess zu gehen.

5.3.1. Allgemeine Voraussetzungen zur Erarbeitung eines Objekttheaters

„Objekttheater ist eine leibliche und auf einen Lebensraum hin orientierte Spiel- und Darstellungsform. Es lebt aus den prosaischen, handgreiflichen Erfahrungen mit der physischen Welt und stellt eher körperliche Geschicklichkeit und spontanes Improvisieren sowie Alltagsschlüsse in den Vordergrund als geschickten Sprachgestus und

psychologisch-gedankliche Raffinesse.“ (Vgl. Podehl 2008 S. 9) Angesprochen ist hiermit als Voraussetzung z.B. auch der Ort als ein konkreter, ab-gesteckter Raum, wie ein Tisch oder Möbelensemble und/oder auch zusätzliche Alltagsgegenstände und Materialien.

Weitere Voraussetzungen als `Handwerkszeug` sind:

- Beobachtungsgabe
- Zuordnung der Objekte zur Alltagswelt und zur übertragenen Bedeutung
- Assoziativer Bewusstseinsstrom
- Beweglichkeit/Verwandlungsfähigkeit/Improvisation im Mimisch-Gestischen und der Handhabung des Objekts
- Distanzierte, bewegliche und emotionale Bezugnahme zur Verlebendigung des Objekts, Animation-Dialogfähigkeit mit dem Objekt
- Choreographische Elemente
- Konzentration-Geduld

Es geht im Objekttheater um die emotionale Aufladung von leblosen Dingen und damit z.B. um ihre Vermenschlichung. Die SpielerIn wird zum Partner des Gegenstandes und erzählt mit ihm im Dialog eine Geschichte. Das Objekt wird durch die SpielerIn zum Subjekt. Es gibt verschiedene Ansätze mit dem Objekt zu arbeiten. Es können menschliche Eigenschaften und Handlungen auf das Objekt/Figur projiziert werden, oder aber die SpielerInnen lassen sich vom Objekt leiten eine Szene zu gestalten.

5.3.2. Allgemeine Schritte zu einem Objekttheaterprojekt

„ Dinge für ein Objekttheaterprojekt haben mit uns noch etwas vor, und wir wollen sie noch entdecken. Deshalb Vorsicht vor zu ausdrucksstarken Dingen, sie verspielen gleich alles bei ihrem ersten Auftritt.“ (Vgl. Podehl 2008 S. 10)

1. Finden von Objekten allgemein
2. Entscheidung für Objekte für das Spiel
3. Improvisation, in Beziehung treten mit unseren Objekten
4. Wiederholung und Verlangsamung
5. Dialog: wahrnehmende Spielhaltung: Kunst des Zuhörens und Zusehens
6. Kunst den eigenen Gewohnheiten treulos zu werden (Vgl. Podehl 2008 S.12)
7. unwillkürliche Spiegelung der Objektbewegungen im Spieler, authentische Geste
8. Konzentration, Aufmerksamkeit, das Ding als Lehrmeister
9. Verbindung zum Theaterstück

„ `Schöne Dinge` oder gar `Lieblingsdinge` zeichnen sich gewöhnlich dadurch aus, dass sie mit Bedeutungen geradezu überfüllt sind und sich vor lauter metaphorischer Satttheit kaum noch vom Platz bewegen können.“ (Vgl. Podehl 2008 S. 10)

Es gibt viele Sorten von Objekten aus dem Natur- und Kulturzusammenhang und bei dem Umgang mit ihnen trifft man auf das Element des Zufalls. Das Material/Objekt lässt sich `zähmen` (Vgl. Molnar 2011 S. 51) und doch hat es seine eigene Art Unabhängigkeit zu zeigen. Die Dinge geben uns Widerstände und bleiben `stoisch bei sich`. (Vgl. Podehl 2008 S. 12) Somit sind die Bewegungs-Improvisation und die Choreografische-Komposition wichtigstes Werkzeug für die Theaterpädagogik. In ihr loten wir die *„ Möglichkeiten und Grenzen der Interaktion zwischen dem Schauspieler und dem Objekt vom Talent des Ersteren und den spezifischen Charakteristika des Letzteren...“* aus. (Vgl. Molnar 2011 S. 55) Auf die Frage nach dem was und wie soll man erzählen antwortet G. Molnar in seinem Buch `Objekttheater`:

