



CHANCEN UND GRENZEN IN DER THEATERARBEIT MIT GEISTIG BEHINDERTEN MENSCHEN

ANHAND DER THEATERPÄDAGOGISCHEN
KONZEPTION SAFARI VON GABRIELE CZERNY
WIRD DAS VERSTÄNDNIS VON MENSCHEN MIT
UNTERSTÜTZUNGSBEDARF FÜR DEN
INSZENIERUNGSPROZESS EINES
THEATERPROJEKTS AUF DIE PROBE GESTELLT.

*Theaterpädagogische Akademie der Theaterwerkstatt Heidelberg
Berufsbegleitende Ausbildung Theaterpädagogik BuT
Bernd Lindauer Kurs BF21-1
Eingereicht am 30.12.2024 an Wolfgang G. Schmidt (Ausbildungsleitung)*

Inhaltsverzeichnis

Erklärungen	III
1. Einleitung.....	1
2. Theaterarbeit mit geistig behinderten Menschen	2
3. Das SAFARI Projekt	5
4. SAFARI Bausteine.....	7
4.1 Stoff.....	8
4.1.1 Welche Themen eignen sich für das inhaltlich kognitive Verständnis der erwachsenen Schauspieler/innen?	10
4.2 Auftakt	11
4.2.1 Welche Möglichkeiten bietet der theaterpädagogische Zugang, das Ensemble mit einer Geschichte vertraut zu machen?.....	13
4.3 Figur	15
4.3.1 Ist eine Arbeit an der Figur überhaupt möglich, oder wird die betreffende Figur zur Persönlichkeit des/des Schauspielers/in?	17
4.4 Aktion	18
4.4.1 Welche Aktionen werden von den Schauspielern/innen in Selbstmotivation für das Spiel angeboten?	21
4.5 Reflexion und Auswertung	22
4.5.1 Welche Form von Reflexion bietet sich bei den Schauspielern/innen an?	24
4.6 Inszenierung	25
4.6.1 Welche Bedeutung hat die Inszenierung für die Schauspieler/innen im Detail?.....	27
5. Fazit/Ausblick/Schluss	28
6. Literaturverzeichnis.....	31
7. Anhang	32

Erklärungen

Gender-Hinweis

Die in dieser Hausarbeit verwendeten Personenbezeichnungen beziehen sich immer gleichermaßen auf weibliche und männliche Personen. Auf eine Doppelnennung und gegenderte Bezeichnungen wird zugunsten einer besseren Lesbarkeit verzichtet.

Selbständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe; die aus fremdem 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.

Löwenstein, 30.12.2024

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Bernd Indane". The signature is written in a cursive style with a large, looping flourish at the end.

1. Einleitung

Die inklusive Theaterarbeit mit geistig behinderten Menschen stellt eine einzigartige Verbindung von Kunst und Pädagogik dar, deren tiefgründiges Potenzial sowohl für die beteiligten Teilnehmer als auch für die Gesellschaft eine bedeutende Rolle spielt. Der Inszenierungsprozess beim Theaterspiel bietet eine Plattform, auf der Menschen mit Unterstützungsbedarf ihre kreativen und sozialen Fähigkeiten entfalten können. Dabei wird nicht nur die künstlerische Ausdrucksfähigkeit gefördert, sondern es werden auch Selbstvertrauen und soziale Integration unterstützt. Durch die Komplexität und Sensibilität, die diese Arbeit erfordert, habe ich mir bei meiner Theatergruppe „Lichte Sterne“, der ev. Stiftung Lichtenstern, die theaterpädagogische Konzeption der SAFARI-Methode von Gabriele Czerny zur Hilfe genommen. Durch meine staatliche Anerkennung als Heilerziehungspfleger und der speziell entwickelten Herangehensweise Czernys, ist es möglich geworden mit einer Gruppe von geistig behinderten Menschen eine Form von postdramatischem Theater zu entwickeln.

Die Theaterarbeit mit Menschen mit Behinderungen offenbart Chancen, die weit über die Erreichung von ästhetischen Zielen hinausgehen. Sie fördert eine erweiterte Wahrnehmung von Behinderung, indem sie den Fokus auf die Fähigkeiten und Stärken der beteiligten Personen legt, statt auf ihre Defizite (vgl. Zinschitz, 1997, S. 5 ff.). Der personenzentrierte Ansatz, wie ihn Elisabeth Zinschitz in ihrer Arbeit über die Behindertenpädagogik beschreibt, betont die Notwendigkeit, Menschen in ihrer Ganzheit zu betrachten und zu begleiten, um ihre individuelle Lebensqualität zu verbessern (vgl. Zinschitz, 1997, S. 1 ff.). Dieses Prinzip bildet auch das Fundament der SAFARI-Methode, ursprünglich für die Primarstufe entwickelt, die in ihrer Praxis die individuellen Bedürfnisse und kreativen Potenziale der Teilnehmenden in den Mittelpunkt rückt.

In der theoretischen und praktischen Umsetzung stehen sowohl Chancen als auch Grenzen zur Debatte. Während Theaterarbeit eine intensive Form der sozialen Interaktion und Persönlichkeitsbildung darstellt, kann sie auch auf strukturelle und gesellschaftliche Barrieren stoßen, die eine vollständige Inklusion erschweren. Maike Rudolph weist in ihrer Analyse der Trennung zwischen Menschen mit und ohne Behinderung auf die gesellschaftlichen Herausforderungen hin, die sich aus der Klassifizierung und den institutionellen Strukturen ergeben (vgl. Rudolph, 2022, S. 1 ff.). Diese Barrieren finden ihren Ausdruck nicht nur in der physischen Umwelt, sondern auch in Vorurteilen und mangelndem Verständnis innerhalb der Gesellschaft.

Die SAFARI-Konzeption als innovative theaterpädagogische Methode bietet eine strukturierte Herangehensweise, um diese Hürden zu überwinden. Sie integriert methodisch-didaktische Bausteine, die darauf abzielen, eine unterstützende und zugleich herausfordernde Lernumgebung zu schaffen. Elemente wie die Reflexion und Auswertung der Arbeitsergebnisse ermöglichen es den Teilnehmenden, Selbsterkenntnis zu entwickeln und ihr kreatives Potenzial umfassend zu entdecken.

Indem sie den Teilnehmenden ermöglicht, Teil einer kreativen Gemeinschaft zu sein, wird nicht nur die individuelle Entwicklung gefördert, sondern auch die gesellschaftliche Anerkennung und Wertschätzung von Vielfalt gesteigert.

Das Konzept der inklusiven kulturellen Bildung wird durch solche Ansätze der Theaterpädagogik weiter gestärkt. Die Betrachtung von Kunst als inklusives Potenzial für gesellschaftliche Teilhabe wird von vielen Akteuren propagiert, darunter auch Institutionen wie die Kulturpolitische Gesellschaft e.V. (vgl. Kröger et al., 2014, S. 9 ff.).

Inklusion im Theater fördert nicht nur die künstlerischen Fähigkeiten, sondern verändert auch gesellschaftliche Wahrnehmungen und unterstützt das Ziel einer gleichberechtigten, selbstbestimmten Teilhabe aller Menschen am kulturellen Leben.

Meine Hausarbeit zielt darauf ab, die SAFARI-Methode sowohl in ihren Chancen als auch in ihren Grenzen zu analysieren. Die einzelnen Bausteine der SAFARI-Methode sollen im Prozess auf ihre didaktisch-methodischen Kategorien konkretisiert und überprüft werden.

Hierbei erforsche ich, inwieweit die Bausteine dieser Konzeption im Inszenierungsprozess umsetzbar sind und welche Hindernisse dennoch bestehen bleiben. Abschließend reflektiere ich, welche praktischen und theoretischen Erkenntnisse aus dieser Analyse gezogen werden können und wie eine Weiterentwicklung der Methode durch Möglichkeiten der personenzentrierten Arbeit potentiell dazu beitragen könnte, die Inklusion im Theater und darüber hinaus zu fördern.

In der vorliegenden Arbeit wird die theaterpädagogische Konzeption anhand des Inszenierungsprojekts des Bilderbuchs "Das Neinhorn" von Marc Uwe Kling auf ihre Anwendbarkeit in der Praxis mit einer Gruppe von (derzeit) 16 schwer geistig behinderten Schauspielern untersucht.

2. Theaterarbeit mit geistig behinderten Menschen

Theaterarbeit mit geistig behinderten Menschen stellt eine spezielle Disziplin dar, die sich durch ihre Vielfalt an Möglichkeiten und Herausforderungen auszeichnet. Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht das Ziel, sowohl die künstlerischen Fertigkeiten der Teilnehmenden zu entwickeln als auch ihre psychosozialen Fähigkeiten zu fördern. Der Umgang mit Menschen, deren kognitiven und emotionalen Bedürfnisse oft sehr individuell sind, erfordert

ein besonderes organisatorisches Geschick und eine ausgeprägte Empathie seitens des zu leitenden Spielleiters. Die Integration von Menschen mit geistiger Behinderung in die Theaterarbeit eröffnet nicht nur neue Wege der persönlichen Entwicklung, sondern bietet auch der Gesellschaft einen Einblick in die Vielfalt menschlichen Ausdrucks. (vgl. Schulz, 2015, S. 21 ff.).

Die Geschichte des Theaters für Menschen mit Behinderungen ist geprägt von wechselnden Perspektiven und konzeptionellen Ansätzen. In letzter Zeit findet man häufiger Theatergruppen, die inklusiv arbeiten. Mit komplexen Themen, und gelegentlich sogar professionellen nicht behinderten Schauspielern, gelten diese Gruppe noch als „etwas Besonderes“, fast „unmögliches“ in der Theaterwelt. Nach wie vor ist die Verbindung von „behindert“, „mit Förderbedarf“, „inklusiv“ und „Theater“ für viele Menschen nicht vorstellbar. Im Fokus stehen dabei oft die Themen Inklusion und Selbstbestimmung, die das Gleichgewicht zwischen künstlerischem Anspruch und sozialem Engagement suchen. Die Gesellschaft orientiert sich daran, dass sich die eingeschränkten Menschen oft nicht verbal äußern können, im Denkprozess nicht mit anderen Schauspielern mithalten, keine Rollenarbeit leisten können und den Hintergrund des theatralen Geschehnisses nicht verstehen.

Meist ist der Besuch solcher Theaterinszenierungen verbunden mit einem großen Aha-Effekt.

Ästhetisch werden die Schauspieler mit spannenden Geschichten auf die Bühne inszeniert. Die Vorstellungen und Geschichten so erzählt, dass es den Zuschauern nur durch besondere Aufmerksamkeit bewusst wird, dass hier nicht nur „nicht behinderte Schauspieler“, sondern auch Menschen mit Handicap, agieren.

Meine Erfahrung zeigt, dass wenn ein Schauspieler in diesem besonderen Kontext dennoch durch sein besonderes Verhalten auffällt, das Publikum eine wohlwollende Haltung einnimmt. In den meisten Fällen wird das Verhalten mit einem Lächeln quittiert und der Schauspieler gedanklich mit kindlichem Charme assoziiert. Dies steht jedoch im Gegensatz zu den Zielen der angestrebten Gleichberechtigung auf und vor der Bühne.

Der Ansatz, Theater als einen Ort der Begegnung und Integration zu betrachten, zeigt sich in verschiedenen Projekten. So wird im Theaterprojekt des RambaZamba in Berlin nicht nur die künstlerische Arbeit mit Menschen mit geistigen und körperlichen Beeinträchtigungen gefördert, sondern es wird auch eine gleichberechtigte Zusammenarbeit zwischen Menschen mit und ohne Behinderung angestrebt (vgl. Tänzer, 2017, S. 39 ff.). Das Theater dient hierbei als Plattform für gegenseitiges Lernen und kreative Zusammenarbeit, wodurch traditionelle Vorstellungen von Fähigkeiten und Behinderungen aufgebrochen werden.

Die Theaterarbeit mit Menschen mit geistiger Behinderung bietet allerdings die Möglichkeit, Stereotypen in der Öffentlichkeit zu hinterfragen und zu verändern. Sie trägt dazu bei, die Wahrnehmung von Behinderung als sozialkulturelle Konstruktion zu verstehen, deren Darstellbarkeit im gesellschaftlichen Kontext immer wieder neu ausgehandelt werden muss. Dies wird durch inklusive Ansätze, wie von Gisela Höhne und Klaus Erforth im RambaZamba in Berlin, unterstützt, die sowohl in der praktischen Theaterarbeit als auch auf politischer Ebene an Bedeutung gewinnen.

Die Theaterarbeit mit geistig behinderten Menschen ist auch ein Raum für kreative Innovationen und methodische Vielfalt. Dabei spielen individuelle künstlerische Fähigkeiten der Teilnehmenden eine ebenso große Rolle wie die entwickelten methodischen Rahmenbedingungen, die den individuellen Bedürfnissen gerecht werden. Theaterprojekte wie die von der Theaterregisseurin Simone Neubauer mit Strafgefangenen, einer anderen Gruppe von Schauspielern mit besonderem Feedback, zeigen beispielsweise, dass partizipative Ansätze und Improvisation als methodische Werkzeuge eingesetzt werden können, um vielfältige Erfahrungen und Perspektiven erfolgreich in die künstlerische Arbeit zu integrieren (vgl. Schulz, 2015, S. 27 ff.).

Insgesamt wird die Theaterarbeit mit geistig behinderten Menschen verstanden als ein dynamischer und flexibler Prozess, der den integrativen Charakter des Theaters betont. Sie ist geprägt von der Herausforderung, sowohl ästhetischen Ansprüchen gerecht zu werden als auch die individuelle und soziale Dimension der Teilnehmer zu berücksichtigen. Diese Form der Theaterarbeit ist nicht nur eine Bereicherung für die Teilnehmenden, sondern sie leistet auch einen wertvollen Beitrag zur kulturellen Landschaft und zu einem inklusiveren Gesellschaftsverständnis.

