

Vortrag Mai 09 Rostock (für die Web-site „Theater-Mit mir...?“)

„Auf Augenhöhe“

Theaterarbeit mit Behinderten im Spannungsfeld von Kunst und sozialer Anpassung

Mein Vortrag basiert auf eigener, fast 20-jähriger Theaterpraxis mit Menschen mit und ohne Behinderungen und wesentlich auf der Erfahrung bei Theater Thikwà in Berlin. Die Auseinandersetzung mit den Kollegen von damals, sowie meine jetzige Theaterarbeit im Ensemble der Spastikerhilfe Berlin e.V. haben mich für das heutige Thema „Theaterarbeit mit Behinderten im Spannungsfeld von Kunst und sozialer Anpassung“ motiviert. Ebenso inspiriert mich meine aktuelle wissenschaftliche Arbeit an der FH Potsdam, bei der wir die Wirkung von künstlerisch-ästhetischer Arbeit mit Jugendlichen aus prekären Lebensverhältnissen untersuchen. Der Diskurs mit den Kolleginnen und Kollegen aus dem hiesigen Forschungsteam unter der Leitung von Prof. Dr. Hanne Seitz fließt in diesen Vortrag ein.

Der Einfachheit halber verzichte ich im Text auf die weiblichen Endungen. Selbstverständlich sind alle Künstlerinnen, Tänzerinnen, Schauspielerinnen und Performerinnen in mein Denken eingeschlossen. Auch erlaube ich mir, in der Bezeichnung der Menschen mit Behinderungen nicht immer politisch korrekt zu sein und den Personenkreis einfach auch „Behinderte“ zu nennen oder Menschen mit „geistiger Behinderung“, obschon der Geist sich nicht behindern lässt. Menschen mit Behinderungen werden von mir zwar nicht immer korrekt benannt, deswegen aber niemals auf ihre vermeintlichen Defizite reduziert.

Den Vortrag habe ich in drei Abschnitte gegliedert:

1. Als erstes möchte ich Ihnen Einblick geben in meine Beweggründe, Menschen mit Behinderungen mit Künstlern zusammenzubringen.
2. Danach soll einem häufig auftauchenden Problem – dem Konflikt zwischen Künstlern und Sozialpädagogen – Raum gegeben werden. An zwei Modellen werden die Stärken und Schwächen verschiedener Settings diskutiert.
3. Im letzten Teil werde ich versuchen, die verschiedenen Zugänge zur künstlerisch-ästhetischen Arbeit mit Menschen mit Behinderungen modellhaft zuzuspitzen und einen eigenen Standort formulieren.

In kurzen dazwischen gestreuten Sequenzen – am Anfang eine als ‚Szene‘ gekennzeichnete Momentaufnahme und später Filmausschnitten aus diversen Inszenierungen seit 1990, welche immer in der Zusammenarbeit von behinderten und nicht behinderten Darstellern, bzw. Schauspielern, Tänzern und Sängern entstehen – möchte ich Sie Anteil haben lassen an unserer und meiner Berliner Theaterpraxis. Die Dramaturgie des Vortrags schließlich zeichnet meine eigene Spur im Spannungsfeld von Kunst und sozialer Anpassung nach.

Szene

„Ein Mann hält eine schmale Leiste senkrecht vor Nase und Stirn. Unendlich langsam, wortlos, konzentriert, lässt er sie an seinem Körper gleiten bis zwischen die Beine. Vor einer schnöden Holzwand mit Rollen steht er. Dahinter, nur durch ihren Schatten verraten, eine stumme, schwarz gekleidete, das rollbare Geheimnis noch nicht schiebende Dienerin, eine Hexe? Ist das der wandernde Wald von Birnam, oder nur eine mit einem, auf die Bühne verbannten Sisiphos?“ (Aus einer Zeitungskritik über eine Inszenierung des Theater Thikwà von 1995)

Er: ein 102 kg schwerer Mann mit so genannter geistiger Behinderung. Ich: eine der so genannt normalen Schauspielerinnen. Er entführt in eine endlose ewige Zeit, ich hinter der Wand mit Stoppuhr in

der Hand, schiebe das rollbare Gefährt nach exakt fünf Minuten in einen andern Winkel, signalisiere meinem Kollegen, dass die reale Zeit abgelaufen sei.