„ Um zu erzählen, muss man Geheimnisse haben, aber man darf sie nicht verraten. Einem guten Erzähler gelingt es, zu den Geheimnissen seiner Zuhörer vorzudringen, ohne seine eigenen zu enthüllen. Geschichten.Geschichten, die große Lust haben, erzählt zu werden .“ (Vgl. Molnar 2011 S. 105)

5.3.3. Eine Übungsidee für die Inklusion

Da das Objekt über viele Sinne wahrnehmbar ist, wird dies ein erster Ansatz für eine theaterpädagogische Übung und Annäherung an die Objekte sein. Die Verständigung geht in diesem Fall möglichst über das Objekt selber, kann aber auch durch Mittel der `Unterstützten Kommunikation` (Vgl. 3.1.3.) getragen sein. Der erste Schritt zum Projekt `das Finden von Objekten` kann an verschiedenen Orten, wie in der Natur, auf dem Schrottplatz, auf Flohmärkten gemeinsam geschehen, oder Gegenstände werden von zu Hause mitgebracht. Dies ist schon der erste Beziehungsaufbau zu den Objekten und kann die SpielerInnen durch Vielfalt und Freude am Entdecken zum weiteren Vorgehen motivieren. Der zweite Schritt `Entscheidung für Objekte für das Spiel` kann zunächst allgemein stattfinden über folgendes Spiel im Projektraum. Ich habe es nach der Idee `Objektlotterie` von G. Molnar (Vgl. Molnar 2011 S. 36) und in Kombination mit anderen Spielelementen zusammengestellt. Wir sind dabei schon bei Schritt drei `in Beziehung treten mit unseren Objekten und Improvisation` angekommen.

`Objektlotterie`:

- Ein auf den Boden gemaltes oder mit einem Seil gelegtes Quadrat von ca. 3x3 Meter ist der Ort für die gesammelten, gefundenen Objekte.
- Alle werden ohne eine bestimmte Ordnung hineingelegt. Die Anzahl der Objekte sollte doppelt so groß wie die der Teilnehmer sein und noch eines mehr.
- Alle betrachten das Quadrat mit den Objekten darinnen.
- Einer nach dem Anderen kann nun ein Objekt und seine Farbe ins Auge fassen, ohne es zu verraten. Es wird extra einzeln vorgegangen und nachgefragt, ob derjenige ein Objekt sieht und die Farbe weiß und es sich merken kann. Bei Bedarf wird Hilfestellung gegeben.
- Jetzt wird ein Ball zu einem Teilnehmer geworfen und er spielt mit der Gruppe `Ich sehe was, was du nicht siehst, und das ist ...`. Er nennt die Farbe seines Objektes. Alle müssen nun raten welches Objekt er gesehen hat. Dieses Objekt scheidet dann aus. Eventuell muss dann jemand ein neues Objekt wählen.
- Dann geht es weiter bis nur noch so viele Objekte wie Spieler + eins im Quadrat liegen. Das heißt jeder war jetzt einmal dran.
- Zweiter Durchgang: Jeder dreht sich um und schließt die Augen. Der Spielleiter gibt jedem ein Objekt in die Hand und alle ertasten das Objekt. Dann werden die Objekte zurückgegeben in das Quadrat.
- Jetzt ist die Aufgabe, dass jeder den anderen von seinem ertasteten Objekt erzählt. Dazu hat er mehrere Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung:
 - Gesten und Bewegungen
 - Geräusche und EigenschaftsworteDie anderen Teilnehmer raten welches Objekt gemeint ist. Diese scheiden dann aus. Das übriggebliebene Objekt hat die Lotterie gewonnen. Es wird auf das vorbereiteten Siegerpodest gestellt.
- In einer weiteren Runde können die Restobjekte, die wieder in das Quadrat gelegt werden, von jedem eines auf einen Papierbogen gemalt werden. Dies soll möglichst verdeckt gemacht werden, denn am Ende werden die Zeichnungen erraten und das häufigst gezeichnete Objekt ist zweiter Sieger und kommt auf das Podest.
- Die beiden Sieger-Objekte werden nun in der Mitte platziert und wer eine Idee hat geht zur Mitte. Dies können Ideen sein, was die Objekte zueinander sagen mit Geräuschen, Phantasie-Sprache oder Worten, aber auch zum Beispiel, was für

