

Susanne Hartwig (ed.)

Gemeinsam/Together

**Kognitiv beeinträchtigte Menschen
in europäischen Theatern – Theorie und Praxis
People with Learning Disabilities
in European Theatres – Theory and Practice.
Unter Mitarbeit von Soledad Pereyra.**



Susanne Hartwig (ed.)

Gemeinsam/Together

Can society mitigate hermeneutical injustice towards persons with learning disabilities? How do European theatres meet this challenge? How can artists with learning disabilities “have a voice”? The present volume searches for answers to these questions through theoretical approaches and interviews with stage directors.

The Editor

Susanne Hartwig is Holder of the Chair of Romance Literatures and Cultures (Spanish and French Literature and Culture), Faculty of Arts and Humanities at the University of Passau, Germany. The main questions of her research are: What is the function of fictional and aesthetically structured non-fictional texts in societies and cultures? What does text theory bring to other disciplines? Her main research fields are “Images of Disability” and “Ethics and Literature”.

Gemeinsam/Together

IMAGES OF DISABILITY / IMÁGENES
DE LA DIVERSIDAD FUNCIONAL

Literature, Scenic, Visual, and Virtual Arts /
Literatura, artes escénicas, visuales y virtuales

Edited by
Susanne Hartwig and Julio Enrique Checa Puerta

VOLUME 4



PETER LANG

Susanne Hartwig (ed.)

Gemeinsam/Together

Kognitiv beeinträchtigte Menschen in
europäischen Theatern – Theorie und Praxis
People with Learning Disabilities in
European Theatres – Theory and Practice

Unter Mitarbeit von Soledad Pereyra



PETER LANG

Bibliographic Information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available online at <http://dnb.d-nb.de>.



Die Open Access-Publikation wurde unterstützt durch den Publikationsfond der Universitätsbibliothek Passau.

Funded by



Funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft
(DFG, German Research Foundation) – 429281822.

ISSN 2569-586X

ISBN 978-3-631-86780-8 (Print) • E-ISBN 978-3-631-86781-5 (E-Book)
E-ISBN 978-3-631-86782-2 (EPUB) • DOI 10.3726/b19074



Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution NonCommercial NoDerivatives 4.0 unported license. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

© Susanne Hartwig 2022

Peter Lang GmbH
International Academic Publishers
Berlin 2022

Peter Lang – Berlin · Bern · Bruxelles · New York ·
Oxford · Warszawa · Wien

This publication has been peer reviewed.

www.peterlang.com

Inhaltsverzeichnis/Table of contents

Vorwort	9
----------------------	---

Zusammenfassung in Leichter Sprache	11
--	----

I. Theorie/Theory

Susanne Hartwig

„A wie Dornen“: Hermeneutische Partizipation von Menschen mit ,geistiger Behinderung' in Theatern	17
--	----

Soledad Pereyra

Gemeinsam gegen das Coronavirus: Intermediale Strategien von <i>mixed abled</i> -Theatern in Zeiten der COVID-19-Pandemie	39
--	----

Alba Gómez García

„Jeder ist weise im eigenen Haus.“ Über ein barrierefreies Videospiele, das es noch nicht gibt	61
---	----

II. Praxis/Practice

AUSTRIA

Theater Delphin (Wien)	89
------------------------------	----

Wir sind wie Goldschürfer: Interview mit Gabriele Weber, Theater Delphin (26. Mai 2021)	91
--	----

BELGIUM

Theater Stap (Turnhout)	103
-------------------------------	-----

They are the jokers in the theatre, the most valuable card you have: Interview with Marc Bryssinck, Theater Stap (18 th May 2021)	105
---	-----

FRANCE

Compagnie Création Éphémère (Millau)	113
--	-----

C'est vraiment une rencontre humaine: Interview avec Philippe Flahaut, Compagnie Création Ephémère (3 mai 2021)	115
L'Oiseau-Mouche (Roubaix)	125
On est une compagnie comme toutes les autres compagnies: Interview avec Léonor Baudouin, L'Oiseau-Mouche (15 mars 2021)	129
Théâtre du Cristal (Éragny sur Oise)	137
« La machine à coudre et le cerf-volant » De la résistible ascension des pratiques art et handicap: Olivier Couder, Théâtre du Cristal	139
Entretien avec Olivier Couder à propos de <i>Cabaret des Frissons Garantis</i> (juillet 2017)	153
GERMANY	
Blaumeier Atelier (Bremen)	159
Bremen ist ‚blaumeierisch‘ gewöhnt!: Interview mit Sabina Mak, Barbara Weste und Karolin Oesker, Blaumeier Atelier (3. März 2021)	161
Klabauter Theater (Hamburg)	175
Das sind Erwachsene!: Interview mit Astrid, Theater Klabauter (25. Mai 2021)	177
RambaZamba (Berlin)	187
Theaterarbeit im Theater RambaZamba bei den Kindern des Olymp: Gisela Höhne, RambaZamba	189
Ein voller Tisch ist toll, ein leerer irgendwie nicht: Interview mit Jakob Höhne, RambaZamba (29. April 2021)	209
Theater Brüt (Passau)	221
Wunderliche Eigenheiten und eigentümliche Verknüpfungen: Gerhard Bruckner, Theater Brüt	223

Theater Thikwa (Berlin)	235
Eigen:sinnig. Wie Thikwa Theater macht: Gerd Hartmann, Theater Thikwa	239
GREAT BRITAIN	
Blue Apple Theatre (Winchester)	257
Things change bit by bit: Interview with Richard Conlon Full, Blue Apple Theatre (24 th March 2021)	261
What we are looking for is creativity: Sam Dace, Tommy Jessop, Anna Brisbane, Katy Francis, Ros Davies, James Benfield & Richard Conlon	275
Hijinx (Cardiff)	289
You have to ensure that everyone understands the reasons for their actions: Interview with Ben Pettitt-Wade, Hijinx (16 th February 2021)	291
IRELAND	
Blue Teapot Theatre (Galway)	301
We talk to them and we listen: Interview with Petal Pilley, Blue Teapot Theatre (17 th May 2021)	303
ITALY	
Teatro la Ribalta (Bolzano)	313
Arte della Diversità: Paola Guerra, La Ribalta	315
SPAIN	
Asociación Alfa/Corralarte (Murcia)	317
Un lugar en el que no existe lo correcto o incorrecto: Javier Martínez Lorca, Corralarte	319
El Tinglao (Madrid) – ENKI Teatro (Pozuelo de Alarcón-Madrid) – Palmyra Teatro (Alcalá de Henares): Compañía de Teatro y Danza El Tinglao – Asociación APADIS	329

A propósito del arte escénico, de lo intelectual y de lo diverso: David Ojeda, El Tinglao/Asociación ENKI/Palmyra Teatro	333
Paladio Arte (Segovia)	355
Entidad declarada de utilidad pública: Marta Cantero Díaz, Paladio Arte	357
SWEDEN	
Moomsteatern (Malmö)	365
People with learning disabilities are part of democracy: Interview with Sandra Johansson, Moomsteatern (6 th May 2021)	369
SWITZERLAND	
Hora (Zürich)	377
Jeder braucht seine Zeit: Stephan Stock, Nele Jahnke, Remo Beuggert & Matthias Brücker, Theater HORA (März 2021)	381
Liste der Abbildungen/Figuren	393

Vorwort

Den Anstoß zu den Artikeln, Essays und Interviews dieses Buches gaben folgende Fragen: Berücksichtigen unsere europäischen Gesellschaften und Kulturen eigentlich auf gerechte Weise die Perspektive von Menschen mit sogenannter geistiger Behinderung? Wo reden in unseren Gesellschaften Menschen mit und ohne kognitive Beeinträchtigung *miteinander*? Gibt es Orte mit Vorbildfunktion? Vielleicht das *gemeinsame* Theater?