Jedoch, was ist die reale Zeit? Nach der Vorstellung bei der Publikumsdiskussion fragt eine Zuschauerin den geistig behinderten Mann: „Weißt du denn überhaupt, was du spielst am Anfang?“ In ihrer Frage liegt unüberhörbar die vermutete Antwort. Der links- hemisphärisch gestörte Mann (die linke Hemisphäre ist verantwortlich für Raum, Zeit, analytisches Denken) kann doch nur vom Regisseur missbraucht worden sein, hineingezwängt in eine Rolle, die er nicht versteht. Er dagegen: „Ich bin die Zeit, die über die Bühne rollt“

Schon sind wir mitten im Thema: wie viel Betreuung braucht und wie viel Bevormundung erträgt der Mensch mit Behinderung und was haben Menschen mit Behinderungen überhaupt mit Kunst zu tun?

Davor aber ein Exkurs in die *Anfänge* meiner Theaterarbeit mit der Zielgruppe:

1.

Es gibt weltweit inzwischen eine beachtlich große Anzahl von Theatergruppen mit behinderten Darstellern. Die Anfänge dieser besonderen Künstlergruppen lassen sich folgendermaßen beschreiben:

In den 70-er Jahren des vergangenen Jahrhunderts entstand in Europa eine künstlerisch-soziale Bewegung, die ihre wesentlichen Impulse aus der italienischen Antipsychotherapiebewegung um den Psychiater Franco Basaglia erhielt. Künstler, die in der Tradition des Malers und Bildhauers Dubuffet, dessen Gemälde vom bildnerischen Vokabular der Kinder, Naiven und so genannt Geisteskranken inspiriert waren, des Theaterregisseurs und Autors Artaud und des Theaterreformers Grotowski u.a. standen, entwickelten zusammen mit aus den Psychiatrien entlassene Patienten künstlerische Projekte. Das Kunstwerk „Marco Cavallo“ aus Triest, bei dem ein blaues Kunst-Pferd einen zirkensischen (Um)zug anführte, der die ehemaligen Psychotherapiebewohner in die Freiheit führte, initiierte eine große Bewegung, die bis heute ihre Wirkung zeitigt. Das blaue Pferd war eine leuchtende Gestalt, die auch mich - ich lebte zu jener Zeit in Italien - ergriff und elektrisierte und ein Feld öffnen ließ, auf welchem ich bis heute tätig bin:

Ende der 80-Jahre begründete ich ein Theater mit dem Namen Thikwà (hebräisch: Hoffnung-Verknötung). Ein Darsteller mit Behinderung inspirierte mich zu diesem Vorhaben und initiierte durch seine Intensität und Bühnenpräsenz ein künstlerisches Werk, in welchem Amateurdarsteller mit Behinderung und „normal-neurotische Schauspieler“ bis heute zusammen Theater spielen. Die begriffliche Unterscheidung (Amateurschauspieler-Profikünstler) existiert indes schon lange nicht mehr. Behinderte und nicht behinderte Schauspieler/Tänzer/Musiker begegnen sich im künstlerischen Prozess auf Augenhöhe.

Film 1

1990: Kaspar Hauser Resonanz

Ein junger Mann mit Down Syndrom putzt mit großer Sorgfalt ein hölzernes Pferd und nimmt ab und zu etwas Wasser und Brot zu sich. Die Szene spielt sich fast im Dunkeln ab.

Bühnenpräsenz/Authentizität

Diesem Akteur kann Rhythmus, Präsenz, Geschmeidigkeit, Bewusstsein für die Situation (Höhle), Ausstrahlung und Bewusstsein für die Bühne attestiert werden.

Bühnenpräsenz und Authentizität des Ausdrucks von Behinderten haben in der Vergangenheit viele professionelle Künstlerinnen und Künstler motiviert, mit behinderten Menschen zu spielen. Manch' einer wurde durch sie zu ungewöhnlichem Ausdruck und bühnentauglichen Verrückungen inspiriert.

So zauberhaft der Ausdruck von manchen Menschen mit Behinderung ist, so sehr arbeiten wir daran, ein nach wie vor virulentes Bild über den Geistigbehinderten als Narren und/oder Genius zu hinterfragen und zu entstauben. Eine moderne Variante der Stigmatisierung und Distanzierung besteht nämlich darin, seine Ausdrucksweisen als per se authentisch, als besonders unverstellt und ursprünglich zu idealisieren. – Dennoch habe ich sie vielfach kennen gelernt, diese Fähigkeit von Menschen mit geistiger Behinderung, verblüffend direkt und spontan das Wesentliche einer (ästhetischen) Aufgabenstellung zu erfassen. Oft treffen sie in ihrer (scheinbaren) Konkretheit den Kern eines Problems und machen darüber eine allgemeingültige Aussage. Der Ausspruch des behinderten Darstellers „Ich bin die Zeit, die über die Bühne rollt“, soll dies veranschaulichen. Mich interessieren sie, diese Abweichungen, die kleinen oder größeren ungeplanten Ver-rückungen, die versehrten Körper, welche den Schmerz und die Hinfälligkeit des Leibes nicht verbergen können, jene Lösungsversuche, in denen sich Scheitern und Poesie vermählen.