einen Tanz sie zusammen veranstalten können. Die SpielerIn in der Mitte zeigt ihre Idee den anderen. Ein weiterer Schritt kann sein, dass zwei zusammen anfangen zu spielen.

Hier fängt schon das 'kreativen Schreiben' über Improvisation, Wiederholung, Verlangsamung der Handlungen und wahrnehmende Spielhaltung üben an. Die Gedankengeschwindigkeit wird verlangsamt und ein Bilderdrehbuch kann entstehen. Die Teilnehmer werden eingeladen ihren Weg zu gehen und zu zeigen. Ein wichtiger Faktor für die Eroberung und Entwicklung eigener Ausdruckssprache von Menschen mit Behinderung ist Zeit. Also der Zeitraum und 'lange Atem', um mit Geduld die künstlerischen Prozesse in Gang setzen und fachlich begleiten zu können.

Abschließende Gedanken

Zusammenfassend wird deutlich, dass die Vermittler-Qualität von Objekten ein fruchtbarer theaterpädagogischer Ansatz im Zusammenhang mit der Inklusion ist. Dies wird auch durch die schon entwickelte unterstützte Kommunikation (Vgl. 3.1.3.2.) bestätigt. Gegenüber dem Sprechtheater entsteht eine andersartige, originelle Kommunikations- und Ausdrucksform, die Akzeptanz fördernde Einflüsse auf die Umwelt hat. Als besondere Qualität ist die Art des vorsprachlichen Denkens und der vor-intellektuellen Sprache im Bilder/Objekt/Material-Theater für mich herausragend. Diese Art ermöglicht die Dominanz der begrifflichen Sprache unserer Gesellschaft in den Hintergrund treten zu lassen und damit einen Freiraum für die Wertschätzung anderer Fähigkeiten der Menschen mit Behinderung zu geben. Die Dinge und Menschen können sich in ihrer vielfältigen nonverbalen Sprache äußern und ihre eigenen Kommunikationsräume erobern. Vielleicht ist gerade der Sinn dieser theaterpädagogischen Inklusionsarbeit eine 'Sprache der Behinderung' zu üben (Vgl. Brook 5.1.), das heißt die hinter der Sprache liegenden unsichtbaren Kommunikations- und Beziehungsmöglichkeiten zu entdecken und neu zu bewerten. Diese Forschungsarbeit hat meinen Blick erweitert und eine Basis für meine neue Praxisaufgabe geschaffen. Ich sehe meine Arbeit als Grundlage für die weitverzweigten und noch zu erforschenden Detailbezüge dieses theaterpädagogischen Ansatzes. In diesem Sinne möchte diese Arbeit einen Beitrag für die theaterpädagogische Forschung geben und eine Anregung sein, für alle Menschen eine inklusive kulturelle Bildung weiter zu entwickeln.