Am Anfang dieses Buches mit dem Titel *Gemeinsam/Together* standen sehr theoretische Fragen. Das fertige Buch enthält nun viele praxisnahe Antworten von Regisseurinnen und Regisseuren, Dramaturginnen und Dramaturgen, Schauspielerinnen und Schauspielern sogenannter inklusiver Theater, in denen Menschen mit sogenannter geistiger Behinderung und Menschen ohne sogenannte geistige Behinderung zusammenarbeiten. Solche Theater entstanden seit den späten 1980er Jahren überall in Europa. Sie haben sich aus dem Schatten der Rehabilitation und der Freizeitbeschäftigung gelöst und sind zu ästhetisch anspruchsvollen professionellen Theatern mit je eigenem Charakter herangereift. Von ihren künstlerischen Ergebnissen her können sie es mit anderen professionellen Theatern inzwischen problemlos aufnehmen, auch außerhalb spezialisierter Festivals. Sie treffen auf ein sehr unterschiedlich informiertes – ja, geradezu politisiertes – Publikum, das immer mehr lernt, Vorurteile gegenüber Menschen mit Behinderung abzubauen und die Aufführungen als das zu genießen, was sie sind: Kunst.

Gemeinsam/Together fragt danach, wie die Idee eines Theaters entstand, wie die Zusammenarbeit organisiert wird, welche Entwicklungsschritte vollzogen wurden, wie die Aufführungen entstehen. Die Essays und Interviews wurden so weit wie möglich in ihrer Originalform belassen, auch die sprachliche Diversität wurde bewahrt. Damit will das in Form und Inhalt ungewöhnliche Lesebuch *Gemeinsam/Together* Anstöße geben für neue mögliche Denkweisen, wie das Zusammenleben von Menschen mit und ohne Behinderung gestaltet werden kann und wie dabei Ungerechtigkeiten abgebaut werden können.

Dieses Buch entstand im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projektes „Erzählung, Erwartung, Erfahrung. Behinderung im zeitgenössischen europäischen Theater und Film“ (Projektnummer 429281822). Besonderen Dank schulde ich bei der Durchführung und Transkription der Interviews sowie bei der redaktionellen Bearbeitung aller Beiträge meiner Wissenschaftlichen Mitarbeiterin Dr. Soledad Pereyra. Für die

vielsprachigen Transkriptionen der Zoom-Interviews haben sich Laura Frank, Lisa Herold und Veronika Geldner verdient gemacht; von ihnen stammen auch die Präsentationen der einzelnen Theater, die den Interviews und Essays vorausgehen. Für eine finanzielle Unterstützung der Open Access-Publikation danke ich der Universität Passau. Den größten Dank aber schulde ich allen Menschen, die sich in diesem Buch zu Wort melden, für eine außergewöhnlich bereichernde Zusammenarbeit.

Zusammenfassung in Leichter Sprache

Dieses Buch heißt „Gemeinsam/Together“.
Together ist Englisch und man spricht es so aus: tu ges sehr.
Together bedeutet: zusammen oder gemeinsam.



Alle sollen verstehen:
Darum geht es in dem Buch.
Deshalb haben wir diesen Text in Leichter Sprache geschrieben.

Wir trennen sehr lange Wörter.
Zum Beispiel: Theater-stück.
Dann können alle den Text besser lesen.



Wir schreiben immer nur die männliche Form von den Wörtern.
Dann kann man den Text leichter lesen.
Das ist wichtig für Leichte Sprache.
Wir schreiben: der Schauspieler.
Wir schreiben **nicht**: der Schauspieler und die Schauspielerin.
Wir meinen aber immer alle Menschen.



Am Anfang vom Buch „Gemeinsam/Together“ war eine Frage:
Warum wissen wir **nicht**:
Wie sehen Menschen mit einer geistigen Beeinträchtigung die Welt?
Wir wissen nur sehr wenig über ihre Sicht auf die Welt.
Das ist ungerecht.



Auch Menschen mit Beeinträchtigung muss man zuhören.
Auch Menschen mit Beeinträchtigung wissen etwas über die Welt.
Und wollen ihre Meinung mitteilen.

Deshalb haben wir uns gefragt:
Wo können sie ihre Meinung sagen?
Wo können sie ihre Ideen in unserer Gesellschaft einbringen?
Wer hört ihnen richtig zu?
Wie drücken sie sich aus?
Sprechen sie anders?
Was sagen sie?



Wir haben uns gedacht:
 Das Theater ist ein guter Ort dafür.
 Hier können die verschiedensten Menschen
 miteinander zusammen-arbeiten.
 Auch Menschen mit und ohne Beeinträchtigung.



Darum veröffentlichen wir dieses Buch mit dem Titel „Gemeinsam/Together“.
 In dem Buch geht es darum:
 Menschen mit und ohne sogenannte geistige Behinderung
 arbeiten gemeinsam.
 Sie reden miteinander und hören sich gegenseitig zu.



Ich habe viele Regisseure von inklusiven Theatern in Europa gefragt: Wie arbeiten Sie mit Schauspielern mit Beeinträchtigung zusammen?

Regisseur kommt aus dem Französischen.
 Man spricht das Wort so aus: Re schie sör.
 Es bedeutet auf Deutsch: Spiel-leiter.
 Damit ist die Person gemeint,
 die ein Theater-stück leitet und plant.



Auch Menschen mit einer geistigen Beeinträchtigung
 haben manchmal geantwortet.

Wir haben diese Fragen gestellt:

Wie können die Schauspieler ihre Ideen und Vorschläge
 in den Proben von einem Theater-stück einbringen?
 Bitte erzählen Sie uns Ihre Geschichten aus den Proben.



Wie drücken die Schauspieler ihre eigene Vorstellung
 von den Theater-stücken aus?
 Bitte erzählen Sie uns von besonderen Momenten bei Ihrer Arbeit.

Vielleicht passen die Gefühle von den Schauspielern
nicht immer in die Proben.

Wie gehen Sie damit um?
 Wer bestimmt eigentlich:
 Was passt?
 Und was passt **nicht**?



Bitte erzählen Sie uns von Ihren Erfahrungen bei den Proben.

Die Schauspieler müssen oft bestimmte Bewegungen machen.
Und Texte auswendig lernen.

Und die Texte auf eine bestimmte Art sagen.

Wie schaffen die Regisseure das:

Die Schauspieler halten sich an die Vorgaben?



Wie entwickeln Sie normalerweise den Plan für das Theaterstück?

Das Fachwort für den Plan ist Inszenierung.

Wer hat die Ausgangs-idee?

Wie wird die Ausgangs-idee den Schauspielern erklärt?

Wie reagieren die Schauspieler?



Was ist Ihre Lieblings-inszenierung?

Was denken Sie über das Publikum?

Wo hat Sie das Publikum überrascht oder herausgefordert?

Was möchten Sie gerne dem Publikum sagen?



Worüber sollten wir forschen?

Was würden Sie gerne wissen?

In dem Buch haben wir die Antworten zu den Fragen aufgeschrieben.

Das Buch mit den Texten und Interviews erscheint im Internet.

Alle Menschen können das Buch im Internet lesen.



Übersetzt und geprüft vom Braunschweiger Büro für Leichte Sprache

© Lebenshilfe Braunschweig

Bilder © Lebenshilfe für Menschen mit geistiger Behinderung Bremen e.V.,

Illustrator Stefan Albers, Atelier Fleetinsel, 2013

I. Theorie/Theory

Susanne Hartwig (Universität Passau)

„A wie Dornen“: Hermeneutische Partizipation von Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ in Theatern

Abstract: Inveterate patterns of perception, of thought and of feeling limit open hermeneutic processes. This often causes great difficulties to people with learning disabilities. Based on Miranda Fricker's (2007) concept of hermeneutical injustice, the present article asks for how society can include people with learning disabilities in the process of social sense-making and describes the possibilities of theatre in this context.