Warum die Zusammenarbeit mit professionellen Schauspielern und Tänzern?

Mit dem Einsatz von professionellen Künstlern sollen die Leistungen der Behinderten weder kaschiert noch geadelt werden. Ich bin stets auf der Suche nach einem eigenständigen, möglichst künstlerisch motivierten Grund für die Kooperation, der unabhängig ist vom Bedürfnis der Künstler, sich sozial zu engagieren für die Zielgruppe. Die folgende Filmsequenz gibt Einblick in Duette zwischen behinderten und nicht behinderten Darstellern/Schauspielern bei Theater Thikwà.

Film 2

1990: Kaspar Hauser Resonanz

Zweierszenen zwischen behinderten und nicht behinderten Darstellern/Schauspielern. Die spielerischen Duette setzen ein hohes Maß an Improvisationsvermögen voraus.

Das was die Behinderten hier anbieten stößt bei den Profis auf Resonanz, wird in einen Kontext eingebettet und erhält auf diese Weise größere Allgemeingültigkeit. Im Abschlussbericht für das Bundesministerium¹ nach einem dreijährigen Modellversuch schreiben wir:

„In der Konfrontation mit einem deformierten, behinderten oder verletzten Körper werden die Grenzen der landläufigen Körperästhetik deutlich und fragwürdig. Das Infragestellen des ‚idealen Körpers‘ kann die Profischauspieler oder Tänzer zu anderen, womöglich interessanteren eigenen Körperdarstellungen anregen, wie es auf der anderen Seite die behinderten Darsteller ermutigen kann, im Schutze der künstlerischen Form die eine oder andere körperliche Grenzerfahrung (oder Überschreitung) zu wagen und so auch eine Erweiterung des eigenen Umgangs mit der Behinderung zu erfahren.“²

Eine andere Ästhetik muss gesucht werden, die sich aus dem Zusammentreffen von Personen und Wahrnehmungswelten, die für gewöhnlich kaum miteinander in Berührung kommen, ergibt. In unseren Inszenierungen bei Theater Thikwà untersuchten wir die Grenzbereiche von Schauspiel, Performance, Musik, Sprache und Tanz.

Die landläufige Behindertentheaterdramaturgie setzt meist auf nachvollziehbare Sinnzusammenhänge – bekannt dafür sind Märchendarbietungen in Heimen, Kirchgemeinden und Schulen, aber auch die großen Epen auf der Bühne manch' eines Behindertentheaters (Medea, Orpheus, Odysseus). Meist unhinterfragt ist die Annahme, dass Theater mit Behinderten immer mit der Verwandlung in eine fremde Rolle zu tun haben müsse, den behinderten Darstellern keinerlei postmoderne Dekonstruktion oder gar Abstraktion zugemutet werden könne.

¹ Der dreijährige Modellversuch (1995-98) wurde vom Bundesministerium für Gesundheit gefördert.

² Althaus Gerlinde/Klaus Althaus/Matthias Maedebach/Christine Vogt (2000) S.41.

Eine extremere Befragung setzte sich hingegen der Regisseur und Installationskünstler Peter Baer in seinen Produktionen mit dem Thikwà-Ensemble zum Ziel. Nicht etwa nachvollziehbare Sinnzusammenhänge bot er seinen Akteuren an, sondern Dekonstruktionen, Fragmentierungen und eine mitunter strenge ästhetische Form, an welcher sich alle Beteiligten abzuarbeiten hatten:

Film 3

1995: Ein anderer Teil des Waldes

Der Regisseur auf dem Boden im spielerischen, aber körperlich sehr herausfordernden Kampf mit einem spastisch gelähmten Mann. Dann zwei Szenen aus der Produktion „Ein anderer Teil des Waldes“ (Konzept und Regie: Peter Baer)“