Es sei die Frage aufgeworfen, ob dieser Interpretation von inklusivem Theater auch kritisch gegenübergestellt werden kann. Der Großteil inklusiver Gruppen zeichnet sich dadurch aus, dass renommierte Schauspieler, unabhängig von ihrer Profession, gemeinsam mit einer geringen Anzahl an Menschen mit Unterstützungsbedarf auf der Bühne agieren. Die besonderen Schauspieler nehmen dabei oft eine untergeordnete Rolle ein, während die Geschichte vorrangig von den nicht beeinträchtigten Spielern getragen wird. Dies wird von den Zuschauern in der Regel als gegeben hingenommen. Das Publikum nimmt in der Regel lediglich wahr, dass es sich um inklusives Theater handelt, und geht davon aus, dass dadurch ein Beitrag zur Normalisierung im Umgang mit Menschen mit Beeinträchtigung geleistet wurde.

Welche Implikationen ergeben sich, wenn eine Gruppe, die sich durch Inklusion auszeichnet, nicht den zuvor beschriebenen Charakteristika entspricht?

Stattdessen sei angenommen, dass auf der Bühne 16 bis 21 geistig behinderte Schauspieler agieren, die von einem nicht behinderten Spielleiter geführt werden:

Meine Gruppe trägt den Namen "Lichten Sterne" und wurde im Jahr 2017 als klassisches Dritnjahresprojekt während meiner Ausbildung zum Heilerziehungspfleger (HEP) an der Evangelischen Stiftung Lichtenstern gegründet.

In der Anfangsphase wurde sogar hier, einer Einrichtung für geistig und körperlich behinderte Menschen, die Frage aufgeworfen ob Menschen mit geistiger Behinderung tatsächlich in der Lage sind Theater zu spielen. Diese Frage wurde von mir bejaht, was sich als zutreffend erwies. Seit dem Jahr 2017 wurden fünf Theaterprojekte durchgeführt, die je eine Anzahl von 16 bis 21 Teilnehmern umfassten. In den Anfangsjahren wurde die Gruppe durch junge, ehrgeizige, nicht beeinträchtigte Schauspieler unterstützt, die mich als Leiter und Koordinator der Gruppe bei den Proben und Aufführungen unterstützen.

Mit der Zeit reduzierte sich diese Unterstützung jedoch. Weiterhin erhielten die "Lichten Sterne" Hilfe in den verschiedenen Bereichen Technik, Kostüm, Maske und Organisation. Ohne diese Unterstützung wäre es unmöglich, die anspruchsvollen Aufführungen zu realisieren.

Das Projekt „Lichte Sterne“ ist mittlerweile ein fester Bestandteil im Freizeitangebot und gemeinsam erarbeiten wir gerade das Bilderbuch „Das Neinhorn“ von Marc- Uwe Kling und Astrid Henn. Es handelt sich um eine Geschichte von Protagonisten die nur eine sehr geringe Anzahl an Konversation miteinander führen. Genau diese Simplizität motivierte mich ebendiese auf der Bühne zu inszenieren. Mein Ansatz ist es, die Schauspieler dort abzuholen, wo sie stehen und mit ihnen das auf die Bühne zu transportieren, was sie können. Ihre besondere Stärke liegt in der Freude am Theaterspiel. „Wir sind Schauspieler“, der Leitspruch der Gruppe transportiert die Freude am Tun auf die Bühne. Was dort dann sichtbar wird, ist die Aufführung eines Prozesses, der sich deutlich von den Proben, und der Inszenierung einer „nicht behinderten“ Theatergruppe unterscheidet.

3. Das SAFARI-Projekt

Die SAFARI-Methode nach Gabriele Czerny ist ein detaillierter, theaterpädagogischer Ansatz, der es Gruppen ermöglicht systematisch und kreativ an der Entwicklung eines Theaterstücks zu arbeiten. Der Name ist ein Akronym für die einzelnen Schritte: Stoff, Auftakt, Figur, Aktion, Reflexion, und Inszenierung.

Das SAFARI-Projekt ist ein ambitioniertes Vorhaben im Bereich der Theaterpädagogik, das darauf abzielt, neue Möglichkeiten der künstlerischen Ausdrucksformen für verschiedenste Zielgruppen zu erschließen. Diese Konzeption wurde von Gabriele Czerny entwickelt, die sich intensiv mit den Herausforderungen und Potenzialen der Theaterarbeit mit

Amateurschauspielern auseinandersetzte. In ihrer Gesamtheit bietet diese Methode einen umfassenden Rahmen für die theaterpädagogische Praxis, der sowohl ästhetische als auch didaktische Komponenten berücksichtigt. Ziel ist es, einen kreativen und sicheren Raum zu schaffen, in dem die Teilnehmer ihre individuelle Ausdruckskraft entfalten und schrittweise an der Inszenierung eines Theaterstücks mitwirken können (vgl. Müllner, 2011, S. 5 ff.).

Die Notwendigkeit, künstlerische und pädagogische Elemente miteinander zu verbinden, wird durch die Herausforderungen der inklusiven Theaterarbeit unterstrichen. Die individuelle Förderung der Schauspieler steht hierbei im Mittelpunkt und erfordert eine flexible Anpassung der Methoden an deren jeweilige Fähigkeiten und Bedürfnisse (vgl. Kayser, 1998, S. 11 ff.). Die SAFARI-Methode stellt hierfür verschiedene Bausteine bereit, die den Zugang zum Theater ermöglichen und somit das Spektrum der ästhetischen Erfahrungen erweitern (vgl. Müllner, 2011, S. 9 ff.).

Im SAFARI-Projekt wird den Menschen ermöglicht, aktiv an der künstlerischen Gestaltung mitzuwirken und so ihre eigenen Geschichten und Emotionen einzubringen. Diese Praxis steht im Einklang mit den Grundsätzen der Theaterpädagogik, welche die Entwicklung und Erprobung neuer Ausdrucksweisen sowie die Einbeziehung der sozialen und individuellen Dimension fordern (vgl. Kayser, 1998, S. 39 ff.).

Gabriele Czerny vermittelt, dass die Zielgruppe durch die aktive Teilnahme und das Lernen in der Gruppe erfährt, wie Theater nicht nur als Kunstform, sondern auch als sozialer Prozess zuträglich sein kann (vgl. Kayser, 1998, S. 15 ff.).

Ein wesentlicher Aspekt ist die Förderung von Kreativität und die Erweiterung der sozialen Kompetenzen der Teilnehmer. Hierbei knüpft das Projekt an Erkenntnisse aus der Forschung an, die belegen, dass ästhetische Erfahrungen zur Persönlichkeitsentwicklung beitragen und soziale Interaktionen verbessern können (vgl. Müllner, 2011, S. 17 ff.). In der Inszenierungsarbeit nach Czerny wird bewusst auf die Einbindung persönlicher Erlebnisse und individuellen Geschichten Wert gelegt, was den Teilnehmern die Möglichkeit gibt, ihre Identität zu erkunden und zu stärken (Müllner, 2011, S. 27 ff.).

Darüber hinaus wird innerhalb des SAFARI-Projekts darauf geachtet, dass die didaktisch-methodischen Ansätze den spezifischen Herausforderungen der jeweiligen Zielgruppe gerecht werden. Der Leitfaden, der auf den individuellen Bedürfnissen der Teilnehmer basiert, hilft dabei eine sinnvolle und nachhaltige theaterpädagogische Arbeit zu leisten (vgl. Müllner, 2011, S. 31 ff.). Dies zeigt sich insbesondere in der Berücksichtigung der Fähigkeiten, Fertigkeiten und Interessen der Schauspieler, um so eine ansprechende und motivierende Umgebung zu schaffen (vgl. Kayser, 1998, S. 23 ff.).

Insgesamt lässt sich das SAFARI Projekt als eine Brücke zwischen Kunst und Pädagogik beschreiben. Es trägt zur Emanzipation der Teilnehmer bei, indem es ihre kreative

Auseinandersetzung mit der Welt fördert und ihnen hilft diese mit neuen Augen zu sehen (vgl. Kayser, 1998, S. 43 ff.). Die theaterpädagogische Arbeit, die sich durch die SAFARI-Methode entfaltet, bietet nicht nur Zugang zu theatralen Ausdrucksformen, sondern eröffnet auch neue Perspektiven auf das eigene persönliche Dasein. Sie stellt eine Einladung dar, die eigene Rolle in der Welt zu hinterfragen und aktiv zu gestalten, was den Kern der theaterpädagogischen Zielsetzung impliziert (vgl. Müllner, 2011, S. 71 ff.).

4. SAFARI-Bausteine

Die Methode SAFARI von Gabriele Czerny stellt eine innovative theaterpädagogische Konzeption dar, die sich nicht explizit der Arbeit mit geistig behinderten Menschen widmet. Sie bietet einen systematischen Rahmen, der den komplexen Inszenierungsprozess in klare, strukturierte Bausteine gliedert und somit auf die Arbeit mit geistig behinderten Menschen angewendet werden kann. Jeder Baustein spielt eine spezifische Rolle in der Vorbereitung, Durchführung und Reflexion eines Theaterprojekts und ermöglicht es, die Bedürfnisse und Fähigkeiten der Teilnehmenden auf vielfältige Weise passend zu adressieren.

Die SAFARI-Methode zielt darauf ab, die individuelle Ausdruckskraft und Kreativität der Teilnehmenden zu fördern, indem sie Theater als einen inklusiven Raum gestalten kann, an dem jeder unabhängig von seinen kognitiven Fähigkeiten partizipieren kann. Die Methode legt besonderen Wert auf die prozessorientierte Natur des Theaterspielens, die es den Teilnehmenden erlaubt, auf spontane und authentische Weise in die Entwicklung einer Inszenierung eingebunden zu werden. In diesem Zusammenhang werden die Bausteine der Methode als flexible didaktisch-methodische Werkzeuge verstanden, die zur individuellen Anpassung und zur Unterstützung einer heterogenen Gruppenstruktur konzipiert sind.

Ein entscheidender Aspekt ist die Partizipation und Selbstbestimmung der Teilnehmenden. Besonders in der theaterpädagogischen Arbeit mit Menschen mit geistigen Behinderungen ist es von zentraler Bedeutung, dass die Inszenierungsprozesse nicht nur hierarchischen Direktiven folgen, sondern von den Teilnehmenden selbst mitgestaltet werden können.

Die Bausteine der SAFARI-Methode bieten hierfür einen Rahmen, der es den Teilnehmenden ermöglicht, ihre Ideen, Gedanken und Gefühle einzubringen und diese in kreative Ausdrucksformen zu transformieren.

Ein weiterer wichtiger Gesichtspunkt in der Theaterarbeit mit behinderten Schauspielern ist die Förderung von sozialen Interaktionen und einem spürbaren Gemeinschaftsgefühl. Durch die Arbeit an einem gemeinsamen Projekt werden Barrieren zwischen Menschen mit unterschiedlichen Fähigkeiten abgebaut und ein gemeinschaftliches Erlebnis geschaffen.

Die SAFARI-Methode unterstützt somit nicht nur die individuelle Entfaltung der Teilnehmenden, sondern trägt auch zur sozialen Inklusion bei. Dies kann besonders bereichernd sein, da es den Raum öffnet für gegenseitiges Lernen und den Austausch von Perspektiven.

Trotz der zahlreichen Chancen, die diese Methode bietet, gibt es auch Herausforderungen und Grenzen zu berücksichtigen. Der Spielleiter muss über eine hohe Frustrationstoleranz verfügen, da sich Probleme während des Probenprozesses häufig wiederholen. Da jede Person mit geistiger Behinderung einzigartig ist und unterschiedliche Bedürfnisse und Begabungen hat, bringt dies die Notwendigkeit mit sich die Methode flexibel und individuell anzupassen. Dies erfordert nicht nur eine sorgfältige Planung, sondern auch ein hohes Maß an Sensibilität und Flexibilität seitens der Spielleitung. Zudem müssen potenzielle Barrieren, wie etwa Kommunikationsschwierigkeiten, Distanzlosigkeit oder die Herausforderung in Gruppen zu arbeiten, vorausschauend angegangen und kreative Lösungsansätze entwickelt werden.

Somit untersuche ich in den folgenden Kapiteln, wie die didaktisch-methodischen Kategorien des SAFARI-Ansatzes konkretisiert und angewendet werden können, um die theaterpädagogische Arbeit mit dieser Zielgruppe so partizipierend und wirksam wie möglich zu gestalten. Der Fokus liegt auf der Reflektion spezifischer Beispiele und Erfahrungen aus der Praxis. Ziel ist es, ein umfassendes Verständnis davon zu vermitteln, welchen Beitrag die SAFARI-Methode zur Förderung von Kreativität, Partizipation und sozialem Zusammenhalt leistet. Schließlich soll der Inszenierungsprozess nicht nur ein künstlerischer Ausdruck sein, sondern auch zu einem bedeutsamen, lebensnahen Lernprozess für alle Beteiligten werden.

4.1 Stoff

Der Baustein "Stoff" bildet die Grundlage jedes Theaterprojekts und bezieht sich im theaterpädagogischen Kontext auf das thematische Material, aus dem eine Inszenierung entwickelt wird. In diesem ersten Schritt geht es darum, das Thema oder den zentralen "Stoff" des Projekts zu finden. Dieser wird oft durch Diskussionen oder Impulse entdeckt. Die Gruppe erkundet gemeinsam, welche Themen sie interessieren, bewegen oder herausfordern. Es kann sich um persönliche Erlebnisse, gesellschaftliche Probleme oder auch abstrakte Ideen handeln.

Dieser Stoff umfasst dabei nicht nur den konkreten Inhalt und die narrative Struktur, sondern auch die emotionalen und ästhetischen Dimensionen, die sowohl die Darsteller als auch das Publikum ansprechen sollen.

Der Einsatz des "Stoffes" innerhalb der SAFARI-Methode setzt voraus, dass er zugänglich und anpassbar ist um den individuellen Bedürfnissen und Fähigkeiten der Teilnehmer gerecht zu werden. Zudem soll dieser so gewählt werden, dass alle sich damit identifizieren können und eine Verbindung zur eigenen Lebensrealität besteht. Diese Fusion schafft eine starke Basis für die weiteren Schritte und lässt persönliche Themen in das Theaterstück einfließen.

Der stoffliche Aspekt des Theaters kann beruhend auf verschiedenen Quellen wie Literatur, persönlichen Erlebnissen oder kollektiven Improvisationen entwickelt werden. Hier ist es bedeutend, kontextbezogene Anpassungen vorzunehmen, die Rücksicht auf die Lebensrealitäten und Ausdrucksmöglichkeiten der Akteure nehmen.