Keywords: Hermeneutical Injustice, Hermeneutical Participation, Inclusion, Inclusive Theatre

1. Einleitung

Jemand singt: „A wie Dornen“. Er hat ein Lied gehört, das zu einer einprägsamen Melodie „A wie Auto“ und „A wie Affe“ singt.¹ „A wie Dornen“ klingt in diesem Kontext disharmonisch. Man erwartet „A wie Apfel“ oder „D wie Dornen“. Nun kann man versuchen, den Satz passend zu machen, indem man annimmt, dass der singende Mensch gerade an Dornen dachte, die stechen und die Reaktion „Ahh!“ hervorrufen. „A wie Dornen“ als Metonymie also. Oder man kommt zu dem Schluss, dass der Mensch, offensichtlich ein Kind oder ein Kulturfremder, *noch nicht* verstanden hat, dass es sich bei den Buchstaben im Lied um Anlaute handelt, die in Beispielwörtern eingeübt werden; ‚noch nicht‘ bedeutet die Erwartung einer Entwicklung.

Singt eine erwachsene Person „A wie Dornen“, so kann dies als Lust am Unsinn, Freude am Dadaistischen oder als ikonoklastische Geste gewertet werden. Wird dieser Satz aber nun von einer Person gesungen, die schräge Lidfalten hat und deren Bewegungen zu dem Lied unkoordiniert wirken, dann verbindet sich der Satz „A wie Dornen“ mit der Assoziation ‚geistige Behinderung‘.² Man

1 Es handelt sich um ein Lied, das Vorschulkindern die Buchstaben nachbringen soll („A-Lied“ o.J.).

2 In diesem Beitrag wird die Bezeichnung *geistige Behinderung* in Anführungszeichen gesetzt. Dies soll anzeigen, dass sie zwar geläufig, dennoch aber aus vielen Gründen

folgert dann vielleicht, dass der ‚geistig behinderte‘ Mensch nicht versteht, dass er einen Fehler macht. Was wäre aber, wenn der Satz „A wie Dornen“ gar nicht fehlerhaft wäre? Wenn er sinnvoll wäre, weil man „A wie Dornen“ genauso gut singen kann wie „A wie Affe“, weil „Dornen“ und „Affe“ beide gut in die Melodie passen, weil beide zwei Silben haben oder weil es vielleicht gerade notwendig ist, von Dornen zu singen? Wenn der Satz „A wie Dornen“ sinnvoll eine Weltsicht ausdrückte?

Es gibt Kontexte, die die Annahme bestärken, ein Satz wie „A wie Dornen“ sei nicht fehlerhaft, auch wenn er von einem Menschen gesungen wird, der mit der Etikette ‚geistige Behinderung‘ versehen ist: z.B. die Theaterbühne. Denn diese steht für ‚Als-ob-Situationen‘, in denen sehr viel mehr möglich und richtig ist als in der Alltagswelt. Ein Schauspieler, der „A wie Dornen“ singt, könnte die Zuschauer:innen auf eine Meta-Ebene verweisen, auf der diese den eigenen Sinnbildungsmechanismus erkennen können.³ Sie sehen dann z.B., dass ihnen ein Satz wie „A wie Dornen“ nur deshalb als abweichend erscheint, weil sie etwas anderes erwartet haben, weil ihre angelernten Erwartungen den Sinnbildungsprozess vorstrukturiert haben. Sie können weiter erkennen, dass die Bewertung eines Satzes „A wie Dornen“ als Abweichung oder Disharmonie eine *Folge* ihrer Erwartung ist und sich nicht zwangsläufig aus der Eigenschaft des singenden Menschen ergibt.⁴ Möglicherweise könnten sich die Zuschauer:innen auf eine Meta-Meta-Ebene auch vergegenwärtigen, dass Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ ein Satz wie „A wie Dornen“ nur selten als Kreativität und sehr häufig als Dummheit ausgelegt wird. Warum aber dürfen Menschen mit einer ‚geistigen Behinderung‘ nicht darüber mitentscheiden, was sinnvolle Sätze sind? Wer bestimmt, was legitime Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien sind? „A wie Dornen“ auf einer Theaterbühne könnte bewusst machen, dass bestimmte Menschen aus dem sozialen Sinnbildungsprozess ausgeschlossen werden, an dem doch eigentlich alle Mitglieder der Gesellschaft beteiligt sein sollten.

abzulehnen ist. Ein wichtiger Grund ist die stigmatisierende Wirkung. Vgl. zu dem Begriff Musenberg 2020: 201.

- 3 Nicht zu vergessen ist, dass im Publikum gewöhnlich nicht-behinderte Menschen sitzen.
- 4 Feuser schreibt dazu: „Das Verständnis des anderen gelingt nur mittels der Projektion unserer Verstehensgrenzen auf ihn, d.h. wir verkennen unsere Grenzen des Verstehens als Begrenztheit derer, die es zu verstehen gilt. In Folge kommt es zur Wahrnehmung unserer Begrenztheit als Grenzen des anderen“ (Feuser 2000: 152).

Menschen mit einer ‚geistigen Behinderung‘ brauchen Kontexte, in denen sie ihre Weltsicht kommunizieren dürfen und in denen ihnen zugehört wird. Der folgende Beitrag wird der Frage nachgehen, welche Schwierigkeiten Menschen mit einer kognitiven Beeinträchtigung haben, ihre Aneignung der Welt und ihre Sichtweise auf die Welt in den Prozess ‚kultureller Sinnerschließung‘ einzuspeisen, und welche Möglichkeiten z.B. Theater haben, ihnen Gehör zu verschaffen.

2. Hermeneutische Ungerechtigkeit und der Zwang zu sozialer Kopplung

Ein gemeinsam geteiltes Weltverständnis erzeugen Menschen durch hermeneutische Prozesse des Deutens und Auslegens der Wirklichkeit, durch Geschichten über die Wirklichkeit (vgl. Harari 2015) sowie durch soziale Prozesse der Aneignung des erzeugten Wissens.

Hermeneutik bezeichnet die Kunst der *angemessenen* Auslegung und Deutung eines Textes, z.B. einer Nachricht, die nicht durch ihren unmittelbaren pragmatischen Kontext schon ausreichend in ihrer Bedeutung eingegrenzt ist.⁵ Zwischen Text und Interpret wird in einer Art hin- und hergehendem Dialog ein immer besseres intersubjektives Verständnis des Textes erarbeitet (vgl. Ahrens 2013). Aus verschiedenen Richtungen nähert man sich einem gemeinsamen Sinn an.⁶ Verschiedene „Sinnhorizonte“ (Grübel/Grüttemeier/Lethen 2005: 75) werden miteinander in Einklang gebracht. Das Bild des hermeneutischen Zirkels weist darauf hin, dass das Wechselspiel zwischen Hypothesenbildung und Hypothesenkorrektur im Verstehensprozess eines Textes prinzipiell

5 Hermeneutik ist „Deutungslehre“ (Grübel/Grüttemeier/Lethen 2005: 72), „Kunstlehre der Textinterpretation“ und zugleich „philosophische Theorie der Auslegung und des Verstehens überhaupt“ (Ahrens 2013: 297). Bei Wilhelm Dilthey ist die Hermeneutik ein Grundpfeiler der Theorie der Geisteswissenschaften, die von Äußerem auf Inneres schließen (vgl. Ahrens 2013: 298).