Der Regisseur bietet in dieser Szene deutlichen körperlichen Widerstand, lässt den Behinderten eine Grenze erfahren. Was nach außen brutal anmutet, wurde vom spastisch gelähmten Darsteller aufgrund eigener Aussagen eher als ein Akt von Zuwendung erlebt. Endlich war da einer, der ihn herausforderte, ihm schonungslos zu verstehen gab, dass auch er, wie alle anderen Ensemblemitglieder in Vorbereitung der Szene über eine körperliche und psychische Grenze zu gehen hatte. Auch im Prozess des Probens zeigte sich der Spielleiter als einer, der nicht primär auf Kommunikation und Empathie bedacht war, vielmehr als ein Künstler, der seinen Akteuren Widerstand bot und sie zuallererst mit den Gesetzmäßigkeiten der Kunst konfrontierte. Die Produktionen wurden immer radikaler. Die behinderten Darsteller wurden, genau wie ihre nicht behinderten professionellen Kollegen Bestandteil von extremen Installationen. Ihre besonderen Stimmen waren durch Diktaphone verfremdet, den Zuschauern wurden die ‚Zumutungen‘ des behinderten Körpers sinnlich nahe gebracht. Publikum und Presse spalteten sich in zwei Lager: während die einen jubelten, klagten die anderen den offenbar lediglich um die Autonomie der Kunst besorgten Künstler des ‚Missbrauchs‘ an und verließen z.T. unter Protest das Theater. Die sozialpädagogischen Mitarbeiter, welche als Betreuer alle Produktionen begleiteten und auch die Betreuer aus den WGs meldeten sich zu Wort. Sie beteuerten, dass der Schutz für ihre zu Betreuenden nicht mehr ausreichend gewährleistet sei, die Produktionen zu exklusiv geworden und etwa den anderen Behinderten aus den WG's nicht mehr zu vermitteln seien und die Theater-Akteure somit in eine Isolation geraten würden etc. Ein heftiger, und wie ich meine exemplarischer, Streit zwischen sozialpädagogischem und künstlerischem Personal war entfacht mit dem Ergebnis, dass der Regisseur zum Leid vieler der behinderten Darsteller nicht mehr weiter engagiert werden konnte. Für sie ging eine Welt der partiellen Integration in die Zunft der Künste zu Ende. Manch' einer von ihnen schien zum ersten Mal in Kontakt mit einer nicht in erster Linie auf Fürsorge bedachten Umwelt gekommen zu sein und damit an einem Stück Normalität zu partizipieren³.

2.

Ein verallgemeinerbares Problemfeld öffnet sich hier und soll uns zum Kernthema des Vortrags führen:

- Wie viel dürfen die Künstler den Behinderten zumuten?

³ Die Zusammenarbeit mit professionellen Künstlern ist bei Theater Thikwà programmatisch und geht bis heute weiter. Ich führe die Arbeit des Regisseurs Peter Baer hier an, weil ich sie vom künstlerisch-ästhetischen Standpunkt aus gesehen sehr interessant finde und weil der ‚Vorfall‘ ein Problem zuspitzt, mit dem viele Künstler, die mit Menschen mit Behinderungen arbeiten, konfrontiert sind. Selbstverständlich gebe ich zum entstandenen Konflikt meine persönliche Meinung wider.

- Wie kann im soziokulturellen Kunstprojekt den besonderen Bedingungen der Behinderten begegnet werden, ohne dass der künstlerisch-ästhetische Anspruch aufgegeben wird?
- Braucht ein Kunstprojekt mit Behinderten für die unterschiedlichen Anforderungen (künstlerisch-ästhetisch versus sozialpädagogisch) *zwei* Akteure (Sozialpädagoge und Künstler) oder sind diese Kompetenzen in einer Personalunion denkbar?

Das spannungsreiche Kompetenzen-Dreieck: „Sozialpädagogische Kompetenz – künstlerisch-ästhetische Kompetenz – Teilnehmer mit seiner Lebenskompetenz“ erfordert ein besonderes Setting. Es ist an zwei verschiedene Modelle gedacht, an denen die Stärken und Schwächen diskutiert werden können. In unserer Potsdamer Forschungsgruppe, die sich mit der Zielgruppe der Jugendlichen aus prekären Lebensverhältnissen befasst, haben sich dazu zwei Ansichten herauskristallisiert, die aufgrund meiner Erfahrung auch für die Arbeit mit Menschen mit Behinderungen (im Folgenden „Teilnehmer“ genannt) diskutiert werden können: Ich habe die beiden Standpunkte im Blick auf Behinderte etwas umformuliert:

1. Künstler sind Externe, die den Kontext nach Projektabschluss verlassen. Im Vordergrund steht nicht Empathie für die Klientel, sondern künstlerische Kompetenz. Die Teilnehmer werden während des Projektes und auch danach vom Sozialpädagogen begleitet. Das Dreieck wird von drei Akteuren gebildet (Künstler – Sozialpädagoge – Teilnehmer).
2. Sowohl künstlerische als auch sozialarbeiterische Fähigkeiten finden sich in einer Person. Das Kompetenzdreieck spannt sich zwischen zwei Akteuren auf (sozialpädagogisch qualifizierter bzw. begabter Künstler oder künstlerisch begabter Sozialpädagoge – Teilnehmer)