Czernys Ansatz im Umgang mit dem "Stoff" betont die Bedeutung der partizipativen Entwicklung. Dies bedeutet, dass die Teilnehmer aktiv in die Auswahl und Gestaltung des thematischen Materials einbezogen werden. Eine solche partizipative Herangehensweise fördert nicht nur die Identifikation der Teilnehmer mit dem Projekt, sondern unterstützt auch deren Selbstwertgefühl und Kommunikationsfähigkeiten. Zudem wird hierdurch eine theaterpädagogische Umgebung geschaffen, in der die Teilnehmer sich als wesentlichen Bestandteil des Prozesses wahrnehmen und den ganzen Prozess mitgestalten.

Ein wesentlicher Aspekt bei der Auswahl des "Stoffes" ist seine Fähigkeit, als Katalysator für kreativen Ausdruck und Beziehungsgestaltung zu dienen. Hierbei steht die Frage im Vordergrund, wie der Stoff präsentiert und bearbeitet werden kann, dass er für die Teilnehmer bedeutungsvoll und anregend ist. Beispielsweise besteht die Möglichkeit, ein vertrautes oder nachvollziehbares Thema zu wählen, um es den Teilnehmern zu ermöglichen, eine persönliche Verbindung zum Thema zu aufzubauen. Gleichzeitig besteht die Herausforderung, einen Inhalt zu wählen, der neue Perspektiven eröffnet, ohne die Teilnehmer zu überfordern. Dabei können Metaphern oder Symbole genutzt werden, um komplexere Zusammenhänge greifbarer zu machen.

In der SAFARI-Methode wird auch der Prozess der Aneignung des "Stoffs" als ein Lernfeld betrachtet. Hier entstehen Chancen, theaterpädagogische Methoden einzusetzen, um kognitive und emotionale Barrieren zu überwinden. Der "Stoff" fungiert als Medium für Kommunikation und Interaktion. Dies schafft nicht nur Raum für die Entwicklung der individuellen Ausdrucksfähigkeit, sondern fördert auch die soziale Kompetenz durch das gemeinsame Erleben und Erarbeiten der Inhalte.

Die Zielsetzung ist, über den "Stoff" hinweg, die Teilnehmer zu ermutigen, sich in ihrem Tempo und auf ihre Weise in das Projekt einzubringen. So wird ein respektvolles Umfeld geschaffen, das Unterschiedlichkeit anerkennt und wertschätzt. Die methodischen Zugänge zur Vermittlung des "Stoffes" sind dabei flexibel und variabel, um den vielfältigen

Bedürfnissen der Beteiligten gerecht zu werden. Methoden wie Storytelling, Bildkarten, unterstützte Kommunikation, Musik oder Bewegung und Tanz können verwendet werden, um den Zugang zum "Stoff" zu erleichtern. Dies erfordert von den Spielleitern ein hohes Maß an Sensibilität und Kreativität, um die komplexen Zusammenhänge didaktisch so aufzubereiten, dass sie für alle verständlich und umsetzbar sind.

Zusammenfassend liegt die Herausforderung und gleichzeitig die Chance im theaterpädagogischen Umgang mit dem "Stoff" darin, einen inklusiven Raum zu schaffen, in dem geistig behinderte Menschen befähigt werden, sich auf sinnvolle Weisen ausdrücken zu können. Der "Stoff" dient hierbei nicht nur als materielle Ressource, sondern als Ausgangspunkt für einen dynamischen Prozess des gemeinsamen Lernens und der künstlerischen Entfaltung. Durch diesen gezielten und sensiblen Einsatz des Stoffes kann das Potenzial der Schauspieler entfaltet werden und letztlich zu einer erfolgreichen und bereichernden Theatererfahrung beitragen.

4.1.1 Welche Themen eignen sich für das inhaltlich kognitive Verständnis der erwachsenen Schauspieler/innen?

Die Auswahl eines geeigneten Stoffes für die Zielgruppe stellt eine der ersten großen Herausforderungen auf dem Weg zu einem inklusiven Theater dar. In meiner Theatergruppe „Lichte Sterne“ reicht die kognitive Altersspanne der Schauspieler von etwa 1,5 bis 6 Jahren, während das physische Alter zwischen ca. 25 und 70 Jahren liegt. Es handelt sich daher nicht um Kinder, wenngleich sich in den Vorbereitungen zur aktuellen Inszenierung ein klarer Präferenztrend innerhalb der Gruppe abzeichnete: Die Geschichte muss von den Schauspielern verstanden werden können.

Genannt wurden in der Erörterung Märchen, bekannte Kinderbuchfiguren und Helden aus der Filmwelt. Auch das Musical „Tanz der Vampire“ wurde von einer Teilnehmerin vorgeschlagen. Da die Umsetzung eines solch epischen Werks mit dieser Gruppe jedoch nicht realisierbar ist, stand für mich eine zentrale Entscheidung fest: Musik sollte eine wesentliche Rolle spielen. Bereits in den vergangenen Inszenierungen hatte sich gezeigt, dass musikalische Elemente eine hohe Relevanz für die Performances hatten. Musik wurde genutzt, um Tänze, das Schwingen von Tüchern oder Bewegungen über die Bühne – wie etwa im Rahmen einer Polonaise – zu begleiten.

In den bisherigen Projekten wurden bekannte oder weniger bekannte Lieder in die Handlung integriert. Diese Lieder unterstrichen den Charakter einzelner Szenen, griffen die jeweilige emotionale Stimmung auf oder trieben die Geschichte entscheidend voran. Vorrangig jedoch bereitete das Singen und Bewegen den Schauspielern große Freude.

Diese Freude und die Begeisterung für die Bewegung auf der Bühne waren auch bei der Auswahl des aktuellen Projekts deutlich spürbar. Die Schauspieler schätzen es, auf der Bühne präsent zu sein und ihren Körper aktiv in das Spiel einzubringen.

Im Sinne einer pädagogischen Orientierung, die die Gruppe dort abholt, wo sie sich entwicklungspsychologisch befindet, fiel die Wahl auf das Bilderbuch „Das Neinhorn“ von Marc-Uwe Kling und Astrid Henn. Diese Geschichte war den meisten Teilnehmern zunächst unbekannt, wurde jedoch nach einer thematischen Einführung mit großer Begeisterung als neues Projekt angenommen.

In den vergangenen Jahren hatte ich bereits mit den Märchen „Sterntaler“, „Dornröschen“ und „Aladdin und der Wunderlampe“ gearbeitet, was jedoch von Kritikern die Frage aufwarf, warum immer wieder Märchen für erwachsene Schauspieler ausgewählt werden. Märchen, so die Kritik, seien für Kinder gedacht und somit kein angemessenes Thema für Erwachsene. Trotz der Überzeugung, dass diese Einschätzung die literarischen und dramaturgischen Potenziale von Märchen nicht berücksichtigt, führte die Kritik zu einer reflektierten Auseinandersetzung mit der eigenen Entscheidung. Letztlich ließ sich diese durch den Wunsch begründen, den Schauspielern eine Bühnensituation anzubieten, in der sie sich wiedererkennen können.

Die biografischen Hintergründe der Schauspieler zeigen, dass gerade Geschichten aus ihrer Kindheit und frühen Jugend jene sind, mit denen sie sich auch heute noch identifizieren. Diese Vertrautheit vermittelt ihnen Sicherheit und Orientierung. Dasselbe gilt für die musikalische Begleitung: Besonders vertraute Lieder, darunter auch Volkslieder, mobilisieren die Schauspieler und animieren sie zu aktivem Mitwirken auf der Bühne.

4.2 Auftakt

Der Auftakt innerhalb der SAFARI-Methode von Gabriele Czerny stellt einen wesentlichen Baustein im Inszenierungsprozess mit Menschen mit geistiger Behinderung dar. Er dient als entscheidende Übergangsphase, die den Übergang von alltäglichen Aktivitäten hin zum theatralen Schaffen ermöglicht. In dieser Phase geht es nicht um Perfektion oder fertige Szenen, sondern um das Sammeln von Eindrücken, Ideen und kreativen Impulsen, die im späteren Verlauf vertieft werden. Im Kontext der theaterpädagogischen Arbeit mit dieser Zielgruppe erfüllt der Auftakt mehrere fundamentale pädagogische und methodische Funktionen.

Zu Beginn des Auftakts sollte ein sicherer und vertrauensvoller Raum geschaffen werden um der allgegenwärtigen „Sehnsucht nach Sicherheit“ der Schauspieler weitgehendst gerecht zu werden (vgl. Leitner, 2013, S.14 ff.). Menschen mit geistigen Behinderungen sind oft von multiplen Ausschlüssen betroffen; daher ist es wichtig von Beginn an Barrieren

abzubauen und die Inklusion aktiv zu fördern. Der Auftakt bietet die Gelegenheit, den Teilnehmenden das Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft zu vermitteln, was die Grundlage für eine erfolgreiche Theater- und Ensemblearbeit bildet.

In dieser Phase wird besonderes Augenmerk auf nonverbale Kommunikationsmittel gelegt, um Verständnisschwierigkeiten zu überwinden und emotionales Engagement zu fördern.

Eine wesentliche Komponente des Auftakts ist die Einführung in das Thema und die Thematik des Theaterstücks. Hierbei bietet sich ein spielerischer Zugang an, der durch methodisch-didaktische Ansätze wie Erzählrunden, erzählgestütztes Spiel oder Improvisation gefördert werden kann. Diese Techniken unterstützen die Verständlichkeit und erleichtern die emotionale Verbindung der Teilnehmenden zur gewählten Thematik. Durch den Einsatz von vertrauten Objekten, Bildern und Musik können zudem Assoziationsketten aktiviert werden, die den Teilnehmenden helfen sich der im Stück verhandelten Themen anzunähern und das kognitive Verständnis zu fördern.

Der Auftakt hat auch den Zweck, die individuellen Bedürfnisse und Fertigkeiten der Teilnehmenden zu erkennen und in den anschließenden Prozess zu integrieren. An dieser Stelle kann durch gezielte Beobachtung und Interaktion das Potenzial eines jeden Teilnehmenden ausgelotet werden. Die Berücksichtigung von individuellen Fähigkeiten und Interessen trägt dazu bei, dass die Theaterarbeit als sinnstiftend und wertschätzend wahrgenommen wird.

Theaterspielen ist als eine Form der Freizeitgestaltung zu betrachten, die jedoch auch als ein Instrument der Erwachsenenbildung verstanden werden kann.

In der theaterpädagogischen Arbeit mit Menschen mit geistiger Behinderung ist es entscheidend, ein Gleichgewicht zwischen Gruppenarbeit und individueller Förderung zu finden.

Ein weiterer zentraler Aspekt des Auftakts ist die Etablierung der Spielregeln und die Definition von Rollen im späteren Stück. Hierbei ist darauf zu achten, dass die Regeln klar, verständlich und durch wiederholte Festigung erlernbar sind. Der Prozess des Regelverständnisses kann durch Rituale und sich wiederholende Abläufe unterstützt werden, die den Teilnehmenden Struktur und Sicherheit bieten.

Die Rollendefinition sollte in einem partizipativen Prozess geschehen, wobei die persönlichen Vorlieben und Neigungen der Teilnehmenden eine Berücksichtigung finden müssen. Diese Mitbestimmung fördert nicht nur das Selbstbewusstsein, sondern legt auch den Grundstein für ein respektvolles und kooperatives Miteinander im weiteren Verlauf der Inszenierung.

Besondere Herausforderungen im Rahmen des Auftakts bestehen in der heterogenen Natur der Zielgruppe. Hier ist Sensibilität für unterschiedliche Behinderungsgrade und daraus resultierende Unterstützungsbedarfe gefragt.

Die Differenzierung der Methode, zum Beispiel durch unterschiedliche Schwierigkeitsgrade von Aufgaben oder die Bereitstellung von alternativen Ausdrucksformen, ist hier von besonderer Bedeutung.

Gemäß dem Leitspruch der Themenzentrierten Interaktion nach Ruth Cohn, dem zufolge "Störungen Vorrang haben", obliegt es dem Spielleiter, die Befindlichkeiten der Teilnehmer emphatisch und zeitnah wahrzunehmen und auf pädagogische Weise zu steuern. Es gilt, eine Balance zwischen Unterstützung und Autonomie herzustellen, um den Teilnehmenden ein Höchstmaß an Selbstwirksamkeit zu ermöglichen.

Letztlich ist der Auftakt nicht nur Beginn, sondern auch Pforte, die das Eintrittstor öffnet zu einer Welt, in der die Teilnehmenden als Kunstschaffende ernst genommen werden. Die sorgfältige Gestaltung dieses ersten Abschnitts kann entscheidend dazu beitragen, Vorbehalte zu überwinden und potenzielle Hemmnisse abzubauen. Indem er Inklusion lebt und fördert, legt der Auftakt das Fundament für den weiteren kreativen Prozess der SAFARI-Methode, in dem Menschen mit geistiger Behinderung die Möglichkeit erhalten, sich selbst und ihre Umgebung neu zu entdecken und zu gestalten.

4.2.1 Welche Möglichkeiten bietet der theaterpädagogische Zugang, das Ensemble mit einer Geschichte vertraut zu machen?

Der Auftakt ist die Phase des Einstiegs ins Thema. Hier werden die ersten Erfahrungen und Eindrücke spielerisch gesammelt. Der Auftakt dient dazu, die Gruppe auf das Thema einzustimmen und eine kreative Atmosphäre zu schaffen. Ich sehe es als eine Form des „Aufwärmens“, schon vor dem eigentlichen „Warming up“, bei dem die Gruppe den Stoff aus verschiedenen Blickwinkeln erkundet.

Um die Gruppe allerdings erst einmal zu erreichen, bedarf es einer umfangreichen, emphatischen Vertrauensarbeit. Die Teilnehmer der Gruppe verfolgen einen geradlinigen Tagesablauf, der ihren Alltag maßgeblich bestimmt. Daher ist es von entscheidender Bedeutung, die vorhandenen Befindlichkeiten zu erfassen und in die individuelle Gedankenwelt der Gruppenmitglieder einzutauchen. Aus der externen Perspektive erscheint die Situation als eine Art informeller Konversation ohne erkennbare Struktur, während aus pädagogischer Perspektive das Ziel darin besteht, eine Vertrauensbasis zu schaffen, um den anschließenden Probenprozess zu initiieren und die Bereitschaft für neue Strukturen und Experimente zu fördern.