6 Gadamer unterscheidet ‚richtiges‘ und ‚falsches‘ Verstehen, kann dies aber nicht objektiv begründen. Abweichend davon sieht z.B. Jürgen Habermas Verstehen im Zusammenhang mit Handlungsorientierung und Konsensbildung (vgl. Grübel/Grüttemeier/Lethen 2005, 192), d.h. nicht als ‚objektiv Gegebenes‘, sondern als etwas, das in einem kommunikativen Prozess mittels Argumentation hergestellt wird. Text und Interpret nähern sich im Kommunikationsprozess einander an (vgl. dazu das Großkapitel II „Beispiele der Texthermeneutik“ in Brackert/Stückrath 2001).

unabschließbar ist.⁷ Vom Gesagten wird dabei auf Ungesagtes, auf Gemeintes, geschlossen.⁸

Was für die Textlektüre gilt, kann auf die Weltdeutung übertragen werden: Diese beruht auf der Deutung eines jeden Individuums, das aber wieder auf eine globale Weltdeutung zurückgreift. Allgemeine und individuelle Interpretation wirken wechselseitig wie Figur und Hintergrund aufeinander und kommen dort zusammen, wo, wie Hans-Georg Gadamer es ausdrückt, „Horizontverschmelzung“ stattfindet (vgl. Berensmeyer 2010: 35–36). Dieser Position diametral entgegengesetzt ist die Idee einer radikalen Fremdheit des Anderen:

„Die These von der Universalität der Hermeneutik impliziert bei Hans-Georg Gadamer (1960) die Annahme, daß Sinnhorizonte bei aller Unterschiedlichkeit auf Verschmelzung angelegt seien. In den verschiedenen kulturellen Sinnsystemen gehe es letztlich um ein und dieselbe Sache, um einen wirkungsgeschichtlichen Zusammenhang, ja um das Sein in seiner umfassenden sprachlichen Vermitteltheit. Demgegenüber betonen Phänomenologen wie Emmanuel Levinas [sic] und Bernhard Waldenfels die letztlich uneinholbare Differenz eines Anderen als eines ‚radikal‘ Fremden (oder des Moments radikaler Fremdheit im Anderen).“ (Fuchs 2004: 452–453)

Fuchs verweist darauf, dass die Position von Waldenfels (1999) einen ethischen Aspekt des Verstehens ins Spiel bringt, „das Recht darauf, nicht verstanden, nicht hermeneutisch angeeignet zu werden“, eine „Anerkennung der Grenzen der Verstehbarkeit“ (Fuchs 2004: 453). Wo Menschen miteinander kommunizieren ist jedoch zumindest nicht durchgehend von radikaler Differenz auszugehen. So kann man, wie Fuchs (2004: 453) in Bezug auf Interkulturalität, in hermeneutischen Kontexten allgemein von einer Ebene der Aushandlung sprechen; zum Beispiel auch, wenn Menschen mit und ohne ‚geistige Behinderung‘ aufeinandertreffen.

Beim Verschmelzen der Sinnhorizonte geht es um logische Schlussfolgerung und Argumentation; nicht nur das Ziel – eine gemeinsam geteilte, verständliche Realität –, sondern auch die Methode, um dieses Ziel zu erreichen (nämlich nicht über Versuch und Irrtum in der Praxis, sondern über gemeinsames

7 Es handelt sich um die zentrale Methode der Hermeneutik, eine „dynamische Bewegung zwischen Hypothesenbildung und Hypothesenkorrektur“, die den Lektürevorgang strukturiert und zwischen Textteilen und Textganzem vermittelt (Berensmeyer 2010: 34).

8 Dilthey greift den hermeneutischen Zirkel auf, „wenn er darlegt, dass das bloße Nebeneinander der Teile des Lebens lediglich durch die Annahme eines diesen übergeordneten Bedeutungszusammenhanges sinnhaftig werden kann“ (Antor 2013: 301).

Verstehen), setzt kognitive Fähigkeiten voraus.⁹ Das drängt Menschen mit kognitiven Beeinträchtigungen an den Rand, wenn es sie nicht gar gleich ganz ausschließt. Diese wissen nämlich oft nicht, was in einer Situation gemeint ist,¹⁰ wenn es nicht klar und deutlich benannt wird, was hingegen Menschen ohne kognitive Beeinträchtigung schnell verstehen. Auch wirkt sich für sie negativ aus, dass jedes Weltverständnis in einem komplexen Netzwerk von bereits existierenden eingefahrenen Wahrnehmungs-, Denk- und Fühlmustern steht und daher implizites Wissen voraussetzt, das sie nicht immer nachvollziehen können.

Besonders nachteilig wirkt sich für Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ der Paternalismus ihrer Umwelt aus. Menschen ohne ‚geistige Behinderung‘ maßen sich nämlich oft an, gut zu wissen, was Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ wohl meinen, wenn sie Schwierigkeiten haben sich auszudrücken, oder aber sie entwerten deren ‚unverständliches Reden‘ als irrelevant. Auch nehmen Menschen ohne Behinderung bevorzugt das wahr, was ihrer eigenen Weltsicht entspricht.¹¹ So meinen sie beispielsweise, dass das Leben ‚geistig behinderter‘ Menschen schlechter als ihr eigenes Leben sei, was die Betroffenen aber durchaus nicht so empfinden (Scully 2018: 108).¹² Rechtfertigen lässt sich die Bevormundung sicher nicht so häufig, wie sie geschieht. Denn Menschen ohne ‚geistige Behinderung‘ haben keinen privilegierten Zugang zu dem, was Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ fühlen oder wollen. Meist fragen sie sich gar nicht erst, wie Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ die Welt als sinnhaftes Ganzes erleben, was also deren „lived experience“ ist (die bei der *care ethics* eine große Rolle spielt; vgl. Kittay 2019: 228). Überhaupt wird eine ganze Reihe von Fragen nicht gestellt: Welche vielleicht ganz eigenen Regeln leiten Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ aus dem täglichen sozialen Miteinander ab, als eine Art

-
- 9 Vgl. z.B. die Erläuterung von Grübel/Grüttemeier/Lethen: „Alle Hermeneutik ist gebunden an drei Grundsätze, die zugleich ihre Bedingtheit bloßlegen: (1) Sie richtet sich auf absichtsvolle Äußerungen sinnstiftender Subjekte; (2) sie setzt Einfühlung (Empathie) voraus zwischen den Subjekten der Äußerung und des Verstehens; (3) sie bestätigt Sinn, Geist und Wahrheit als regulative Prinzipien aller Verständigung“ (Grübel/Grüttemeier/Lethen 2005: 75).
- 10 Nach traditioneller hermeneutischer Auffassung haben Texte verschiedene Sinn-ebenen, die vom wörtlichen zum übertragenen Sinn reichen (Berensmeyer 2010: 31).
- 11 Durch meine Behandlung des anderen erfüllt sich meine Vorannahme über ihn, wie Feuser schreibt (Feuser 2000: 152).
- 12 Hier besteht die Gefahr, sich im eigenen hermeneutischen Horizont zu verfangen und die eigene Position per se als überlegen anzusehen.

praktisches Wissen im Umgang mit einer oft unverständlichen Umgebung?¹³ Welche Fakten sind für sie relevant und welche könnten sie besser benennen als Menschen ohne kognitive Beeinträchtigung, wo also ist ihr Wissen besser als das der anderen? Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ wissen sicher mehr von der Welt und von sich selbst als in der gesellschaftlichen Sinnkonstruktion repräsentiert ist, und dieses Wissen kann praktischer Art sein, denn Wissen ist sehr viel mehr als Sprache. Auch weil die gesellschaftliche Sinnkonstruktion Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ nicht adäquat berücksichtigt, scheint ihr Erleben weniger verständlich zu sein.