Positionen zum ersten Modell:

Donald Winnicott spricht vom „intermediären Raum“ als von einem Bereich zwischen innerer und äußerer Welt, in dem Träume und Phantasien sowie auch die Kreativität ihre Wurzeln haben.⁴ Der Künstler ermöglicht das Entdecken eines solchen (Zwischen-)raumes. Er tritt mit einer neuen Sprache an den Teilnehmer heran und setzt die Kunst mit ihren Symbolen und Metaphern zwischen sich und den anderen. Eher über ‚Korrespondenz‘ als über ‚Kommunikation‘ ist sein Arbeiten. In unserer ‚Potsdamer Lesart‘ ereignet sich Korrespondenz vor allem ohne Sprache, findet dort statt, wo sich eine Übereinstimmung zwischen den verschiedenen Akteuren über Assoziation, dem Sichwahrnehmen im fremden Anderen oder auch im Kunstwerk ergibt, wo Differenz anerkannt wird. Durch die ungewohnte Interaktion können Frustration und Leere im Teilnehmer entstehen – z.B. durch die Anweisung, dass während einer Theaterprobe keine entstehenden Probleme ausdiskutiert werden, sondern dafür, falls überhaupt darauf eingegangen, eine ästhetische Form gesucht wird. Der Regisseur, von dem weiter oben die Rede war, ist ein Beispiel für eine auf Korrespondenz bedachte Interaktion mit den Teilnehmern. Sie war möglicherweise grenzwertig. Kunst will aber an Grenzen führen, hat per se mit Grenzüberschreitung zu tun, bedeutet Risiko und Abweichung von der gängigen Norm, vom landläufig Normalen – so die Position zu diesem ersten Modell. Der Künstler selbst wagt in seinem Leben Ver-rückungen und kann daher zur Zielgruppe der Behinderten leicht Empathie entwickeln. Das Kunstprodukt schließlich will erreicht werden, erlaubt keine Umwege (obwohl gerade diese manchmal integraler Bestandteil sind) und wirkt durch sich selbst.

Problem: Konflikte in der Aufspaltung der Kompetenzen in zwei Akteure (Künstler - Sozialpädagoge) sind meist vorprogrammiert. Sozialarbeiter fühlen sich ausgenutzt, in die zweite

⁴ Winnicot 2006.

Reihe abgestellt. Sie arbeiten oft Jahre mit den Behinderten ohne dafür ausreichende Anerkennung zu bekommen. Der Künstler dagegen erntet, z.B. durch eine mögliche Präsenz der Medien, das öffentliche Lob (oder den Tadel wie im Beispiel ausgeführt), wird von den Teilnehmern – da eben nur temporär im Einsatz – geliebt und bewundert, kurz; profitiert, wie etwa Großeltern oder Tanten, von der Zuneigung seiner ‚Schützlinge‘.

Mit Blick auf dieses erste Modell bleiben *ethische* Fragen zurück und beschäftigen uns: Wie viel darf der Künstler den Teilnehmern zumuten? Wie wird in einem Projekt mit ihren psychosozialen Problemen umgegangen?

Das zweite Modell sucht die Antwort durch ein anderes Setting:

Es gibt hier keine klar definierten Verantwortlichkeiten, die der jeweiligen Berufsgruppe (Sozialpädagoge/Künstler) zugeschrieben werden. Künstler, insbesondere solche, die in soziokulturellen Zusammenhängen arbeiten, bringen meist eine hohe soziale Kompetenz mit. Sie wird in diesem zweiten Modell jedenfalls als wünschenswert vorausgesetzt. Künstler sind in der Lage, auf komplexe, herausfordernde Situationen angemessen zu reagieren. Außerdem haben sich die Inhalte und Themen der künstlerisch-ästhetischen Produktionen verändert. Sie speisen sich heute etwa aus der Lebenswelt der Teilnehmer, beziehen biografisches Material ein, sodass in Bezug auf den Künstler nicht nur korrespondive, sondern auch kommunikative Fähigkeiten und soziales Einfühlungsvermögen wichtig sind. Davon abgesehen, dass der ‚autonome‘ schweigend handelnde Künstler ein Mythos ist, gibt es auch Sozialpädagogen, Lehrer, Handwerksmeister usw., die durch ihre Persönlichkeit, Methoden oder kreativen Begabung den Anderen zu sich selbst führen. In diesem zweiten Modell wird eher über ‚Kommunikation‘ als über ‚Korrespondenz‘ agiert. Die Kommunikation verhandelt, stiftet (rationalen) Sinn, tauscht Informationen aus, teilt mit, ist diskursiv und baut auf eher distanzlose Identifikation mit dem Anderen. Sie neigt dazu, sich zu bestätigen und das Eigene im Fremden finden zu wollen. Eine Aufsplitterung der beiden Kompetenzen in zwei Personen ist also möglicherweise nicht notwendig – so der Standpunkt zu diesem zweiten Modell.