Es ist von entscheidender Bedeutung, die allgemeinen Themen des Alltags der Teilnehmer mit Respekt zu behandeln und entsprechende Kommentare zu liefern, um den Zugang zum erforderlichen künstlerischen Prozess zu gewährleisten.

Nach einer allgemeinen Erhebung der Befindlichkeit wird die Gruppe durch intensives intervenieren des gewählten Themas in die Welt der Theaterarbeit gezogen.

Das wiederholte Vorlesen und Hören der gewählten Geschichte kann sich als förderlich erweisen, ebenso wie das bewusste Nachfragen, Diskutieren und Assoziieren. Durch gemeinsame Gespräche über die Themen, Konflikte und Charaktere der Geschichte werden unterschiedliche Sichtweisen integriert und ein gemeinsames Fundament geschaffen. In diesem Kontext erweist sich schon die erste Einbindung von Musik als förderlich, um die Freude an der gemeinsamen Aktivität zu stärken.

In dieser Phase manifestiert sich jedoch nicht selten eine signifikante Anlaufzeit, die auf die Diskrepanz zwischen den gewählten Themen und der Gedankenwelt der Teilnehmer sowie dem gegenwärtigen Gefühlszustand zurückzuführen ist. Letzterer verhindert eine kooperative und profitable Annäherung an das gewählte Stück.

Ist im eigentlichen Sinne Czernys die Phase des Auftaktes nach einem gewissen Verlauf abgeschlossen, um danach in die folgenden Phasen überzugehen, so erlebe ich oft die Tatsache, dass die Gruppe immer wieder zu diesem Abschnitt zurückkehrt, da das kognitive Verständnis und das Abspeichern im Gedächtnis der Schauspieler Defizite aufweisen.

Die von mir gewählten Spiele und Methoden, wie Raumlauf, finden und reproduzieren von gewissen Lieblingspunkten im Raum, Freeze, Stopptanz und weiteren Basics der theaterpädagogischen Arbeit in Gruppen, werden im Kontext des ausgewählten Themas abgewandelt und angepasst und dienen in erster Linie der Mobilisierung der Gruppe sowie der Übertragung der Teilnehmer in die theaterpädagogische Arbeit.

Im Vergleich zur Arbeit mit einer kognitiv fitteren Personengruppe zeichnen sich die angewendeten Methoden durch eine klare Einfachheit und eine unterschwellige Funktionsweise aus.

Beim Auftakt findet eine erste dramaturgische Auseinandersetzung mit dem gewählten Thema statt, die zu Ideen und Umsetzungsvarianten im Kontext einer vor Publikum dargestellten Inszenierung führt. Es ist eine Phase des Experimentierens, in der Ideen entstehen, die durch Impulse der Darsteller weiter vertieft werden und zu neuen darstellerischen Methoden führen.

In dieser Phase entstehen häufig Höhepunkte der gesamten Produktion, die im Kontext der Gruppe leider selten reproduziert werden können. Der Impuls, der in dieser Phase entsteht, ist somit der entscheidende Antrieb für die weitere Arbeit am Inszenierungsprojekt und konstituiert meine besondere Funktion als Spielleiter und Pädagoge.

Der Auftakt stellt somit einen entscheidenden Abschnitt der Dramaturgie dar, in dem Entscheidungen getroffen werden und neue Ideen entstehen können. Um den partizipativen Prozess zu fördern, ist es daher von entscheidender Bedeutung, dass ich als Spielleiter offen für die Ideen und Instruktionen der Teilnehmenden bin.

Nach einer gewissen Zeit des Experimentierens und der Beobachtung verfasse ich ein Fragment eines Stückes zum gewählten Thema, das sich an das Ensemble anpasst. Hierbei ist es von Relevanz, darauf hinzuweisen, dass ich stets eine Rolle als Koordinator, in Form eines Erzählers oder einer übergeordneten Instanz in das Stück integriere. Hierbei agiere ich oft, in dem ich als Vermittler zwischen Publikum und Bühnengeschehen fungiere. Durch die Verfremdung und dem bewussten Bruch der 4ten Wand versuche ich den roten Faden des Themas aufrechtzuerhalten. Dies erfolgt mit der Intention, der Gruppe durch meine Anwesenheit Sicherheit zu vermitteln und sie auf spielerische Weise zu unterstützen, und dem Publikum später die Möglichkeit zu geben, ungesagtes und im Spielprozess verlorengegangenes besser zu verstehen.

4.3 Figur

Der Baustein „Figur“ innerhalb der theaterpädagogischen Konzeption SAFARI ist von zentraler Bedeutung für das Verständnis eines Inszenierungsprozesses. Gabriele Czerny beleuchtet in diesem Abschnitt, wie die Entwicklung und Gestaltung von Figuren in der Theaterarbeit nicht nur den Ausdruck und die Kreativität der Teilnehmenden fördert, sondern auch ihre persönliche Entwicklung positiv beeinflusst.

Die Erarbeitung einer Theaterfigur bietet eine wertvolle Gelegenheit für Teilnehmer eines Inszenierungsprojekts, sich selbst besser kennenzulernen und über sich hinauszuwachsen. Durch die Identifikation mit der Figur können sie neue Perspektiven einnehmen und in eine Welt eintauchen, die normalerweise außerhalb ihrer alltäglichen Erfahrung liegt. Dieses Eintauchen in eine andere Rolle ermöglicht es ihnen, soziale Fertigkeiten und emotionale Intelligenz zu stärken, indem sie lernen, sich in die Gedanken und Gefühle ihrer Figuren hineinzuversetzen.

Ein essenzieller Aspekt bei der Figurengestaltung ist die Anpassung an die individuellen Bedürfnisse der Teilnehmenden. Da jeder Mensch mit geistiger Behinderung unterschiedlich auf Herausforderungen reagiert und ein eigenes Tempo beim Lernen hat, ist es wichtig, den Prozess der Figurenfindung flexibel und personenzentriert zu gestalten. Hierbei spielt die theaterpädagogische Leitung eine entscheidende Rolle, indem sie mit Sensibilität und Einfühlungsvermögen die Talente und Grenzen jedes Einzelnen erkennt und fördert. Ein integrativer und interaktiver Ansatz hilft dabei, Vertrauen zu bilden und den Mut zu stärken, Neues auszuprobieren.

Ein weiterer bedeutender Aspekt der Figurenarbeit ist die Verwendung von Requisiten und Kostümen. Diese Hilfsmittel können nicht nur das äußere Erscheinungsbild einer Figur unterstreichen, sondern dienen auch als unterstützende Elemente, um sich besser in die Rolle einzufinden.

Für Menschen mit geistiger Behinderung sind taktile und visuelle Anreize oft besonders wichtig, da sie eine sensorische Brücke zur inneren Welt der Figur schlagen. Übungen mit unterschiedlichen Materialien oder kleinen Rollenspielen, bei denen Requisiten zum Einsatz kommen, fördern die Sensibilisierung und unterstützen den kreativen Prozess der Charakterentwicklung.

Ein wesentliches Ziel der Arbeit mit Figuren im Rahmen der SAFARI-Methode ist es, die Autonomie und Selbstwahrnehmung der Teilnehmenden zu stärken. Der Prozess, sich mit einer anderen Identität zu identifizieren und gleichzeitig die eigene Persönlichkeit miteinzubringen, lässt Raum für Selbsterfahrung und persönliche Erkenntnis. Diese Erfahrungen können sich positiv auf das Selbstbewusstsein und das soziale Verhalten auswirken, da die Teilnehmenden lernen, sich selbst zu präsentieren und auf andere zuzugehen.

Des Weiteren bietet der Aspekt der Reflexion ein wichtiges Werkzeug, um das Erlebte zu verarbeiten und zu integrieren. Nach der aktiven Rollenarbeit sollten Gelegenheiten zur Reflexion in einem sicheren und wertschätzenden Umfeld geschaffen werden, damit die Teilnehmenden über ihre Erfahrungen sprechen und daraus lernen können. Durch den Austausch mit anderen entstehen wertvolle Einsichten und neue Perspektiven, die die persönliche Weiterentwicklung unterstützen und für den weiteren Verlauf des Probenprozesses motivieren.

Zusammenfassend stellt der Baustein „Figur“ innerhalb der SAFARI-Methode eine effektive Möglichkeit dar, Teilnehmer im Allgemeinen im Theaterprozess zu integrieren und ihnen eine Plattform zu bieten, auf welcher sie ihre Fähigkeiten entfalten und stärken können. Durch die gezielte Vorbereitung und Inszenierung von Figuren eröffnet sich ein kreativer Raum, der nicht nur künstlerisches Schaffen, sondern auch zwischenmenschliche Verbundenheit und persönliches Wachstum fördert.

Die Herausforderungen, die sich in der Arbeit mit geistig behinderten Schauspielern ergeben, erfordern jedoch ein hohes Maß an Achtsamkeit und Anpassungsfähigkeit seitens des Spielleiters und Regisseurs, um eine erfolgreiche und bereichernde Erfahrung für alle Beteiligten zu gewährleisten.

4.3.1 Ist eine Arbeit an der Figur überhaupt möglich, oder wird die betreffende Figur zur Persönlichkeit des/des Schauspielers/in?

Im dritten Schritt der exemplarisch angewendeten SAFARI-Methode erfolgt eine Konkretisierung des Themas durch die Entwicklung von Charakteren. Die Teilnehmenden kreieren Figuren, die in der Geschichte eine Rolle spielen könnten, und verleihen ihnen Leben und Tiefe. Jede Figur soll eine eigene Persönlichkeit, Motivationen, Träume und Konflikte haben, die sie interessant und glaubwürdig machen.

Bei den „Lichten Sternen“ stellt dieser Schritt die größte Herausforderung dar und ist nur bedingt umsetzbar. Der Großteil der Teilnehmenden verfügt über einen sehr begrenzten Wortschatz oder können sich nur durch Laute und Gebärden verständigen, was die Entwicklung komplexer Figuren erheblich erschwert. Körperliche und physische Einschränkungen erschweren zudem eine komplexe körperliche Veränderung im Sinne einer neu geschaffenen Figur.

Innerhalb des gegebenen Hintergrunds ist es daher äußerst schwierig, in meiner Theatergruppe von einer klassischen Rollenarbeit zu sprechen. Nichtsdestotrotz stellt der Baustein der Figur ein äußerst relevantes funktionelles Instrument dar, um das Stück in seiner Gesamtheit zu entwickeln.

Der vorliegende Zeitpunkt markiert den Beginn des Prozesses der Konkretisierung der ersten textlichen Überarbeitung des vorliegenden Theaterfragments. In diesem Stadium erfolgt die Anpassung der szenischen Abläufe und textlichen Begebenheiten an die experimentellen Produktionsprozesse, die in der Vorarbeit entwickelt wurden.

Infolge von Improvisationen und textlicher Abfrage durch Vorsprechen und Nachsprechen erhalte ich einen Einblick darüber, welcher Schauspieler sich für welche Rolle eignet und welcher Schauspieler welche Rolle konkret favorisiert. Einige Teilnehmer fokussieren sich auf die Teilhabe am gruppenspezifischen Prozess der Freizeitgestaltung, während andere das Privileg einer Hauptrolle bzw. einer tragenden Figur für sich beanspruchen.

Die Figurenarbeit im Rahmen von SAFARI schließt auch Improvisationsübungen mit ein, bei denen die Teilnehmenden spielerisch und ohne festen Text agieren können. Dabei spielen auch körperliche Merkmale, Sprache und Bewegungen der Figur eine Rolle. Der Fokus liegt darauf, dass die Figuren möglichst authentisch sind und Emotionen der Darstellenden ausdrücken. Diese Freiheit ermöglicht nicht nur einen unverkrampften Zugang zur Rollenarbeit, sondern baut gleichzeitig Hemmungen ab und fördert die Spontaneität sowie das Vertrauen in die eigene Intuition.

Hier bilden sich oft Momente ab, in denen ich durch die persönliche und individuelle Spontaneität der Darsteller überrascht werde. Es entstehen hierbei oft neue Zugänge und

Bilder zum vorherrschenden Thema, die eine neue dramaturgische Wendung ermöglichen und wiederum den Ablauf des Stückes maßgeblich beeinflussen.

Das gemeinsame Erarbeiten von Szenen und das Erleben von kreativen Prozessen in der Gruppe stärkt zudem das Gemeinschaftsgefühl und bietet ein unterstützendes Umfeld, in dem die Teilnehmer sich entfalten können, sofern der intrinsische, vorherrschende Moment es zulässt.

Im Kontext der spezifischen Zielgruppe ist jedoch zu berücksichtigen, dass eine vollständige Übernahme einer Bühnenfigur durch die darstellenden Spieler nicht erfolgt. Die Figuren der Handlung entwickeln sich vielmehr im Verlauf des Probenprozesses zu den Akteuren selbst, wobei die Privatismen jedes Einzelnen von der Figur internalisiert und nach außen getragen werden.

Die Anwendung fachspezifischer und renommierter Schauspielmethoden, wie sie beispielsweise von Stanislawski, Brecht oder Tschechow definiert wurden, erweist sich in der Arbeit mit dieser anspruchsvollen Zielgruppe als eingeschränkt umsetzbar und vermittelbar. Teile der definierten Methodiken finden zwar Eingang in den Probenprozess, jedoch ohne eine klare Formulierung. Das Resultat der Figurenarbeit manifestiert sich in der Auseinandersetzung des Schauspielers mit seiner Rolle und deren eigenständiger Assoziation. Sobald der Schauspieler eine harmonische Verbindung mit seiner Figur herstellt und diese kognitiv ergriffen hat, erfolgt im besten Fall die optische Anpassung in Gestik und Mimik in die Rolle hinein.

Der besondere Charme der Inszenierung der "Lichten Sterne" liegt in der individuellen Interpretation und Selbstwirksamkeit der Charaktere. Die Darsteller transformieren die Figuren des Bühnenstücks in einer originellen Adaption zu gleichsam individuellen und nicht adaptierbaren Kunstfiguren, die einer Geschichte die gewisse Emotionalität verleihen, die in sonstigen Theaterformen oft nur durch intensive Rollen- und Schauspielmethodik sichtbar wird.