Menschen mit einer ‚geistigen Behinderung‘ werden in hermeneutischen Prozessen der Weltdeutung systematisch marginalisiert: Zum einen werden ihre eigenen Deutungen der Welt unzureichend ernst genommen;¹⁴ zum anderen wird ihre Kommunikation mit Menschen ohne ‚geistige Behinderung‘ nicht als ein gemeinsamer Verstehensprozess verstanden. Daher liegt ‚epistemische Ungerechtigkeit‘ vor. Das Konzept *epistemic injustice*¹⁵ stammt von der britischen Philosophin Miranda Fricker und hat zwei Ausprägungen: die Abwertung der Zeugnisse marginalisierter Menschen (*testimonial injustice*)¹⁶ und die Beschränkung der Wahrnehmungs- und Ausdrucksfähigkeit marginalisierter Menschen (*hermeneutical injustice*).¹⁷ Hermeneutische Ungerechtigkeit

-
- 13 Hier greift die wichtige Unterscheidung zwischen propositionalem Wissen (Wissen-dass) und praktischem Wissen (Wissen-wie) und es gilt: „[...] privileging one kind of knowledge as the only form of knowing worth considering is itself a form of epistemic injustice, for it leads to the marginalization and neglect of epistemic resources that can help oppressed subjects craft more just worlds“ (Kidd/Medina/Pohlhaus 2017a: 3).
- 14 Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ werden meist aus der Fremdperspektive beschrieben; ihre Innenwelt bleibt so verborgen (vgl. Schuppener 2007; vgl. auch Schuppener 2005).
- 15 Vgl. zu den unterschiedlichen Perspektiven auf *epistemic injustice* das Handbuch Kidd/Medina/Pohlhaus 2017.
- 16 Aufgrund von Vorurteilen gegenüber Behinderten ergibt sich eine „diminished credibility“, die Wahrnehmungen Behinderter sind „inherently untrustworthy“ (Scully 2018: 110). Felder kommentiert: „*Testimonial injustice* bezieht sich auf soziale und kulturelle Formen der Abwertung von Erfahrungen behinderter Menschen und ist gut beobachtbar an der Art und Weise, wie das Leben mit Behinderung in Kultur und Medien thematisiert wird“ (Felder 2020: 117).
- 17 Hermeneutical injustice ist nach Fricker “*the injustice of having some significant area of one’s social experience obscured from collective understanding owing to a structural prejudice in the collective hermeneutical resource*“ (Fricker 2006: 100). Grund ist eine “unequal hermeneutical participation“ (Fricker 2007: 153). Fricker unterscheidet

liegt nach Fricker dann vor, wenn die Gesellschaft aufgrund von Vorurteilen bestimmte Gruppen nicht als glaubwürdig ansieht.¹⁸ Diese können sich dann nicht oder nur eingeschränkt ausdrücken und nicht einmal ihrer ‚Sprachlosigkeit‘ bewusst werden, so dass sie nichts oder zu wenig zur Interpretation einer Kultur beitragen. Grund ist „a gap in collective interpretive resources [that] puts someone at an unfair advantage when it comes to making sense of their social experiences“ (Fricker 2007: 1). Da seine Teilhabe an der kulturellen Sinnproduktion be- oder verhindert wird, wird auch der Mensch abgewertet, denn: „Meaning-making and meaning-sharing are crucial aspects of a dignified human life“ (Medina 2017: 41). Der Ausschluss und die Abwertung kann im Extremfall zu einem „hermeneutical death“ führen (Medina 2017: 41).¹⁹

Fricker geht davon aus, dass im Prozess der hermeneutischen Ungerechtigkeit niemand willentlich Unrecht begehe.²⁰ Vielmehr sei die hermeneutische Marginalisierung der Person der Nährboden der Ungerechtigkeit:

„[...] the moment of hermeneutical injustice comes only when the background condition is realized in a more or less doomed attempt on the part of the subject to render an experience intelligible, either to herself or to an interlocutor. The hermeneutical inequality that exists, dormant, in a situation of hermeneutical marginalization erupts in injustice only when some actual attempt at intelligibility is handicapped by it.“ (Fricker 2007: 159)

Schon die Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe gereicht einigen Menschen zum Nachteil, wenn sie als Zeugen für etwas auftreten wollen (Fricker 2007: 155). Ungerechtigkeit kann auf der semantischen Ebene ausgeübt werden, etwa durch eine ‚Lücke‘ im Wortschatz („a lacuna where the name of a distinctive social experience should be“, Fricker 2007: 150–151), oder auf der

noch einmal *incidental* und *systematic hermeneutical injustice*; letztere beruhe auf sozialer Marginalisierung (Fricker 2007: 159).

- 18 Fricker 2006: 100; vgl. dazu Scully 2018: 108. Zu unterscheiden ist *hermeneutical injustice* von *hermeneutical disadvantage*; letztere ist „epistemic bad luck.“ Erst dann, wenn soziale Machtlosigkeit vorliegt, könne von *hermeneutical injustice* die Rede sein (Fricker 2007: 152).
- 19 Mit *hermeneutical death* bezeichnet Medina „the loss (or radical curtailment) of one’s voice, of one’s interpretative capacities, or of one’s status as a participant in meaning-making and meaning-sharing practices“ (Medina 2017: 41).
- 20 Hermeneutische Ungerechtigkeit führt Fricker nicht auf Akteure zurück, sondern auf die Marginalisierung (Fricker 2007: 159). Dagegen hält Medina, dass „*agential components*“ nicht vernachlässigt werden sollten, selbst wenn hermeneutische Ungerechtigkeit oft unpersönlich und strukturell bedingt sei (Medina 2017: 42).

performativen Ebene, etwa durch eine Herabsetzung einer Aussage als nicht „communicatively intelligible“ oder eine Herabsetzung des „expressive style“ (Fricker 2007: 169, 160).²¹ Das Gegenteil ist epistemische Autorität. Wer diese besitzt, darf die Kriterien für Glaubwürdigkeit festlegen und die Wege, auf denen Wissen in öffentliche Debatten eingespeist wird (Scully 2018: 109). So kann er über Inhalte von Erzählungen und deren Strukturen bestimmen. Damit macht er aber auch sein eigenes Weltverständnis zur Norm (vgl. Scully 2018: 108).

Diese Ungerechtigkeit hat Rückwirkungen nicht nur auf die Gesellschaft – in der die Sichtweisen von Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ praktisch nicht gehört werden –, sondern auch auf die betroffenen Individuen selbst. Hermeneutische Ungerechtigkeit schädigt nämlich ihr Selbstvertrauen (vgl. Fricker 2006: 104; 2007: 163) und ihre Fähigkeit, aus der Welt Sinn zu machen. Felder erläutert, dass „Betroffene keine Sprache dafür finden, was ihnen geschieht, und in der Folge kein oder zumindest kein detailliertes (und vor allem kein sozial geteiltes) Wissen darüber existiert, dass diese Erfahrung als Ungerechtigkeit angesehen werden könnte“ (Felder 2020: 117). Kann die eigene Erfahrung nicht benannt werden, verschwindet möglicherweise auch das Erleben (Fricker 2006: 104–105). Die benachteiligten Personen haben es schwer, überhaupt zu benennen, was sie vorbegrifflich wahrnehmen. Die soziale Identität marginalisierter Menschen wird nicht entfaltet (vgl. Fricker 2006: 107).

Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ trifft der Ausschluss aus der hermeneutischen Partizipation besonders schwer. Werkzeuge wie Sprache und Konzepte stehen ihnen nur sehr eingeschränkt zur Verfügung, d.h. sie können aufgrund ihrer Beeinträchtigung nicht *wortgewaltig* für sich selbst sprechen. Daher brauchen sie Für-Sprecher und zugleich Menschen, die auch für andere Kommunikationsformen als Sprache aufgeschlossen sind. Erst dann könnten sie *innerhalb ihrer eigenen Konzepte* soziale Situationen beurteilen und an ihrer Definition mitwirken. Den hermeneutischen Ausschluss erleben Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ täglich im Verhalten ihrer Mitmenschen und spätestens

21 Vgl. Medina 2017: 45–46. Nussbaum erläutert mit einem Verweis auf Frickers epistemische Ungerechtigkeit zum Umgang mit alten Menschen und Menschen mit Behinderungen: „Ihr Zeugnis, ihre Einsichten, ihre Diskussionsbeiträge und sogar, wie ich festgestellt habe, ihre Aussagen über ihren eigenen Gesundheitszustand werden als unqualifiziert angesehen – wie die Aussagen von Kindern“ (Nussbaum 2018: 198).

dann, wenn reale Ausschlüsse (aus Schule, Freizeitbetätigung etc.) erfolgen. Die hermeneutische Ungerechtigkeit hat ganz praktische Folgen.²²

Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ müssen jedoch nicht nur sprechen dürfen, sondern sie müssen auch gehört werden, da ihr Sprechen sonst nur in einer Parallelwelt erfolgt – d.h. in einer sozialen Welt, in der die Anerkennungsstrukturen der Gesellschaft nicht gelten – und sie letztlich weiterhin isoliert bleiben.²³ Dass Erfahrungs- und Ausdrucksmöglichkeiten erweitert werden müssen, gilt nicht nur für die von Behinderung betroffenen Menschen, sondern auch für ihr Umfeld: Dieses muss Kommunikationsformen jenseits der Sprache entwickeln, um neue Hermeneutiken zu erlernen, und ein Empfindungsvermögen schulen, das den Intellekt nicht überbetont. Nur dann ist Inklusion ein hermeneutischer Prozess und keine Assimilation.²⁴

Möglichkeiten für Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘, ihre Weltsicht in die kulturelle Sinnproduktion einzuspeisen, müssen allerdings auch darauf achten, nicht die Kommunikation an sich zu gefährden. Dass Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ eingeschränkter Zugang zu kulturellen Sinnkonstruktionen haben, liegt nämlich nicht allein daran, dass andere ihre Machtpositionen nicht aufgeben wollen. Es liegt auch daran, dass sie ein stark vom Standard abweichendes Kommunikationsverhalten haben, das die Funktion von Kommunikation selbst und damit das soziale System bedroht. Denn soziale Systeme sind auf den Abbau von Kontingenz im Sinne einer „Ent-arbitrarisierung“ oder „Ent-idiosynkratisierung“ der Individuen angewiesen (Fuchs 2002);²⁵ ab

22 Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ können sich nur schwer als Peer-Gruppe mit Spezialwissen konstituieren (vgl. zu diesem Vorgang Scully 2018: 112), weil schon dies kognitive Voraussetzungen hat, die von einigen nicht aufgebracht werden können.

23 Rödler warnt vor einem isolierenden Kontext, der einen Menschen „als völlig geheimnisvoll und *unverstehbar* [...], alle seine Äußerungen als Willensäußerung aus dieser fremden Welt heraus“ ansieht: „Ein Mensch, dem gegenüber sich der Sprachraum so gestaltet, dass dieser sich entweder als allwissend darstellt oder aber als ein Raum in dem der Versuch zu verstehen, aufgegeben wurde und so die Aktionen dieses Menschen nur akzeptiert nicht aber als Re-Aktionen *gehört* werden, kann sich in diesem Raum sicher keinen Namen machen, keine Spur, in der er in seiner Eigenart erkennbar wird, hinterlassen“ (Rödler 2000: 190–191).

24 „Inklusion ist ein hermeneutischer Begriff“, heißt es z.B. in einem Positionspapier des Diakonischen Werks evangelischer Kirchen in Niedersachsen (Künkel 2015: 6). Den Hinweis darauf verdanke ich Cosimo Mangione (Technische Hochschule Nürnberg Georg Simon Ohm).

25 Kontingenz wird Kommunikation, wenn Kommunikationspartner nicht wissen, wie sie an die Kommunikationen des Anderen anschließen sollen, z.B. wenn dieser

einem gewissen Punkt fehlender Kopplung brechen sie auseinander. Die Art und Weise, wie Menschen mit kognitiver Beeinträchtigung kommunizieren, kann in dieser Perspektive als Angriff auf das soziale System betrachtet und deshalb abgewehrt werden. Um bei unserem Beispiel zu bleiben: Wenn die überwiegende Mehrheit der Kommunikationsteilnehmer die Melodie „A wie ...“ beliebig auffüllen würde, wäre ein Einüben von Standards der Rechtschreibung nicht möglich und damit auch nicht das reibungslose Funktionieren der Schrift, das dadurch gewährleistet wird.²⁶

Abweichungen bedrohen die Selbstorganisation (Autopoiesis) der Kommunikation, was durch „Reparaturmechanismen“ (Fuchs 2002) aufgefangen werden kann, etwa durch das Wechseln auf eine Metaebene der Kommunikation. Möglich ist aber auch ein Ausweichen in die Fiktion oder Phantasie. In der Vorstellungswelt können geregelte Kommunikationsformen aufgegeben und neue Regeln durchgespielt werden, zum Beispiel im Theaterspiel und auf der Bühne. Hier kann ein verbaler und nonverbaler Austausch zwischen Menschen mit und ohne kognitive Beeinträchtigungen als gemeinsames Erkunden eines Begegnungsraumes gestaltet werden. Unter *mixed abled theatre* wird verstanden, dass am künstlerischen Prozess (also neben Schauspieler:innen auch Regisseur:innen, Dramaturg:innen, Bühnenbildner:innen etc.) sowohl Menschen mit als auch Menschen ohne ‚geistige Behinderung‘ beteiligt sind.

3. Hermeneutische Partizipation im Theater

Der epistemischen Ungerechtigkeit gegenüber Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ entgegenzuwirken ist seit der Verabschiedung der UN-Behindertenrechtskonvention von 2006 auch offiziell die gesellschaftliche Aufgabe in den Ländern, die die Konvention unterzeichnet haben. Denn sie fordert explizit, u.a. in Artikel 5 („Equality and non-discrimination“),²⁷ die ausnahmslose gesellschaftliche Teilhabe von Menschen mit Behinderung. Dies kann überall geschehen. Das Theater eignet sich besonders für eine Zusammenarbeit, da es eine Pluralität von Kommunikationsformen und von Rationalitäten zulässt, in die gesellschaftlichen Anerkennungsstrukturen eingebunden ist und den

Andere keinen ersichtlichen gemeinsam geteilten Regeln folgt. Zu Kontingenz im Zusammenhang mit Behinderung vgl. Hartwig 2020a.

26 Stereotype sind für Gesellschaften unentbehrlich, damit Kommunikation zügig ablaufen kann.

27 <https://www.un.org/development/desa/disabilities/convention-on-the-rights-of-persons-with-disabilities/article-5-equality-and-non-discrimination.html> (02.08.2021).

direkten Kontakt zwischen Menschen mit und ohne ‚geistige Behinderung‘ auf ein konkretes praktisches Ziel ausrichtet: die professionelle Aufführung.²⁸ Der hermeneutische Zirkel zwischen Menschen mit und ohne Behinderung hat Beziehungscharakter und setzt Aktivität von beiden Seiten voraus. Je weniger die Begegnung beider Gruppen durch Begriffe vorstrukturiert ist, desto gleichberechtigter ist ihre hermeneutische Arbeit, desto ausgeprägter die hermeneutische Partizipation der Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘.²⁹

Während der Proben können Texte, z.B. Theaterklassiker mit ihren grundlegenden menschlichen Fragen, als Kristallisationspunkt gemeinsamer Überlegungen dienen, wobei an Alltagserfahrungen angesetzt wird. Denn die Schauspieler:innen verstehen ihre Rollen aus dem Alltag heraus und indem sie sie spielen (vgl. Schmidt 2020: 96).³⁰ Bei der Textinterpretation tauschen sich Menschen mit und ohne ‚geistige Behinderung‘ über ihre Weltansichten aus, nicht nur verbal, sondern auch über Handlungen bzw. Improvisationen. Theaterproben sind ein Ort, an dem Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ ihre ggf. schwer mit der Alltagskommunikation vereinbaren Kommunikationsangebote machen können, z.B. über „die Erfindung neuer Theatersprachen“ (Schmidt 2020: 181). Die Zwänge, die sich aus Alltagssituationen ergeben, liegen in den Möglichkeitswelten des Theaters nicht oder nur abgeschwächt vor, so dass prinzipiell überraschende Kommunikationsakte und Verhaltensabweichungen möglich werden. Dabei muss sichergestellt werden, dass es Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ gelingt, ihren Teil der Sinnbildungsprozesse auch einzufordern. Sie müssen dazu gebracht werden, ihre Sichtweise verbal oder nonverbal zu kommunizieren, und alle müssen ihnen zuhören. Gegebenenfalls kann dann die gesamte Gruppe die Beiträge in die Sprache der

28 Auch Theater produziert natürlich Exklusion: Um mitspielen zu können, müssen Spieltalent und gewisse grundlegende Fertigkeiten vorhanden sein, etwa dass jemand bestimmte Bewegungen machen und Texte memorieren kann (vgl. Schmidt 2020: 106–107). Auch ist das Theater natürlich nicht frei von Machtstrukturen.