Ästhetische Fragen bleiben hier zurück und beschäftigen uns: Braucht das künstlerisch-ästhetisch relevante Ergebnis nicht eine entsprechende klare Positionierung? Ist diese mit einem eher normativ orientierten (sozial-) pädagogischen Anliegen kompatibel? Und sind diese unterschiedlichen Ziele, bzw. die Fähigkeiten, sie zu erreichen, überhaupt in Personalunion denkbar? Wo bleibt das eigenständige Feld der Kunst?

Das nächste Filmbeispiel verbildlicht die Problemstellung. In meinem jetzigen „Theaterensemble der Spastikerhilfe Berlin e.V.“ arbeiten Menschen mit Behinderungen auf der Bühne zusammen mit ihren künstlerisch-ästhetisch interessierten Betreuern. Im Jahre 2005 wurde mir die künstlerische Leitung des Ensembles anvertraut. Die Theatergruppe wurde 2001 als „Körper, Haus der Sinne“ gegründet mit der Absicht, Menschen mit schweren Behinderungen und solchen ohne Einschränkungen Möglichkeiten zu eröffnen, ihren Körper wahrzunehmen, alle Sinne zu entdecken und Zugang zur eigenen Kreativität zu finden. Zusammen mit der Projektleiterin Angelika Kruschat erarbeite ich im Rahmen eines Freizeitangebotes jedes Jahr eine große Theaterproduktion, welche in der Öffentlichkeit gezeigt wird. Im Zusammenspiel von neun DarstellerInnen mit z.T. schweren Behinderungen und drei sozialpädagogisch ausgebildeten AssistentInnen entstehen Stücke, welche Behinderung weder kaschieren noch besonders hervorheben. Sie lehnen sich in der Regel an literarische Vorlagen an, sind etwa inspiriert durch Becketts „Godot“, Lorcass „Kurze Spiele“, Gombrowics „Yvonne“ etc. Der folgende Ausschnitt dokumentiert eine Zwischenszene innerhalb eines poetischen und fragmenthaften Stückes von Garcia Lorca, welches für die Beteiligten keine leichte Kost war. Die Zwischenszene basierte auf Einfällen der Teilnehmer, auf ihren Musikwünschen und ihrem Bedürfnis, zwischen die befremdenden Lorca-Szenen etwas Vertrautes zu setzen.

Film 4

2007: Lorca (2.56)

Fünf potenzielle Bräute werben um einen Prinzen, in dem sie etwas Bestimmtes von sich zeigen.

Ich komme nun zum dritten Abschnitt meiner Ausführungen:

Es gibt, wie in den Filmbeispielen deutlich wurde, verschiedene Zugänge zur Theaterarbeit mit Behinderten. Im ersten, den ich diskutieren möchte, stehen Spaß und Kommunikation im Vordergrund. Im letzten Bildstreifen haben wir davon einen Eindruck bekommen. Die Brautschauzene machte vor allem viel Spaß. Die Musik lud zum Mitklatschen ein, Zuschauer und Darsteller waren gleichermaßen in eine kurzweilige Unterhaltung einbezogen. Bei diesem Zugang werden in erster Linie Bedürfnisse nach Selbstdarstellung, Einbezogenheit und Spaß bedient. In unsere Potsdamer Forschungsgruppe sind wir auf eine modellhafte Zuspitzung der verschiedenen Zugänge gekommen und auf Begriffe, die sie zu beschreiben versuchen.

Den im letzten Filmbeispiel zur Anschauung gekommene nennen wir verkürzt *Karaoke* – nach der weltweit beliebten Freizeitbeschäftigung, bei der sich Amateursänger im Schutze des aufgespielten Musiktitels selbst darstellen, – oder auch (weniger salopp) *populäre Ästhetik*.