4.4 Aktion

Das Kapitel "Aktion" innerhalb der SAFARI-Bausteine untersucht die praktische Anwendung und Entfaltung der entwickelten Konzepte im Theaterprojekt. Die Aktion stellt in der theaterpädagogischen Arbeit einen essenziellen Moment dar, da sie den Übergang von der Planung in die realisierte Handlung bedeutet. Hierbei werden die theoretischen Überlegungen und Vorbereitungen aktiv und erfahrbar gemacht. Für Menschen mit geistiger Behinderung hat der praktische Teil des Theaterprozesses eine besondere Bedeutung, weil er unmittelbare und oft sehr greifbare Erlebnisse bietet, die über den reinen kognitiven Verarbeitungsprozess hinausgehen.

Ein zentraler Aspekt der Aktion in der SAFARI-Methode ist die aktive Beteiligung der Teilnehmenden. Sie sind nicht nur passive Ausführende eines vorgegebenen Programms, sondern werden in die Entwicklung und Durchführung der Szenen aktiv eingebunden. Diese Partizipation fördert nicht nur die Eigenständigkeit und das Selbstbewusstsein der Teilnehmenden, sondern erlaubt ihnen auch, ihre eigene Kreativität auszudrücken und in den schöpferischen Prozess einzubringen. Besonders im Zusammenhang mit Menschen mit Unterstützungsbedarf eröffnet dieser Ansatz neue Erfahrungswelten und Unterstützungsangebote, die über traditionelle theaterpädagogische Methoden hinausgehen.

Die Herausforderung in der Phase der Aktion besteht jedoch darin, den individuellen Bedürfnissen und Fähigkeiten der Teilnehmenden gerecht zu werden. Da Menschen mit geistiger Behinderung oftmals eine weite Bandbreite unterschiedlicher Unterstützungsbedarfe aufweisen, ist es notwendig die Aktionen flexibel und adaptiv zu gestalten. Dies erfordert vom theaterpädagogischen Leitungspersonal ein hohes Maß an Empathie, eine sorgfältige Beobachtungsgabe sowie die Fähigkeit, spontan und kreativ auf unvorhergesehene Situationen zu reagieren.

In der Praxis können Aktionsformen verschiedene Ausprägungen annehmen, wie etwa das Gestalten von Bewegungsabläufen, die Entwicklung von dialogischen Szenen oder das Erproben von Improvisationselementen. Diese Vielfalt in der methodischen Herangehensweise sorgt dafür, dass unterschiedliche Interessen und Vorlieben der Teilnehmenden berücksichtigt werden können. Dabei ist es wichtig, dass die Aufgaben und Zielsetzungen der Aktionen klar definiert sind und den Teilnehmenden transparent kommuniziert werden. Hilfreich ist hierbei die Orientierung am Prinzip der kleinen Schritte, welches in einfachen kleinen Schritten die jeweiligen Handlungsoptionen erklärt.

Eine klare Strukturierung der einzelnen Aktionen kann den Teilnehmenden Sicherheit geben und gleichzeitig Raum für kreative Entfaltung schaffen.

Ein weiterer Aspekt, der im Rahmen der Aktion besondere Berücksichtigung findet, ist die Sensibilisierung der Teilnehmenden für Ausdrucksformen jenseits der verbalen Kommunikation.

Körpersprache, Mimik und Gestik stehen in der Theaterarbeit häufig im Vordergrund und bieten den Teilnehmenden alternative Ausdrucksmöglichkeiten, die oftmals direkter und intuitiver genutzt werden können. Hierdurch wird ein verstärktes Bewusstsein für die eigene körperliche Präsenz geschaffen und die Fähigkeit gestärkt, sich nonverbal mitzuteilen. Dies stärkt nicht nur das Methodenrepertoire im künstlerischen Kontext, sondern ist zugleich eine Möglichkeit auch den privaten Horizont der Kommunikation zu erweitern und zu ergänzen.

Die intensive Arbeit an der Aktion eröffnet zugleich auch Beobachtungsräume für das pädagogische und künstlerische Personal, um die Entwicklungen und Fortschritte der Teilnehmenden im Prozess erlebbar zu machen. Hierbei ist es wichtig, die individuellen Fortschritte jedes Einzelnen zu erkennen und wertzuschätzen. Die Fähigkeit, Erfolge zu identifizieren und zu schätzen, ist von entscheidender Bedeutung.

Ein Erfolg in der Aktionsarbeit mag für den einen Teilnehmer das Lösen einer komplexen Aufgabe sein, Text zu lernen und wiederzugeben oder sich choreografierte Bewegungsabläufe zu merken, während es für einen anderen schon ein Erfolg ist, sich in ein Team zu integrieren und aktiv am Geschehen teilzuhaben.

Eine Möglichkeit, positive Auswirkungen zu fördern, ist die verbale Anerkennung und Wertschätzung des Fortschritts. Dies hat den positiven Effekt, dass der Teilnehmer sich wertgeschätzt und anerkannt fühlt, was ihn zu weiterer Entwicklung motiviert.

Gleichzeitig muss die Theaterpädagogik die Grenzen des Möglichen berücksichtigen. Die Akzeptanz und das Verständnis der eigenen Limitationen stellen dabei einen wertvollen Lern- und Wachstumsprozess für alle Beteiligten dar. Fehlende Sprache oder motorische Fähigkeiten müssen nicht als Barrieren empfunden werden, sondern vielmehr als Ausgangspunkte, von denen ausgehend alternative Kommunikationswege entwickelt werden können.

Insgesamt stellt die Aktion einen dynamischen und lebendigen Prozess dar, in dem das Zusammenspiel von Plan, Reaktion und individueller Entwicklung im Mittelpunkt steht. Sie ermöglicht es, theoretische Konzepte in gelebte Erfahrungen zu übersetzen und stellt damit ein zentrales Element im theaterpädagogischen Arbeitsprozess der SAFARI-Methode dar. Die besondere Herausforderung und gleichzeitig die Hauptchance liegt in der individuellen Anpassungsfähigkeit, die es erlaubt, dass jeder Teilnehmende angemessen gefördert und gefordert wird. Damit wird die Aktion zu einem unverzichtbaren Baustein, um den teilhabenden Personen neue Erfahrungswelten zu eröffnen, Kreativität freizusetzen und persönliche Entwicklung zu fördern.

In der Aktionsphase treten die entstehenden Figuren in Interaktion miteinander. Die Gruppe experimentiert damit, wie sich die Figuren in verschiedenen Situationen verhalten und wie sie miteinander in Konflikt oder Kooperation treten. Durch Improvisationen und das Erproben von Handlungen vertiefen sich die ersten konkreten Szenen des Stücks.

4.4.1 Welche Aktionen werden von den Schauspielern/innen in Selbstmotivation für das Spiel angeboten?

Die Aktion der SAFARI-Methode sehe ich im Allgemeinen als ein Synonym für den Probenprozess, in dem Erlerntes und auch Neues wiederholt und gefestigt wird.

Im Entstehungsprozess eines neuen Stückes stelle ich als Spielinitiator immer wieder neue Musikstücke und Requisiten wie Schwungtücher, Chiffontücher, Tanzbänder, Schwimnudeln oder ähnliches zur Verfügung um immer wieder neue Bewegungsexperimente zu etablieren.

Die so entstandenen choreografischen Fragmente bilden die Basis von geführten Improvisationen, in denen Texte und auch Gesang impliziert werden können. So erarbeiten wir Szenenbilder in denen Emotionen und Beziehungen der Schauspieler in ihrer Figur erlebbar gemacht werden. Die Szenen entstehen organisch aus den Figuren und ihren Beziehungen heraus und werden so nach und nach zu einem Stück zusammengesetzt.

Das Ensemble zeigt eine generelle Erwartungshaltung meinerseits, was die Einbringung von eigenen Ideen in den Probenprozess betrifft. Erst wenn ich mich auf den Versuch und das Experiment einlasse wenig bis keinen Input einzubringen und eine klare Erwartungshaltung an die Akteure formuliere, reagieren die Schauspieler und werden aus ihrer unselbständigen Haltung herausgerissen.

Die zuvor beschriebene Verwirrung trägt maßgeblich dazu bei, dass der Gruppe eine neue Struktur im Probenprozess vermittelt wird.

Diese Maßnahme führt nicht immer zum intendierten Ergebnis, weshalb die Frustrationstoleranz für mich als Spielleiter durchaus auch sehr auf die Probe gestellt wird. Sofern die Maßnahme für den gegebenen Augenblick nicht gewinnbringend ist, liegt es in meiner Verantwortung, die Führung der Gruppe wieder sichtbar in die Hand zu nehmen und eine alternative Form der Anleitung zu wählen.

War meine gewünschte Verwirrung seitens der Gruppe erfolgreich, übernimmt häufig ein Schauspieler die Initiative und beginnt eigenverantwortlich gruppenspezifische Prozesse in Gang zu bringen.

Als Beispiel sei das Phänomen genannt, dass die Gruppe, bestehend aus 16 erwachsenen Menschen, nicht in der Lage ist, einen Raumlaf ohne klar ersichtliche Struktur auszuführen. Die einzelnen Teilnehmer orientieren sich konsequent an ihren Gruppenkollegen und bewegen sich kontinuierlich im Kreis anstatt des Tablett des Raumlafes individuell auszufüllen. Wenn der ambitionierte Schauspieler dann als Einziger den Strom der Handlung zu unterbrechen scheint, führt dies allein aus Perspektive des

Publikums zu einer neuen dynamischen Form auf der Bühne und mein Wunsch nach ersichtlichem Raumlauf ist erfüllt.

In diesem Kontext manifestiert sich die nahezu magische Kraft der Gruppe, in der jedes Gruppenmitglied eine eindeutige Rolle in der jeweiligen Konstellation einnimmt. Einzelne Akteure erweitern selbstständig ihren Horizont und beschreiten neue Wege, um das Inszenierungsprojekt voranzutreiben.

In spezifischen Momenten, die durch eine erhöhte Wachsamkeit seitens der Teilnehmer gekennzeichnet sind, werden Geschichten und Erlebnisse aus deren Biografie genannt. Diese Momente initiieren eine Neubewertung der jeweiligen Bühnensituation und deren Ausgestaltung. Die so entstehenden Situationen sind von hohem Wert und konstituieren den Kern der jeweiligen Inszenierung. Es ist jedoch von entscheidender Bedeutung, diese besonderen Momente klar zu identifizieren, sie zu extrahieren und dem jeweiligen Schauspieler die Bühne für dessen Idee in das Geschehen zu integrieren.

In der Folge kommt es zu Text- oder Standortveränderungen, die jedoch von den beteiligten Schauspielern ohne Kritik hingenommen und angenommen werden. Besonders emotionale Momente lasse ich gern durch einen kurzen Szenenapplaus innerhalb des Ensembles quittieren oder ich schenke der Gruppe eine ehrliche Ovation meinerseits, um ihr Engagement angemessen zu honorieren.

Im Hinblick auf die Tatsache, dass meine Schauspieler aufgrund ihrer Behinderung nie die Notwendigkeit hatten, eigenverantwortliche Entscheidungen zu treffen, sondern diese meist von Betreuern vorgegeben wurden, ist es von essentieller Bedeutung, auf Anmerkungen und Bemerkungen der Darsteller einzugehen und das Verhalten jedes einzelnen zu beobachten.

Es konstituiert sich folglich für jeden Einzelnen eine Gesamtsituation, die von persönlicher Selbstwirksamkeit als Basis einer Gesamtoptimierung geprägt ist. Das Ensemble trägt das Stück selbstständig, obwohl der rote Faden des Inhalts durch mich aufrechterhalten werden muss, um dem Publikum eine strukturelle Handlung zu präsentieren.

Es sei jedoch angemerkt, dass eine Probensituation, geschweige denn eine Präsentation des erprobten Stückes, ohne eine Koordination und klarer stringenter Führung seitens eines geschulten pädagogischen und künstlerischen Spielleiters nicht möglich wäre.

4.5 Reflexion und Auswertung

Im fünften Baustein der SAFARI-Methode, der „Reflexion und Auswertung“, wird ein zentrales Element der theaterpädagogischen Arbeit betont. Dieser Teil des Prozesses bietet die Gelegenheit, sowohl individuell als auch kollektiv über die Erfahrungen während der Probenzeit nachzudenken und sie konstruktiv zu bewerten. Gerade in der Arbeit mit

geistig behinderten Menschen kann dieser Schritt bedeutende Lernerfahrungen und Entwicklungen ermöglichen.

Die Reflexion ist ein wertvolles methodisches Werkzeug, das es den Teilnehmern ermöglicht, ihre erlebten Erfahrungen bewusst zu verstehen und zu strukturieren. In der Theaterarbeit mit Menschen mit Unterstützungsbedarf geht es darum, durch gezielte Fragen und Interaktionen das Bewusstsein für ihre Rolle und ihre Performance zu schärfen. Der Reflexionsprozess kann in unterschiedlichen Formaten stattfinden, sei es durch Gespräche, Zeichnungen, oder einfache physische Darstellungen. Diese Vielfalt in den Methoden ist wichtig, da sie die individuellen Fähigkeiten und Präferenzen der Teilnehmer berücksichtigt und so Inklusion ermöglicht.

Das Ziel der Auswertung ist es, das Gelernte zu sichern und die Teilnehmer auf den Wert ihrer Erfahrungen und Erfolge aufmerksam zu machen, um sie auf zukünftige Aufgaben in der Theaterarbeit vorzubereiten. Eine effektive Auswertung ist weit mehr als eine reine Zusammenfassung des Erlebten; sie bedient sich didaktischer Instrumente, um die Selbstwahrnehmung und das Verständnis der Teilnehmer zu vertiefen. Dies kann durch vertiefende Diskussionen oder interaktive Reflexionsübungen geschehen.

Indem die Teilnehmer aktiv in den Auswertungsprozess einbezogen werden, wird ihre kritische Denkfähigkeiten gefördert, gefordert und dazu motiviert, ihr eigenes Potenzial zu erkennen und zu nutzen.

In der praktischen Umsetzung ist es wichtig, auf die besonderen Bedürfnisse und Kommunikationsmöglichkeiten der Teilnehmer einzugehen. Insbesondere bei geistig behinderten Menschen muss die Reflexion barrierefrei gestaltet werden. Pädagogen und Spielleiter müssen kreativ und einfühlsam agieren, um sicherzustellen, dass jeder Teilnehmer seine Gedanken und Gefühle ausdrücken kann. Hierbei kann der Einsatz von visuellen Hilfsmitteln, einfachen Rollenspielen oder einer thematischen Spiegelung unterstützend wirken, um komplexere Kriterien anschaulich und begreifbar zu machen.