29 Fuchs (2004: 456) spricht im Zusammenhang mit Interkulturalität von zwei Typen des Übersetzens: die Übersetzungen, die von Begriffen ausgehen, um etwas über die durch diese Begriffe definierte Realität zu erfahren, und solche, die von der Idee des Kontextverstehens ausgehen. Der Gedanke ist auf inklusives Theater übertragbar.

30 Der Gründer und langjährige künstlerische Leiter des Schweizer Theaters HORA Michael Elber, sagt dazu: „Ich kann darauf bauen, dass [meine Schauspieler:innen] den Kern, der wichtig ist, aus ihrem Alltag kennen und dadurch verstehen“ (Schmidt 2020: 96).

Mehrheitsgesellschaft ‚übersetzen‘.³¹ Die Forderung nach hermeneutischer Partizipation impliziert dabei nicht, dass jedwede Kommunikation berücksichtigt werden muss; vielmehr geht es darum, gemeinsam etwas zu schaffen, was für alle, Theaterleute wie Zuschauer:innen, sinnhaft ist und im Idealfall die eigenen Narrative, Erwartungen und Erfahrungen erweitert.

Auch die Zuschauer:innen sind Teil eines gemeinsamen Kommunikationsaktes. Auch sie müssen im Zulassen und Zuhören trainiert werden. Zunächst müssen generelle Vorurteile gegenüber Theater mit Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ aufgebrochen werden, etwa dass Menschen mit Behinderung nur sich selbst spielen können oder dass sie nicht verstünden, was sie spielen.³² Mit solchen Vorurteilen beginnt wieder ein Teufelskreis, der hermeneutische Partizipation verhindert: Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ wird die Interpretation eines Theaterklassikers nicht zugetraut, und wenn sie dann doch künstlerisch überzeugend z.B. einen Shakespeare-Text auf die Bühne bringen, wird behauptet, sie seien nur den Anweisungen des Regisseurs gefolgt, ohne zu wissen, was sie spielen. Wenn sie aber einfachere Texte wählen, wird dies als Beweis dafür genommen, dass sie schwierigere Texte nicht interpretieren können. Wer, so könnte man fragen, ist denn der Maßstab für das ‚richtige‘ Verstehen eines Textes, wenn nicht wieder die ‚hermeneutische Gemeinschaft‘? Und wenn zu dieser auch Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ zählen, ist ihre Interpretation allen anderen Interpretationen ebenbürtig. Wenn sie nicht die kognitive, sondern eher die emotionale Ebene der Texte interpretieren, nicht das sprachliche, sondern das performative Verstehen wählen, könnte man wieder fragen, wer denn über die ‚richtige‘ Ebene einer Interpretation bestimmt, wenn nicht die ‚hermeneutische Gemeinschaft‘?³³ Ist ein kognitives Befassen mit Texten die einzige Form, deren Sinnpotential freizulegen? Sicher ist die Auswahl der Texte entscheidend für die Wirkung, die Menschen mit ‚geistiger

31 Im Theater Thikwa kommentiert ein Schauspieler z.B. auch durchaus sich selbst („Fliege kommentiert Fliege“, vgl. Schmidt 2020: 177 f.).

32 Schmidt weist darauf hin, dass die Praxis längst belegt, dass ‚geistig behinderte‘ Darsteller ein breites Spektrum an Rollen verkörpern können (Schmidt 2020: 157) und dass Schauspielen auch mit individuellen Techniken erlernbar ist (Schmidt 2020: 177).

33 Michael Elber sagt zu der Frage, ob Schauspieler:innen mit ‚geistiger Behinderung‘ Goethes *Faust* verstehen: „Wer versteht die Bibel besser, der Papst oder du? [...] Hat Bruno Ganz den ‚Faust‘ verstanden? Gibt es verschiedene Möglichkeiten des Verständnisses – ein kleines Verstehen und ein grosses Verstehen?“ (Elber/Bugiel 2014: 130).

Behinderung‘ auf der Bühne entfalten können, und vieles spricht dafür, dass diejenigen Menschen die Auswahl treffen sollten, die die Theatermechanismen, die Theatertexte und die Schauspieler:innen gut kennen. Wird jedoch der ästhetische Anspruch des Menschen ohne Behinderung zu dominant, droht die Gefahr, dass die Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ und ihre besonderen Kommunikationsformen auf den Rang bloßen Materials herabgestuft werden.

Damit Inszenierungen nicht Langeweile, Peinlichkeit oder politisch korrekte Steifheit beim Publikum hervorrufen, d.h. damit die Mechanismen der Alltagskommunikation mitsamt ihren Stereotypen und Vorurteilen nicht doch wieder wirken und zu Exklusion führen, müssen während der Proben und bei den Aufführungen zwischen ungewöhnlichen und gewöhnlichen Kommunikationen Verbindungen, Andockpunkte vorhanden sein. Moderation und Management verschiedener Kommunikationen sind von zentraler Bedeutung. Das ästhetische Gesamtkonzept darf die gewöhnlichen Erwartungen an Theater nicht soweit unterlaufen, dass es von den Zuschauer:innen nicht mehr erkannt wird.³⁴ Dann greifen sie nämlich auf das zurück, was sie aus dem Alltag kennen: Sie legen an ‚Behindertentheater‘ andere Maßstäbe an als an gewöhnliches Theater, rufen sozial akzeptierte Gefühle gegenüber Menschen mit Behinderungen auf (und eben nicht ästhetische Maßstäbe) oder klassifizieren das Gesehene direkt als therapeutisch und entwerten damit dessen künstlerische Qualitäten.³⁵ Anders gesagt: Fehlen Brücken zwischen ungewohnter und gewohnter Kommunikation, dann werden Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ zu ‚den Anderen‘ und damit leicht dem Voyeurismus der Zuschauer:innen ausgeliefert.³⁶

34 Raddatz verweist darauf, dass die authentische Äußerung auf der Bühne nicht per se eine künstlerische ist (Raddatz 2012: 38). Und wenn es keine ästhetische Rahmung gibt, können Klischees und Vorurteile durch Theater auch gefestigt werden (Raddatz 2012: 35).

35 Marcel Bugiel kommentiert: „Es bedarf einer Anstrengung, nicht unwillkürlich zu denken: ‚Behinderten-Theater? Ach, ein Sozialprojekt.‘ Es ist eine Leistung zu begreifen, dass es hier um eine Erweiterung künstlerischer Möglichkeiten geht“ (Muscio-nico 2017: 49).

36 Michael Elber sagt dazu: „Die Missbrauchsgefahr ist auch da vorhanden, wo sie etwas machen können oder müssen und selber nicht einschätzen können, wie das wirkt bei den Zuschauern, und wo ich als Regisseur das aber weiss, und ich nutze es aus, dass sie es nicht wissen. Am grössten aber ist die Gefahr, denke ich, sie schlecht einzusetzen – und sie damit blosszustellen“ (Elber/Bugiel 2014: 135).