Der zweite Zugang lässt sich an der theatralen Installation „Ein anderer Teil des Waldes“, nachvollziehen. Die jeweilige Stückvorlage (oder der dramaturgische Plot, in diesem Fall die Fragmente aus dem Sommernachtstraum) liefert eine Kontrastfolie zur Lebenswelt der Akteure, spielt möglicherweise in einer anderen Zeit, provoziert die Auseinandersetzung mit einer unvertrauten Rolle und mit dem Anderen schlechthin. Durch die Regie werden Bühnenstück/Plot und Lebenswelt der Akteure aufeinander bezogen (im Filmbeispiel gucken die beiden behinderten Männer unter die Röcke der Frauen. In ihrem damaligen Leben spielten die Lust und gleichzeitige Unfähigkeit, sich einer Frau zu nähern, eine große Rolle). Ähnlichkeiten und Gegensätze werden erforscht, jedoch ist durch das Primat der (Stück)vorlage eine ästhetische Form vorgegeben, an der sich alle Beteiligten ‚abarbeiten‘. Im besten Fall entsteht dadurch das Neue, Eigene. Wir aus Potsdam bezeichnen diesen eben skizzierten zweiten Zugang mit dem Begriff *kunstnahe Ästhetik*.

Im letzten Filmbeispiel geht es nochmals um die künstlerisch- ästhetische Zusammenarbeit zwischen Behinderten und ihren Assistenten.

Film 5

2008: Yvonne (1.12)

Eine (nicht behinderte) Assistentin tanzt ihrem schwer spastisch behinderten Partner auf der Bühne vor. Danach tanzt er selbst ein Solo.

Der Tanz des spastisch behinderten Darstellers, der, immer um sein Gleichgewicht bemüht, dennoch nicht fällt, ist von großer Wirkung und fordert m.E. die Auseinandersetzung mit einem professionellen Tänzer heraus. Daraus kann etwas Kunsthaftes entstehen. Die Sozialarbeiterin auf der Bühne, seine Partnerin im Film, kann diesem extrem eigenwilligen Ausdruck nicht mehr standhalten. Tänzer hingegen fühlen sich angesprochen, sodass eine Zusammenarbeit aktuell im Gange ist. Im Fokus wird die Auseinandersetzung mit der Lebenswelt der Menschen mit Behinderungen im Spannungsfeld von sozialer Anpassung und der Hinwendung zur Kunst stehen. Das Ensemble wird daher erstmalig um drei Künstlerinnen und Künstler erweitert.

Fazit

„Karaoke Methoden“ haben ihre Berechtigung und eignen sich, z.B. wenn es darum geht, bestimmte Hemmungen und Blockaden – in den Anfängen eines Projektes nicht unüblich – zu überwinden. Die Zielgruppe hat gerne Spaß, präsentiert sich mit Vorliebe im Schutze be-

kannter Formate, wie z.B. der eingespielten Musik „girls, girls, girls“. Die *populäre Ästhetik* hat insbesondere dann ihre Berechtigung, wenn es um Motivation, aber auch Erweiterung des Ausdrucks, Experimentieren mit Eigenem und Fremdem etc. geht. Auf das Bedürfnis nach Kommunikation wird mit Kommunikation geantwortet. Ebenso ist bisweilen die Personalunion von Künstler und Sozialpädagoge sinnvoll. --- Der Weg der Kunst hingegen ist kompromissloser und radikaler. Er vertraut auf Korrespondenz zum Geschehen, beantwortet das Bedürfnis nach Kommunikation mit den Gesetzmäßigkeiten der ästhetischen Formen der Kunst.

Ich glaube, dass der Kunst viel mehr als bisweilen angenommen zugetraut werden kann, Menschen mit Behinderungen nicht geschont werden müssen und dass *kunstnahe Ästhetik* letztlich auch ethisch verantwortbar ist. Das Beispiel des Regisseurs, dem die Behinderten z.T. bis heute nachtrauern, obschon ihm mitunter Missbrauch vorgeworfen wurde, möchte diese Annahme bekräftigen. Um Missverständnissen vorzubeugen, sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass Elemente aus der populären Ästhetik selbstverständlich ebenfalls zu etwas Kunsthaftem werden können, denke man an Beispiele aus erfolgreichen Inszenierungen mit Amateuren, die als „Experten ihrer Wirklichkeit“ ihren unverwechselbaren Ausdruck finden (*Theatrale Installation mit alten Menschen bei Görlitz, Theater mit Gefangene in Berlin etc.*). Immer ist es eine Frage des Kontextes, in welchem lebensweltorientierte Erfahrungen oder Wünsche der Teilnehmer Raum bekommen.