Ein wesentlicher Aspekt der Reflexion ist auch die Förderung von Selbstbewusstsein und Selbstwirksamkeit bei den Teilnehmern. Durch das Zurückschauen auf den kreativen Prozess und das bewusste Erkennen eigener Fortschritte werden persönliche Erfolge sichtbar, die oft zu einer positiven Identitätsbildung beitragen. Die Theaterarbeit sorgt somit nicht nur für künstlerische Entwicklung, sondern auch für eine persönliche und soziale Förderung.

Allerdings können in dieser Phase auch Herausforderungen und Barrieren sichtbar werden. Eine potenzielle Grenze bildet die kognitive Aufnahmefähigkeit der Teilnehmer, die beeinflusst, wie tiefgehend die Reflexion ausfallen kann. Hier ist es Aufgabe des

Theaterpädagogen, diesen Prozess individuell zu unterstützen und anzupassen, um Überforderung zu vermeiden und gleichzeitig eine förderliche Lernumgebung zu schaffen. Ein bedeutender Vorteil der Reflexion ist zudem die Möglichkeit, den Teamgeist zu stärken. Durch den gemeinsamen Austausch von Erfahrungen entsteht ein Gefühl der Zusammengehörigkeit, das im weiteren Verlauf der Theaterarbeit wertvolle Unterstützung leisten kann. Wenn Teilnehmer sehen, dass ihre Meinungen und Erfahrungen wertgeschätzt werden, so stärkt dies die Gruppenbindung und das Engagement der Einzelnen in zukünftigen Projekten.

Zusammenfassend ist die „Reflexion und Auswertung“ nicht nur ein methodischer Baustein der SAFARI-Methode, sondern ein vielseitiges und dynamisches Instrument zur Weiterentwicklung der Teilnehmer. Durch eine sorgfältige Konzeption und Umsetzung dieses Schritts lassen sich die pädagogischen Potenziale voll ausschöpfen, wodurch die Teilnehmer nicht nur in ihrer Theaterkompetenz, sondern auch in ihren persönlichen Fähigkeiten gestärkt werden.

4.5.1 Welche Form von Reflexion bietet sich bei den Schauspielern/innen an?

Die Reflexionsphase stellt einen signifikanten Baustein der SAFARI-Methode dar, in welchem das zuvor Erarbeitete in gemeinsamer Betrachtung diskutiert, honoriert aber auch kritisiert werden kann. In diesem Kontext ist es von essentieller Bedeutung, eine Analyse der bereits etablierten Szenen und Figuren vorzunehmen. Ziel dieser Analyse ist die Identifizierung der Elemente, die als besonders funktional zu bewerten sind, jener Elemente, die noch Optimierung bedürfen, sowie der Festlegung weiterer erforderlicher Schritte.

In diesem Moment ist die sorgfältige Wahl der Worte für das Ensemble von entscheidender Bedeutung. Neben dem bereits erwähnten Szenenapplaus ist es ratsam, auch zahlreiche Situationen positiv zu erwähnen, die im Sinne der Kunst als nicht gelungen zu betrachten sind. Dies dient dem Zweck, die allgemeine Zustimmung zum Projekt aufrechtzuerhalten, und das Ensemble weiterhin zu motivieren.

In der Reflexion geht es darum, konstruktiv und wertschätzend Feedback zu geben und die Weiterentwicklung des Stücks durch gezielte Anpassungen zu fördern. Dieser Schritt kann auch helfen, neue Ideen einzubringen und die Darstellung weiter zu verbessern.

Durch gezielte Fragestellungen an den jeweiligen Probenprozess erreiche ich in der Gruppenreflexion eine vertiefende Identifikation der Schauspieler mit sich als Darsteller ihrer Rolle und dem Ensemblespiel im Ganzen.

Ist das Projekt schon vorangeschritten fordern die Teilnehmer vermehrt Anerkennung und Lob von meiner Seite ein und stellen wiederholt die Frage, ob sie ihre Aufgabe adäquat erfüllen. Dies dient dazu das Selbstwertgefühl zu stärken, sich wertgeschätzt und anerkannt zu fühlen, was wiederum auch das Selbstbewusstsein außerhalb der Theaterbühne steigern kann.

Es zeigt das Bedürfnis sich akzeptiert und gemocht zu fühlen, die soziale Bindung innerhalb der Gruppe zu festigen und das Gefühl der Zugehörigkeit zu fördern. Insgesamt sind Komplimente ein wichtiger Teil menschlicher Interaktion, der dazu beiträgt Beziehungen zu stärken und das individuelle Wohlbefinden zu fördern.

Obwohl es sich für mich als Künstler oft als Herausforderung erweist, das Erlebte und Gesehene im Sinne einer ästhetisch stimmigen Darstellung als „gut“ zu bewerten, verlangt der pädagogische Ansatz von mir, durchgehend ein positives und anerkennendes Feedback zu geben.

Auch gebe ich gern die Frage an das Ensemble direkt weiter mit dem Ziel, die soziale Interaktion innerhalb der Gruppe zu optimieren.

Am Ende jeder Probeneinheit wird der von Czernys erwähnte Theaterkreis angewandt, der bereits in der Auftaktphase empfohlen wird. Die Gruppe hat mittlerweile die Fähigkeit entwickelt, eigenständig einen großen Kreis zu bilden und sich darin über die Schultern zu berühren. Über einen längeren Zeitraum hinweg oblag es meiner Verantwortung, den Kreis zu stellen. Somit verzeichne ich das selbstständige Finden der Teilnehmer in einen großen Theaterkreis bereits als einen großen Erfolg.

Während ich mich als Spielleiter auch in den Kreis integriere verabschiedete ich die Gruppe in den "Feierabend", informierte sie über den nachfolgenden Probentermin und ermutigte die Schauspielerinnen und Schauspieler mit einem weiteren Applaus, den ich als "von mir an euch" interpretiere.

Im Anschluss initiieren wir einen kollektiven Endlostön, den ich als "gemeinsam grummeln" bezeichnen möchte. Darauf aufbauend steigern wir uns zu einer hohen Lautstärke und beenden die Probe mit einem inbrünstigen "Wir sind Schauspieler".

Diese Praxis zielte darauf ab, die Dynamik der Gruppe zu fördern und ihr ein weiteres Gefühl der Zusammengehörigkeit zu vermitteln.

4.6 Inszenierung

Die Inszenierung stellt im Rahmen der Konzeption SAFARI den Höhepunkt des künstlerischen Prozesses dar. Sie vereint die vorangegangenen Bausteine – Stoff, Auftakt, Figur, Aktion und Reflexion – zu einem stimmigen Gesamtbild, in dem die Teilnehmer ihre gesammelten Erfahrungen und erarbeiteten Inhalte zur Aufführung bringen. Die

Inszenierung ist hierbei nicht nur als Endpunkt zu verstehen, sondern als integraler Bestandteil eines dynamischen Prozesses, der den Beteiligten ermöglicht, sich kreativ und selbstbestimmt zu entfalten.

Ein zentrales Element in der Inszenierung mit Menschen mit geistiger Behinderung ist die Berücksichtigung individueller Fähigkeiten und Bedürfnisse. Der theaterpädagogische Ansatz von Gabriele Czerny zielt darauf ab, jedem Teilnehmer eine Bühne zu bieten, auf der er seine persönliche Ausdrucksfähigkeit entfalten kann. Dies erfordert auch hier ein hohes Maß an Flexibilität und Sensibilität seitens der Spielleitung, um adaptive Methoden und Strukturen anzuwenden, die den spezifischen Anforderungen der Gruppe gerecht werden.

Ein bedeutender Aspekt der Inszenierung ist die Schaffung eines inklusiven Raumes, der es den Teilnehmern erlaubt, ihre Ideen und Erlebnisse offen zu präsentieren und aktiv am Entstehungsprozess mitzuarbeiten. Hierbei fungiert der Theaterpädagoge nicht nur als dominierender Regisseur, sondern als unterstützender Begleiter, der Impulse aufnimmt und kreative Lösungen fördert. Dieser partizipative Ansatz stärkt das Selbstbewusstsein der Teilnehmer und fördert ein Gefühl der Gemeinschaft, das für das Gelingen der Aufführung essentiell ist.

Die Herausforderungen innerhalb der Inszenierung bei SAFARI bestehen vor allem darin, Balance zu halten zwischen den künstlerischen Ansprüchen des Publikums und den individuellen Bedürfnissen der Teilnehmer. Manche Teilnehmer könnten auf Grund ihrer Einschränkungen mit Unsicherheiten und Ängsten konfrontiert werden, insbesondere wenn es darum geht, vor Publikum zu agieren. Hierbei ist es von entscheidender Bedeutung, ein Umfeld zu schaffen, das nicht nur Sicherheit und Unterstützung bietet, sondern auch die Möglichkeit zur Fehlerfreundlichkeit einschließt. Fehler werden im Rahmen von SAFARI nicht als Misserfolg, sondern als Teil des Lern- und Entwicklungsprozesses betrachtet.

Darüber hinaus eröffnet sich wiederholt die Frage, inwieweit konventionelle Inszenierungsmethoden sich an die besonderen Gegebenheiten der Gruppe anpassen lassen. Oftmals sind innovative Ansätze gefragt, die traditionelle Theaterformen neu interpretieren. Dies kann durch die Integration von Musik, Tanz, dem Spiel mit Schatten oder visuellen Medien geschehen, die den Ausdrucksfähigkeiten der Teilnehmer Rechnung tragen und das kommunikative Spektrum erweitern.

Ein weiterer wesentlicher Aspekt der Inszenierung ist die Evaluation und Reflexion des Prozesses. Nach der Aufführung sollte Raum zur gemeinsamen Betrachtung und Analyse geschaffen werden, um sowohl den Verlauf des Projekts als auch die persönliche Entwicklung der Teilnehmer zu reflektieren. Diese abschließende Reflexion hilft, die

gemachten Erfahrungen zu internalisieren und die wertvollen Erkenntnisse für zukünftige Projekte zu nutzen.

Insgesamt bietet die Inszenierung innerhalb der SAFARI-Konzeption nicht nur einen Rahmen für künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten, sondern auch eine Plattform für praktische Lernerfahrungen, die zur sozialen und emotionalen Entwicklung der beteiligten Personen beitragen. Die potenziellen Grenzen und Herausforderungen liegen in dem Erfordernis einer kontinuierlichen Anpassung, Flexibilität und persönlicher Reflexion seitens der Leitung, um den vielfältigen Bedürfnissen der Teilnehmer gerecht zu werden und gleichzeitig eine produktive und inspirierende Arbeitsatmosphäre zu gewährleisten.

Abschließend lässt sich sagen, dass die Inszenierung bei Theaterprojekten mit Menschen mit geistiger Behinderung, wie sie in SAFARI-Methode praktiziert wird, sowohl eine große Chance als auch eine Herausforderung darstellt. Sie ermöglicht eine transformative Erfahrung für alle Beteiligten, in der der Inszenierungsprozess nicht nur ein Mittel zur künstlerischen Darstellung ist, sondern auch zur Persönlichkeitsbildung und Inklusion beiträgt.

4.6.1 Welche Bedeutung hat die Inszenierung für die Schauspieler/innen im Detail?

Die Inszenierung ist der letzte Schritt der Methodik und konzentriert sich auch in der theaterpädagogischen Praxis mit geistig behinderten Darstellern darauf, das Stück in eine abschließende, bühnenreife Form zu bringen. Die erarbeiteten Szenen werden zusammengeführt, verfeinert und geprobt. Es wird an der Abfolge der Szenen, dem Bühnenbild, Licht und Ton gearbeitet, um ein stimmiges Gesamtkonzept zu schaffen.

Die Gruppe bereitet sich auf die Präsentation vor, bei der alle entwickelten Elemente zusammenwirken und das Publikum die erarbeitete Geschichte miterleben kann. Für die Mehrheit der Schauspieler stellt der Termin der Premiere den Höhepunkt ihres kreativen Schaffens dar. An dieser Stelle besteht für sie die Möglichkeit, ihre persönlichen Erfahrungen zu präsentieren. Das Ziel besteht in diesem Prozess selbstverständlich darin, zu gefallen und eine hohe Menge an Lob und Anerkennung zu erfahren.

Im Rahmen der Aufführung kommt es nicht selten zu einer Dissoziation der Darbietenden von ihrer Rolle. In diesem Moment treten sie aus ihrer Rolle heraus, winken zum Publikum und grüßen bekannte und verwandte Zuschauer. Dadurch wird bereits während der Aufführung um die Gunst des Publikums geworben.

Der Gruppe gelingt es, sich selbst sowie ihre Leistung, das Stück und die jeweiligen Szenen derart zu zelebrieren, dass das Publikum nahezu vollständig in der Geschichte versinkt. Die Authentizität der Darbietungen führt zu einer emotionalen Reaktion des Publikums, die

durch Tränen und Lachen gekennzeichnet ist und die für gute Theaterkunst wünschenswert ist.

Im Anschluss an die Aufführung findet in einem erneuten Treffen der Gruppe, abschließend eine letzte Reflexion zum Stück statt, die der kollektiven Verarbeitung der Erlebnisse auf der Bühne dient. Zudem stellt sie einen weiteren wichtigen Moment der Selbstbestätigung der Gruppe dar.

Die Erfahrungen der Vergangenheit zeigen bei meiner Gruppe ein hohes Maß an Zufriedenheit und persönlichem Wachstum, welcher als Beginn eines neuen Theaterprozesses gesehen werden kann.

5. Fazit/Ausblick/Schluss

Im Rahmen meiner vorliegenden Facharbeit wurden die Chancen und Grenzen der theaterpädagogischen Konzeption SAFARI, in Bezug auf die Arbeit mit Menschen die geistigen Beeinträchtigungen aufweisen, eingehend analysiert. Unter Einbezug von weiterführender Literatur und persönlichen Erfahrungen mit einer Gruppe geistig behinderter Schauspieler wurde die Fähigkeit dieser Konzeption, didaktische und methodische Herausforderungen zu adressieren, von mir überprüft. Eine entscheidende Erkenntnis der Analyse ist die Zwangsläufigkeit, mit der Barrieren in der Interaktion auftreten können, diese jedoch gleichzeitig als Chancen zur Weiterentwicklung und Reflexion genutzt werden sollten.