Literaturverzeichnis

- <http://www.bildklang.de/Deutsch/BeA.htm> .
- Bongni, Marcel 2000: Wassily Kandinskys Synthese der Künste, Eine Analyse von „Bilder einer Ausstellung“. Doktorarbeit/Philosophische Fakultät, Universität Zürich.
- Brook, Peter 1994: Der leere Raum. Alexander-Verlag Berlin.
- BuT Reader 26. Bundestagung Theaterpädagogik, Hamburg 2011:Theaterarbeit mit Menschen mit Behinderung.
- Chaplin, Charlie : „Was ich zum Sprechfilm zu sagen habe“, Zeitschrift `Mein Film`, Nr. 175 , S. 5, siehe <http://deutschesfilminstitut.de/filmmuseum/ausstellungen/sonderausstellung/charlie-the-bestseller/charlie-lesen/> , 2012.
- Etymologie-Duden, das Herkunftswörterbuch, Band 7, 1963.
- Hippe, Lorenz 2011: Und was kommt jetzt? Deutscher Theaterverlag, Weinheim.
- Hüther, Gerald 2005: Die macht der inneren Bilder, Wie Visionen das Gehirn, den Menschen und die Welt verändern. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Hüttenhofer, Karin/ Schlünzen, Wulf 2009: Masken-Schatten-Projektionen. Schultheaterverlag, Hamburg.
- Jäger, Jutta, Kuckhermann, Ralf 2004: Ästhetische Praxis in der sozialen Arbeit. Juventa-Verlag, Weinheim/München.
- Klepacki, Leopold 2008: Die Dinge und die Texte. Thesen über den (Nicht-) Zusammenhang von Spielobjekten und Erzählungen im Theater. In: Fokus Schultheater 07, Objekte. Figuren, Zeitschrift für Theater & ästhetische Bildung S.59.
- Kluge, Meike 2011: Anatevka Theaterpädagogischer Projektbericht Theater-Werkstatt-Heidelberg.
- Koch, Gerd und Streisand, Marianne: Wörterbuch der Theaterpädagogik 2003 Schibri-Verlag, Berlin/Milow.
- Komischen Oper Berlin 2012/2014, Programmheft `Die Zauberflöte` <http://www.komische-oper-berlin.de/besuch/print/> .
- Korrespondenz Heft 54, 25.Jahrgang: Theaterpädagogik zwischen den Künsten. Schibri-Verlag, Uckerland.

- Lebenshilfe Bremen, <http://www.leichte-sprache.de/index.php?menuid=59> .
- Lechta, Viktor 2000: Symptomatische Sprachstörungen, Klinkhardt-Verlag Bad Heilbrunn.
- Linders, Jan 2007: Nahaufnahme Robert Wilson: lecture, Alexander-Verlag, Berlin.
- Molnar, Gyula 2011: Objekttheater. Aufzeichnungen, Zitate, Übungen gesammelt von G.M. Theater der Zeit, Berlin.
- Nußbeck, Susanne 2000: Gestützte Kommunikation. Ein Ausdrucksmittel für Menschen mit geistiger Behinderung?, Hogrefe-Verlag Göttingen Bern Toronto Seattle.
- Otto-Bernstein, Katharina 2007: Absolute Wilson, Leben & Wirken von Robert Wilson DVD von ARTHAUS, www.arthaus.de .
- Pikler, Emmi 2001: Laß mir Zeit, Die selbstständige Bewegungsentwicklung des Kindes bis zum freien Gehen, Pflaum-Verlag München.
- Podehl, Enno 2008: Spiel mit den Dingen. In: Fokus Schultheater 07, Objekte. Figuren, Zeitschrift für Theater & ästhetische Bildung S.8.
- Richter, Dan : Vierzehn Weisheiten für Impro-Spieler, BoD Books on Demand, Norderstedt.
- Simhandl, Peter 1993: Bildertheater, Gadegast- Verlag, Berlin.
- Taube, Gert 2009 in Droste, dan Gabi: Theater von Anfang an! S.35ff, transcript-Verlag, Bielefeld.
- Theunissen, Kulig, Schirbort 2007 : Handlexikon Geistige Behinderung, Schlüsselbegriffe aus der Heil- und Sonderpädagogik, Sozialen Arbeit, Medizin, Psychologie, Soziologie und Sozialpolitik, Kohlhammer-Verlag, Stuttgart.
- Tschechow, Michael 1988: Werkgeheimnisse der Schauspielkunst. Classen-Verlag, Zürich.
- Wernstedt, Rolf, 2011: Inklusive Bildung, Netzwerk Bildung, F.- Ebert-Stiftung, Berlin.
- Deckblatt-Bild, Kandinsky <http://www.bildklang.de/Deutsch/BeA.htm> .

Selbstständigkeitserklärung:

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als angegebener Hilfsmittel angefertigt habe; die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Meike Kluge
Oberursel, 5.September 2014