Auffällig sind in unserem Feld – Ähnliches gilt für die Arbeit mit Jugendlichen aus prekären Verhältnissen – extreme Abgrenzungstendenzen zwischen Künstlern und Sozialpädagogen, bzw. zwischen Künstlern und Kunsttherapeuten. In vielen Kunstprojekten oder Theaterensembles wird das Kunsthafte außerordentlich betont und gegen die Sozialarbeit oder Kunsttherapie abgegrenzt. Ich selbst grenze mich auch ab, möchte die Kunst den Künstlern überlassen und die Betreuung den Sozialpädagogen, bin für begriffliche Schärfe und klare Definition der jeweiligen Kompetenzen. Wie Gewinn bringend jedoch die aktuelle Erfahrung mit den sozialpädagogischen Akteuren ist, kann hier nur noch am Rande erwähnt werden. Manch eine eigensinnige Zurücktheit, die im Betreuten daherkommt, anerkennen sie mittlerweile aufgrund ihrer eigenen künstlerisch-ästhetischen Erfahrung während fünf Jahren als kreativen Lösungsversuch und betrachten sie nicht länger als zu korrigierende Abweichung. Auf diese Weise verändern sich ganze Konstellationen innerhalb des Betreuungszusammenhangs. M.E. geht es in der Theaterarbeit mit Menschen mit geistiger Behinderung darum, sich klar zu werden, welches der beiden oben skizzierten Modelle für das personale Setting und welcher der beiden Zugänge (*populär* versus *kunstnah*) im Sinne der Zielvorgabe (z.B. öffentliche Theaterinszenierung oder work in progress) angemessen sind. Dann bleibt das Spannungsfeld zwischen Kunst und sozialer Anpassung spannend und endet nicht in unüberwindbaren Konflikten. In jedem Falle geht es einerseits darum, einen künstlerisch-ästhetischen Prozess kompetent zu leiten und auf der anderen Seite um die sozialpädagogische Kompetenz, die Teilnehmer zu begleiten und ihnen die notwendige Hilfe zu gewähren. Denn – im Sinne der Bindungstheorie des britischen Psychiaters John Bowlby – nur da, wo sie eine langfristige emotionale Bindung aufbauen können, sind sie potenziell in der Lage, sich angstfrei der mitunter riskanten Situation einer Theaterprobe auszusetzen. Und: Allen Abgrenzungstendenzen zum Trotz: Es gibt viel zu tun in einer Gesellschaft, in der die „soziale Integration von Behinderten“ vor allem in Sonntagsreden auftaucht. Packen wir es gemeinsam an! Menschen mit und ohne Einschränkungen, mit und ohne künstlerische Ausbildung stehen in Berlin gemeinsam auf der Bühne - betreuen einander gegenseitig im Versuch, sich nicht zu bevormunden, - inspirieren einander und lernen voneinander. Ein Dialog auf Augenhöhe wird angestoßen, der seine Spuren hinterlässt, auch wenn der letzte Vorhang schon lange gefallen ist. Auf diese Weise möchten wir einen Beitrag zu Teilhabe und Integration von Menschen mit Behinderungen leisten.

Literatur:

Althaus Gerlinde/Klaus Althaus/Matthias Maedebach/Christine Vogt (2000). *Der Geist lässt sich nicht behindern. Zur Sozialen Integration von Menschen mit Behinderung*. Abschlussbericht über das Modellvorhaben 1995-98 (Bonn).

Vogt, Christine/Martina Pfeil/Hanne Seitz (2009). "be unique be open be art. Urban Culture and Youth in Berlin and Beyond or How To Do Things With Art" in: Project Team UCAY: *building bridges, breaking borders. Urban Culture and Youth*. P. 50-125 (online: <http://www.ucay.eu>) Amsterdam.

Vogt, Christine (2009) „Auf Augenhöhe“ in: *Predigthilfe und Materialien für die Gemeinde. Aktion Sühnezeichen Friedensdienste e.V.* (erscheint Januar 2010).

Winnicott, Donald Wood. (2006). *Vom Spiel zur Kreativität*, (Klett Cotta, Stuttgart).

Biografie von Christine Vogt

Absolventin der Künstlerweiterbildung (HdK Berlin)

Regisseurin für Integratives Theater

Kulturwissenschaftlerin M.A.

Gründerin von Theater Thikwà Berlin (1990). Langjährige praktische Erfahrung als Schauspieltrainerin und Regisseurin in der Theaterwerkstatt Thikwà

Regisseurin im Theaterensemble der Spastikerhilfe Berlin e.V. (Ensemble mit schwer behinderten Darstellern, ihren Assistenten und Künstlern)

Lehrbeauftragte an der FH Potsdam und im Bereich der Behindertenhilfe

2008/09 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt „Urban Culture and Youth“ (UCAY) an der FH Potsdam

Kontakt:

Christine Vogt

Karl-Schrader Straße 1

10781 Berlin

Tel: 030/ 23639431

Mail: vogt_chris@yahoo.de