Ein zentraler Aspekt des Inszenierungsprozesses mit Menschen mit Unterstützungsbedarf ergibt sich aus der Fähigkeit, personenzentriert zu fungieren und didaktische Flexibilität zu integrieren. Dies wird durch die Möglichkeit, individuelle Bedürfnisse und Fähigkeiten zu erkennen und in den gestalterischen Prozess einzubinden, erreicht (vgl. Zinschitz, 1997, S. 1 ff.). Demnach ist die respektvolle Begegnung auf Augenhöhe, ohne die Defizite zu fokussieren, sondern vielmehr die individuellen Stärken und Ausdrucksmöglichkeiten zu fördern, entscheidend für den Erfolg der Theaterarbeit.

Darüber hinaus bestätigen wissenschaftliche Beiträge, wie wichtig es ist, Lehr- und Lernprozesse in inklusiven Kontexten flexibel zu gestalten und an die individuellen Voraussetzungen der Teilnehmenden anzupassen (Rudolph, 2022, S. 5 ff.). Die theoretischen Konzepte und praktischen Erfahrungen aus der Soziologie und Sonderpädagogik, die auf eine Integration von Menschen mit Beeinträchtigungen in bewusst gestalteten Lernräumen abzielen, unterstreichen die Bedeutung einer inklusiven Theaterpädagogik, welche Barrieren abbaut und soziale Teilhabe fördert.

Die Grenzen der SAFARI-Konzeption, die in erster Linie im kognitiven Verständnis und der persönlichen Relevanz des Einzelnen sichtbar werden, zeigen, dass Inklusion eine

kontinuierliche Herausforderung darstellt, die durch alle Ebenen der Gesellschaft hindurchdringen muss.

Die Betrachtung von Christoph Schlingensiefs TV-Projekt FREAKSTARS 3000, das in bewusst provokativer Weise mit den Wahrnehmungen und Vorurteilen gegenüber Menschen mit Beeinträchtigung spielt, illustriert plastisch, wie eng Kunst und soziale Fragestellungen miteinander verbunden sind und wie Theaterarbeit dazu beitragen kann, gesellschaftliche Diskurse herauszufordern und zu erweitern (Kovačević, S. 70 ff.).

Im Theaterpädagogischen Kontext sind besonders die pädagogischen und künstlerischen Kompetenzen der Spielleiter von signifikanter Relevanz. Mit einer Vielzahl an Aufgaben konfrontiert unterliegen sie einem hohen Leistungsdruck, wobei die zur Verfügung stehende Zeit für die Bearbeitung einzelner persönlicher Anliegen der Schauspieler begrenzt ist.

In Gruppen, in denen nur eine geringe Anzahl an Schauspielern mit Behinderung vertreten ist, wird die Verantwortung, dem künstlerischen Ansatz zu folgen, auf die Schultern der nicht behinderten Darsteller verteilt. Dies hat eine Entlastung der Spielleitung in ihrer Funktion als Regisseur zur Folge.

Eine solche Konzeption, die wie bei SAFARI auf alle Beteiligten im Theaterprozess eingeht und somit die Grenzen zwischen behinderten und nichtbehinderten Menschen in Frage stellt, erfordert eine ständige Reflexion und Anpassung an sich verändernde Bedürfnisse und Kontexte. Der Vorteil liegt in der Möglichkeit, kreatives Potenzial freizusetzen und das soziale Miteinander durch gemeinsame kulturelle Ergebnisse zu fördern. Dennoch bleibt die Herausforderung bestehen, bestehende gesellschaftliche Normen so zu verändern, dass auch Menschen mit besonderen Bedürfnissen in ihrer Vielfalt erkannt werden und sich frei entfalten können (Rudolph, 2022, S. 3 ff.).

Letztlich illustriert die Arbeit exemplarisch, dass ein methodisch fundierter Zugang, der auf individuellen Ressourcen aufbaut, zugleich den Weg zu persönlicher und kollektiver Bereicherung eröffnen kann. Dies erfordert nicht nur pädagogische Sensibilität, sondern auch das Bewusstsein für die strukturellen Rahmenbedingungen, innerhalb derer Theaterarbeit mit Menschen mit geistigen Beeinträchtigungen erfolgt.

Die SAFARI-Bausteine bieten eine spezifische Methodik, die durch die Studien hindurch immer wieder auf ihre Praxistauglichkeit geprüft werden muss. Nur so kann eine nachhaltige Entwicklung im Sinne der Akzeptanz und des Empowerments der Teilnehmenden vorangetrieben werden.

Die SAFARI-Methode bietet eine klare Struktur und unterstützt den kreativen Prozess von der Themenfindung bis zur Aufführung eines Theaterstücks. Sie fördert das kreative Potenzial der Teilnehmenden und ermöglicht eine intensive Auseinandersetzung mit Figuren, Beziehungen und sozialen Themen. Die Methode schafft zudem eine Balance

zwischen freiem kreativem Ausdruck und strukturiertem Arbeiten, was sowohl Persönliche als auch soziale Kompetenzen stärkt und Raum für Entwicklung und Reflexion bietet.

In der Theaterarbeit mit geistig behinderten Menschen ist es unerlässlich, einen hohen Grad an Spontaneität, Sensibilität, Geduld, Methodenvielfalt und dem Mut zu zeigen, auch in Etappen zu scheitern. Diese Fähigkeit kann nicht durch eine Methode erlernt werden, sondern erfordert eine kontinuierliche persönliche Weiterentwicklung des Spielleiters vor Ort. Erreicht der Theaterschaffende die Fähigkeit, den sprichwörtlichen Weg als Ziel des künstlerischen Vorgangs zu erkennen, so erfährt der Einzelne eine gewinnbringende und persönliche Erweiterung des kreativen Schaffens.

6. Literaturverzeichnis

Czerny, Gabriele: Theater- SAFARI Praxismodelle für die Grundschule, Druck A, Westermann (2010).

Kayser, Dunja: Erfahrungsraum Theater: Theaterpädagogik und kulturelles Mandat in der sozialpädagogischen Arbeit; Diplomarbeit Fachhochschule Dortmund (1998).

Kovačević, Sonja: Freakstars?! Die Integration von Menschen mit Beeinträchtigung in Christoph Schlingensiefels Projekt FREAKSTARS 3000. Diplomarbeit Universität Wien (2010).

Kröger, F., Merkt, I., Sievers, N., Hüge, J., Ismaili, S., Kucher, K., & Weinert, K. Inklusive kulturelle Bildung und Kulturarbeit. Förderer und Akteure--Programme und Projekte, Institut für Kulturpolitik (IfK) der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V., Bonn. (2014).

Leitner, Karl: Sehnsucht nach Sicherheit, Problemverhalten bei Menschen mit Behinderung, Düsseldorf, Verlag selbstbestimmtes Leben; (2013).

Müllner, Martina: Professionelle Inszenierungsarbeit mit Laien im Spannungsfeld zwischen Theaterpädagogik und kommerziellem Theater; Diplomarbeit Universität Wien (2011).

Niehaus, Michael: „Das Theater darf viel. Das darf es nicht.“ Eine Analyse der Rezeption von Behindertentheater im deutschsprachigen Raum Hausarbeit FernUniversität in Hagen (2019).

Rudolph, Maike: Grenzen zwischen Menschen mit und ohne zugeschriebener Behinderung – eine Reflexion zwischen theoretischem Anspruch und praktischen Erfahrungen. Außeruniversitäre Aktion. Wissenschaft und Gesellschaft im Gespräch (2022). <https://doi.org/10.14361/aua-2023-020112> (letzter Abruf 27.12.24).

Schulz, Laura: Zielgruppenorientierte Projektarbeit in der Theaterpädagogik; Bachelorarbeit Hochschule Merseburg (2015).

Seidl, Martina: Vom Konzept zur Performance; Diplomarbeit Universität Wien (2015).

Tänzer, Bianca: Musik im total verrückten Berliner Theater RambaZamba: Erfahrungen professioneller musikalischer Arbeit mit Schauspielerinnen und Schauspielern, die mit geistigen und körperlichen Beeinträchtigungen leben. (Eine Bilanz zum 25-jährigen Theaterjubiläum mit Ein- und Ausblicken). Potsdamer Schriftenreihe zur Musikpädagogik, 39–66. Universitätsverlag Potsdam. (2017).

Zinschitz, Elisabeth: Der personenzentrierte Ansatz in der Behindertenarbeit. PERSON 2 S. 120-127 (1997).

7. Anhang

7.1 Anhangsverzeichnis

7.1.1. Entwurf des möglichen Theaterplakates.....	33
7.1.2 Textbuch „Das Neinhorn“ von Bernd Lindauer nach Marc-Uwe Kling.....	34

7.1.1 Entwurf des möglichen Theaterplakates



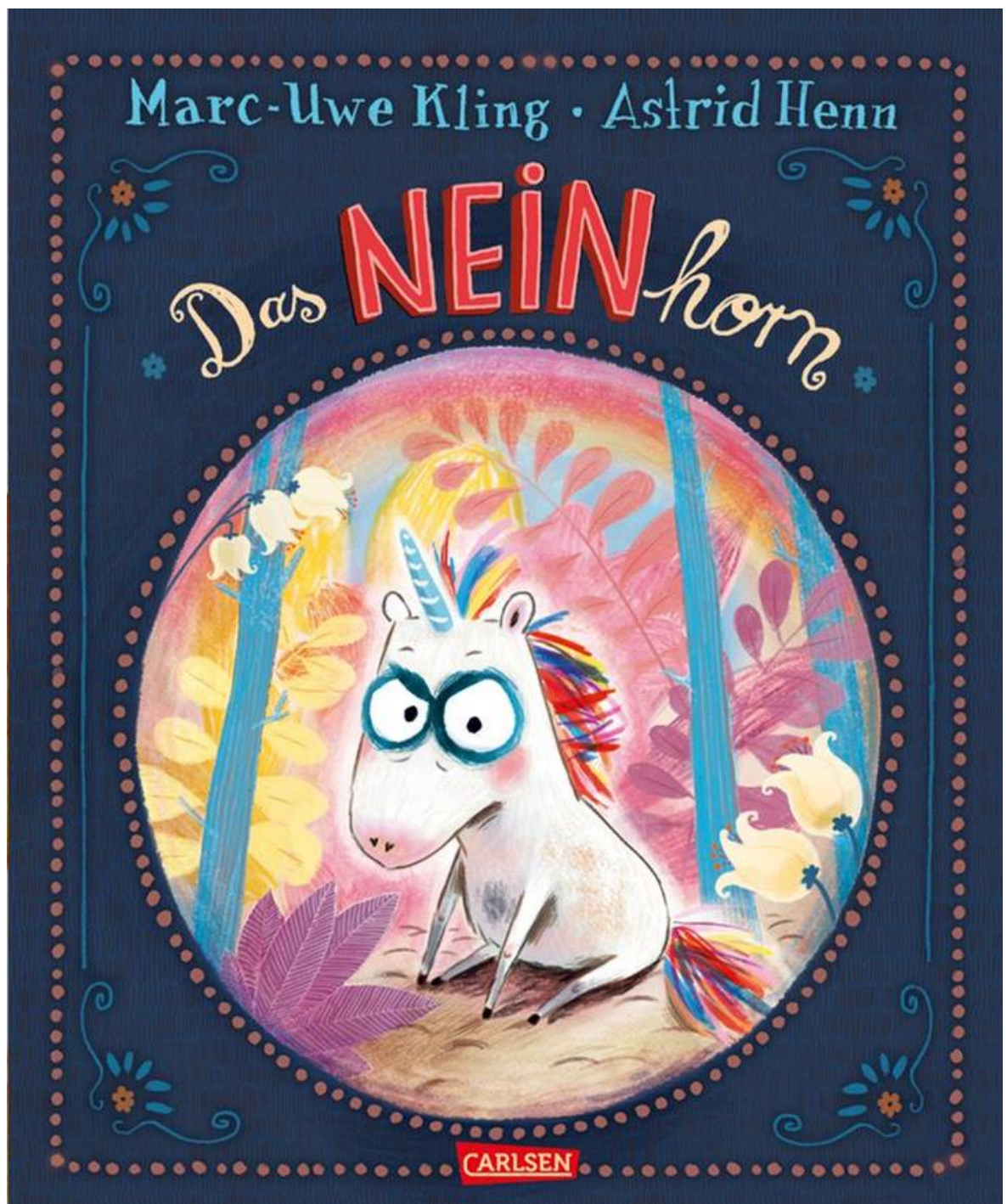
Die Lichten Sterne „Das Neinhorn“

Die Lichten Sterne präsentieren, das Neinhorn:

im Herzwald kommt ein kleines, schnickeldischnuckeliges Einhorn zur Welt. Aber obwohl alle ganz lilalieb zu ihm sind und es ständig mit gezuckertem Glücksklee füttern, benimmt sich das Tierchen ganz und gar nicht einhornmäßig. Es sagt einfach immer Nein, sodass seine Familie es bald nur noch NEINHorn nennt.



Wann:	12. und 13. April
Uhrzeit:	Samstag 18:00 Uhr/Sonntag 11:00 Uhr
wo:	Halle Lichtenstern
Wer:	Offen für alle
Was noch:	keine Platzreservierung möglich
Kosten:	auf Spendenbasis
Kontakt:	bernd.lindauer@lichtenstern.de
Leitung:	Bernd Lindauer



„Das NEiNhorn“ – Theaterstück

Sehr frei nach Marc-Uwe Kling

Bearbeitet für die Lichten Sterne von Bernd Lindauer

Rollen

Das Neinhorn:	B.
Der Wasbär:	A.
Die Königsdochter:	J.
Der Nahund:	M.
Die Schlangeweile:	U.
Der Plappergei:	H.
Der Aaaaahdler:	P.
Die Heule:	E.
Märchenoma:	C. (Danach Baum)
Einhorn Opi:	H. (Danach Baum)
Einhorn Papa:	G.
Einhornonkel:	H.
Einhorn Kuhsine :	K.
Einhorn Baby:	D.
Einhornbruder:	M.
Einhörnchen:	R.
Der Ählch:	J.
Erzähler:	B.

Bild 1

(Vorhang ist zu. Die Instrumentalmusik Last Unicorn/Munich Symphonic Sound Orchestra, ist zu hören, links sitzt die Märchenoma mit dem Erzähler und Michael R. als Zuhörer)

Märchenoma: ...und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute.

Erzähler: Oh Mann... wie langweilig...Mensch Oma, ich wüsste da eine viel lustigere und spannendere Geschichte von einem Einhorn! *(zu dem anderen Zuhörer:)* Kommt hilf mir mal! *(sie verschwinden beide hinter dem Vorhang)*

(Vorhang öffnet sich/ Musik wird nochmal laut)

Bild 2

(alle Schauspieler sind hinter der Bühne auf der gesamten Fläche verteilt, Einhorn Opi sitzt rechts mittig, Märchenoma bleibt links und wird zum Baum)

Erzähler: Im Herzwald, da ist die Welt noch in Ordnung. Alles ist immer friedlich und lieblich, die Blumen blühen, die Vögel singen, und die Einhörner sind glücklich. Der Herzwald liegt im Land der Träume. Dort sind die Blumen so groß wie Bäume! Alle Steine sind aus Plüsch und rosarot, die tief fliegenden Wolken aus Zuckerwatte. Immer scheint die Sonne und alle sind zufrieden und glücklich!

So a Stückerl heile Welt/Stefanie Hertel

(1. schunkeln, 2.Raute mit schunkeln, 3.Hände in Hüften und schunkeln)

Black:

*(Schwungtuch blau: halten: Michael O., Michael R., Jessica, Paul, Hans, Bernd)
(Unter Schwungtuch setzt sich Baby Daniel)*

Bild 3

Erzähler: Jeden Tag kamen neue Einhornbabies auf die Welt! Manchmal eins, manchmal 2.... Und es wurde immer gefeiert und getanzt!

Schön ist es auf der Welt zu sein/Roy Black und Anita

(Schwungtuch Gruppe läuft im Uhrzeigersinn, gegen Uhrzeigersinn, hoch und runter, Bernd zieht das Tuch über das Baby. Die anderen Einhörner lachen fröhlich und hüpfen herum.)

Erzähler: Eines Tages brach da aus einem Ei ein Einhorn heraus, und alle dachten:

Einhornonkel: Ooooooh ein Eihorn!

Erzähler: Das Einhorn war bauschig und sein Fell war superflauschig. Sein Kopf, sein Schwanz, sein Horn, seine Füß... alles an ihm war schnickeldieschnackeldieschnuckeldi süß..... Doch dieses Einhorn war ein wenig anders.....

Bild 4

Warum bin ich so fröhlich/ Hermann van Veen

(Das Neinhorn, trottet mit missmutigem Gesichtsausdruck über die Bühne. Es sieht sichtlich unzufrieden aus. Alle anderen schauen das Neinhorn etwas irritiert an)

Neinhorn: Nein! Nein! Nein!
Erzähler: Dieses kleine Einhorn war nicht so fröhlich. Es war übel gelaunt und schaute immer sehr grimmig die anderen Einhörner an.

Bild 5

Einhornkuhsine: Komm doch mit uns spielen!
Neinhorn: Nein.
Einhornbruder: Willst du nicht mit uns im Glitzerfluss baden?
Neinhorn: Nein!
Einhörnchen: Komm mit!
Neinhorn: NEIN!
Einhornbruder: Vielleicht ist das ja ein NEINHorn!?

NEIN NEIN NEIN NEIN/Laserboys

(Das Neinhorn hüpfte bockig über die Bühne, und alle anderen sind sehr schockiert und halten sich Mund und Ohren zu)

Bild 6

Einhorn Papa: Mein liebes Kind, warum willst du denn nie mit den anderen spielen? Es ist doch so schön hier im Herzwald.
Neinhorn: Nein, es ist langweilig.
Einhorn Opi: Es gibt Kuchen!
Neinhorn: Ich mag keinen Kuchen! Und ich mag den Herzwald nicht!
Einhornbruder: Aber hier ist doch alles so schön! Was fehlt ihm denn?
Neinhorn: Das geht mir alles total auf den Keks! Ich will einfach nur meine Ruhe!

(Alle sehen sich besorgt an, während das Neinhorn sich abwendet.)

Erzähler: Das Neinhorn hatte es satt, immer lieb und nett zu sein. Es wollte nicht perfekt und glücklich sein. Es wollte einfach nur „Nein“ sagen. Eines Tages beschloss es, den Herzwald zu verlassen, um endlich seine Ruhe zu finden.

(Das Neinhorn läuft im Stehen auf der Bühne, alle schauen ihm traurig hinterher.)

Junge komm bald wieder/ Freddy Quinn

(winken, heulen, jaulen)

Black:

ALLE (ausser Baum Christine und Baum Harald) ab

(Die Bühne verändert sich und zeigt einen dunkleren, etwas düsteren Wald.)

Bild 7

(Das Neinhorn tritt ein, wirkt sehr entschlossen und wandert über die leere Bühne)

The Smith/Robert L.Euvino läuft leise im Hintergrund während der Erzähler spricht

Erzähler: Das Neinhorn wanderte lange durch den Dingsda-Wald. Es wollte weit weg vom Herzwald, um endlich seine Ruhe zu haben. Und kam in sehr finstere Teile des großen, verwunschenen Waldes.

Musik wird ausgefadet

Erzähler: Doch plötzlich hörte es ein Geräusch.

Bild 8

(Der Nahund tritt auf die Bühne. Er wirkt ein wenig schläfrig und gleichgültig, er setzt sich an den Bühnenrand.)

Na und/ Howard Carpendale

(Alle Spieler kommen mit den Bändern auf die Bühne: schwingen)

Nahund: Na und?
Neinhorn: Wer bist du denn?
Nahund: Na und?
Neinhorn: Na und? Das ist doch kein Name! Sag mir, wer du bist!
Nahund: Na und?
Neinhorn: Hör auf damit!
Nahund: Na und?
Neinhorn: Das ist ja viel schlimmer als „Nein“! Aber irgendwie auch cool. Wollen wir zusammen weitergehen?
Nahund: Na und?

(Das Neinhorn stutzt, zuckt dann aber mit den Schultern. Die beiden gehen zusammen weiter durch den Wald.)

Ich habe es gern/ Siw Inger

(Schmetterlingsumarmung, Luftküsse, Freestyle)

Bild 9

Erzähler: Und so gingen sie gemeinsam durch den Dingsda-Wald. Das Neinhorn, das immer „Nein“ sagte, und der Nahund, der auf alles „Na und?“ antwortete. Sie verstanden sich auf seltsame Weise gut, denn keiner versuchte, den anderen zu ändern.

Der Wald wurde immer dichter, und überall standen viele Bäume. Manchmal war dem Neinhorn etwas unheimlich, und es stellte sich vor, dass die vielen Bäume im Wald seine Familie sein könnten. Als das Neinhorn seinem neuen Freund erzählte was es sah, meinte dieser nur:

Wasbär: Na und?

Black:

(Wasbär sitzt separat und „wäscht“ sich)

Erzähler: Die beiden liefen immer weiter bis sie auf eine Lichtung kamen. Dort trafen sie auf einen Waschbären, der sehr verwirrt um sich schaute.

*Was ist das/ DIE GÄNG, Käpt Peng
Alle Spieler freestyle*

Neinhorn: Was ist das denn für einer?
Nahund: Na und?
Wasbär: Was?
Neinhorn: Wer bist du denn?
Wasbär: Was?
Neinhorn: Ich habe gefragt, wer du bist!
Wasbär: Was?
Nahund: Na und?
Neinhorn: Oh Mann! Ihr seid genauso seltsam wie ich! Wollen wir Freunde sein?
Wasbär: Was?
Nahund: Na und?

Neinhorn: Ach, was soll's. Kommt einfach mit!
Erzähler: So setzten sie zu dritt ihren Weg fort: Das Neinhorn, der Nahund und der Wasbär – ein seltsames Trio, das sich irgendwie gefunden hatte. Sie verstanden sich auf ihre ganz eigene Weise, und das war für sie völlig in Ordnung.

Die Gedanken sind frei

1. Die Ge - dan - ken sind frei, wer kann sie er
 sie — flie - hen vor - bei, wie nächt - li - che
 ra - ten, } Kein Mensch kann sie wis - sen, kein
 Schat - ten. }
 Jä - ger er - schie - ßen. Es blei - bet da -
 bei: Die Ge - dan - ken sind frei.

Ich denke, was ich will,
 und was mich beglückt,
 doch alles in der Still,
 und wie es sich schicket.
 Mein Wunsch und Begehren
 kann niemand verwehren,
 es bleibt dabei:
 die Gedanken sind frei.

Und sperrt man mich ein
im finsternen Kerker,
das alles sind rein
vergebliche Werke;
denn meine Gedanken
zerreißen die Schranken
und Mauern entzwei:
die Gedanken sind frei.

Black: *(Ursula Stuhl, alle anderen dahinter aufstellen mit schwarzen Tüchern Michael O. führt!)*

Bild 10

Erzähler: Unsere drei Freunde kamen nun in einen besonders tristen Teil des Waldes, wo nichts anderes lebte als eine Schlange. Diese Schlange war anders als alle anderen Tiere im Wald. Sie war lang, grau und sprach nur langsam und mit ermüdender Stimme. Es war.... die Schlangeweile.

Die Schlange/ Gitte Hänning

Schlangeweile: Gu-u-uuten Ta-a-ag... Wer se-eid i-i-ihrr denn...?
Neinhorn: Wer bist du?
Schlangeweile: Ich bin die-e-e Schlangeweile... Was wollt ihr hi-e-er?
Nahund: Na und?
Wasbär: Was?
Neinhorn: Könntest du vielleicht ein bisschen schneller reden?
Schlangeweile: Alles mit der Ru-u-uhe... Es gibt doch kei-e-einen Grund zur Eile... Bleibt doch ein We-e-eilchen bei mir... Hier ist es so schön lang-w-e-i-lig...
(Das Neinhorn beginnt, ungeduldig auf und ab zu gehen.)
Neinhorn: Nein! Ich will hier nicht bleiben! Du bist ja schrecklich langweilig!
Schlangeweile: Lang-w-e-i-lig...? Nein... Das ist nur Ruhe... Gelassenheit... Keine Hektik... Ke-e-eine Freude...
Nahund: Na und?
Wasbär: Was?
Neinhorn: Jetzt reicht's! Wir gehen weiter! Diese Schlange macht mich ja noch verrückter als der Herzwald!
Schlangeweile: Wie ihr wollt... Aber bedenkt... Das Leben ist lang... Und die Langeweile ist noch länger...

(Die drei Freunde rennen von der Bühne, während die Schlangeweile sich wieder träge zurückzieht.)

Erzähler: Und so entkamen sie der Schlangeweile. Das Neinhorn wusste nun, dass es zwar nicht perfekt sein wollte, aber auch nicht für immer in der Langeweile feststecken wollte.

Black

*(Alle ab ausser Baum Harald und Baum Christine)
(Bank auf die Bühne)*

Bild 11

(Neinhorn, Wasbär und NaHund kommen wieder auf die Bühne und setzen sich auf die Bank als plötzlich die Königsdochter auftritt. Sie sieht frech und selbstbewusst aus.)

Erzähler: Auf ihrer langen Reise trafen sie noch viele andere eigenartige Gestalten. Als sie einmal sehr müde waren, machten sie Rast auf einem Baumstamm.

(Königsdochter kommt auf die Bühne)

Erzähler: Als sie so saßen, und an nichts Böses dachten, kam auf einmal eine neugierige Königstochter auf sie zu. Sie war genauso eigenwillig wie das Neinhorn, der NaHund und der Wasbär. Sie wollte immer ihren Kopf durchsetzen und meinte grundsätzlich immer Recht zu haben. Die anderen Bewohner des Waldes nannten sie deshalb einfach die KönigsDochter!

Doch ich weiß es/ Santiano & Bannkreis

Bild 12

Erzähler: Die Königsdochter war sehr neugierig, und wollte wissen, warum sich die drei Freunde in diesem Teil des Waldes verirrt haben. Sie fragte, was die Freunde für eine komische Truppe seien?

Neinhorn: Nein, wir sind nicht komisch! Wir sind ernst!

Erzähler: „Ach was, ihr seid total witzig!“ antwortete sie und meinte dann: „Wisst ihr was? Ich komme mit euch!“

Wasbär: Was?

Neinhorn: Nein! Du kannst nicht einfach mitkommen!

Königsdochter: Doch, kann ich!

Nahund: Na und?

Wasbär: Was?

Neinhorn: Ich hab doch „Nein“ gesagt! Aber irgendwie... na gut. Komm halt mit.

(Die Königsdochter grinst und setzt sich zu ihnen)

(Stühle auf Bühne für alle anderen)

Erzähler: Und so wurde aus dem Neinhorn, dem Nahund, dem Wasbär und der Königsdochter eine ungewöhnliche Freundesgruppe. Sie waren alle unterschiedlich, aber genau das machte ihre Freundschaft so besonders. Sie nannten sich,
„Die fantastischen 4“

MfG/ Die Fantastischen 4

(wippen, patschen, wippen, stampfen, wippen)

Bild 13

Erzähler: Die 4 verstanden sich recht gut, und besonders das Neinhorn und die Königsdochter konnten stundenlang, echt endlos lange Gespräche führen....

Neinhorn: Nein!

Königsdochter: Doch!

Neinhorn: Nein!

Königsdochter: Doch!

Neinhorn: Nein!

Königsdochter: Doch!

Neinhorn: Nein!

Königsdochter: Doch!

Neinhorn: Weißt du was? Vielleicht ist es gar nicht so schlecht, manchmal „Ja“ zu sagen.

Nahund: Na und?

Wasbär: Was?

(Sie alle lachen und gehen gemeinsam weiter)

Erzähler: Und die Moral von der Geschichte? Manchmal findet man Freunde, die ganz anders sind als man selbst. Und das ist gut so. Denn nur so lernt man, dass es mehr als nur „Nein“ oder „Ja“ gibt. Es gibt Freundschaft. Gemeinsam gingen „Die fantastischen 4“ nach Hause in den Herzwald.

*Dieser Weg führt nach Haus/ Dieter Dornig
(Polonäse)*

ENDE