Die Proben haben daher eine Scharnierfunktionen im ästhetischen Prozess. Sie schließen an die expressiven Kapazitäten und Ressourcen der Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ an, sichern aber zugleich die ästhetische Kompatibilität mit einem Publikum, das zum Großteil aus Menschen ohne Behinderung besteht. Partizipation bedeutet also nicht, dass die ungewohnt Kommunizierenden allein gelassen werden und Eigenwelten errichten. Denn das zementiert lediglich ihr Anderssein. Vielmehr geht es darum, Schnittmengen zwischen verschiedenen Kommunikationsformen zu erzeugen.³⁷ Weinheimer spricht von einem offenen Prozess und der Notwendigkeit einer flexiblen Strategie, bei dem der künstlerische Leiter „so etwas wie Leitplanken oder Geländer“ in den Spielablauf einzieht (Weinheimer 2014: 669), um ihm Struktur zu verleihen. So können die Inszenierungen Abweichungen von Gewohntem (z.B. von schauspielerischer Perfektion) für eine Erweiterung der Ästhetik und eine vertiefte Einsicht in die Besonderheit des Theaters im Kontext sozialer Gemeinschaft nutzen. Der ‚hermeneutisch partizipierende‘ Schauspieler erweitert die Definition dessen, was ein Schauspieler ist und was er zu leisten hat.³⁸ Dabei kommt es immer wieder auch zu misslungenen Aufführungen – das erfolgreichste Stück des Theaters Hora (Zürich) heißt bezeichnenderweise *Die Lust am Scheitern* (vgl. auch Hartwig 2019) –, gerade diese Gefahr erzeugt aber Spannung, die als Mehrwert dieses künstlerischen Prozesses genutzt werden kann.

Nur in dem Fall, dass Menschen mit und ohne Behinderung zusammenarbeiten in einem Prozess hermeneutischer Partizipation, werden Menschen mit Behinderung nicht einfach an das gewöhnliche Theater assimiliert. Auch die Regeln des Theaters verändern sich z.B. durch eine besondere Betonung der dramatischen (Performance-)Elemente, etwa durch die Mischung von Text- und Tanztheater, oder durch Kommunikation auf einer Meta-Ebene, etwa durch einen distanzierenden (z.B. parodistischen) Umgang mit konfliktorientiertem Theaterstoff. Die reale Beeinträchtigung kann dabei vollkommen verdeckt werden oder aber im Gegenteil die symbolische Ebene ergänzen und

37 Das Verstehen im Sinne der Hermeneutik ist „ein ‚Verschmelzen‘ der beiden Welten, der Versuch, eine möglichst große Schnittmenge zu erreichen, nicht aber das Fremde vollständig in das Eigene zu verwandeln, denn dann wäre das Fremde nicht als Fremdes, sondern als eigenes identifiziert worden: Das Verstehen mindert das Nichtverstehen, kann es aber niemals ganz aufheben“ (Allkemper/Eke 2016: 171).

38 Schmidt 2020 untersucht detailliert die Frage, welche traditionellen Anforderungen an Schauspieler von Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ erfüllt werden und welche nicht.

präsent bleiben. Immer wird den Zuschauer:innen eine dem gewöhnlichen Theater ebenbürtige, aber nicht gleiche ästhetische Erfahrung ermöglicht.

Dabei ist das Management von Erwartungen von großer Bedeutung. Denn mit Erwartungen werden Wahrnehmung, Denken und Fühlen der Zuschauer:innen vorstrukturiert. Erwartungen lenken das freie Spiel der Einbildungskraft im hermeneutischen Prozess der Rezeption von Anfang an in bestimmte Bahnen. Die physische Präsenz von Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ kann beispielsweise schnell stereotype Vorstellungsbilder aufrufen; ist dies erst einmal geschehen, findet man, was man sucht (*confirmation bias*). Will das Theater hermeneutische Ungerechtigkeit überwinden, muss es diese vorstrukturierten Erwartungen aushebeln können. Eine Erwartung der Zuschauer:innen ist z.B., dass Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ wie Kinder zu schonen sind (und z.B. vor Nackt- oder Gewaltszenen geschützt werden müssen), was das ästhetische Spektrum einschränkt. Kontraproduktive Erwartungen des Publikums müssen vom inklusiven Theater antizipiert und enttäuscht werden, z.B. über unerwartete Themen, Verwirrung oder Schockerlebnisse, aber auch über ironische Übererfüllung von Erwartungen. Die Frage, ob z.B. das ungeschickt aussehende Auftreten eines Schauspielers mit ‚geistiger Behinderung‘ peinlich wirkt oder zu einer neuen Erfahrung führt, entscheidet maßgeblich der Kontext.³⁹

Eine große Gefahr liegt darin, dass sich die Zuschauer:innen nicht auf das Angebot eines neu zu verhandelnden ‚hermeneutischen Raumes‘ einlassen – beispielsweise auch aus Angst, etwas falsch zu machen. Marinucci schreibt z.B. über Publikumsgespräche zu der Aufführung *Disabled Theater* (Theater HORA 2012, Regie: Jérôme Bel):

„Die im Jahr 2015 unternommene Rezeptionsanalyse von *Disabled Theater* zeigt auf, dass sich die meisten Zuschauerinnen und Zuschauer aus Angst davor, etwas Inkorrektures zu sagen, hüteten, ein Urteil über die künstlerischen Qualitäten der Darsteller zu fällen. Stattdessen wurde einerseits darüber gesprochen, wie ‚authentisch‘ und ‚mutig‘ die Darbietung der Künstlerinnen und Künstler sei, und andererseits, wie klug die gesellschaftlichen Normvorstellungen von ‚behindert‘ und ‚nicht behindert‘ in der Inszenierung verhandelt würden.“ (Marinucci 2017: 234)

Wenn das Publikum sich nicht frei fühlt, die Inszenierung gut oder auch schlecht zu finden, bleibt die Rezeption im Bereich der höflich mit Applaus versehenen

39 Wichtig ist auch, wo sich ein inklusives Theater präsentiert, ob in einem karitativen Kontext bzw. an einem für ein Laientheater typischen Ort wie dem Pfarrsaal oder aber auf einer öffentlichen Bühne in einem offiziellen Veranstaltungsraum.

Schultheateraufführung, die aufgrund politischer Korrektheit Zustimmung erntet. Weitere Gefahren sind Ablehnung oder Langeweile. Ablehnung bedeutet, dass Vorurteile und Stereotypen im schlimmsten Fall sogar zementiert werden, Langeweile ist gleichzusetzen damit, dass eine Aufführung ohne Informationswert bleibt. Nur wenn Zuschauer:innen tatsächlich eine neue Erfahrung machen, auch wenn diese unangenehm ist, wenn sie also neue Kategorien erwerben, in denen die Welt erfahren werden kann, wird die hermeneutische Partizipation tatsächlich von ihnen angenommen, d.h. sie *hören zu*. Dazu muss ihnen die Möglichkeit auch zur Ablehnung offenstehen; Gefühle von Unbehagen oder Scham müssen erlaubt sein, u. U. durch Publikumsgespräche oder im Programmheft auch als legitim gekennzeichnet werden. Nur wer sich in seinem ästhetischen Urteilsvermögen nicht eingeschränkt fühlt, fühlt sich auch nicht erpresst.

4. Fazit

Auch Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ machen sich ‚einen Reim‘ auf die Welt und auf alles, was um sie herum geschieht. Wie alle anderen Menschen stehen auch sie in einem ständigen Austauschprozess mit ihrer Umgebung und konstruieren Sinn mit den Mitteln, das ihr (körperliches und kognitives) System ihnen zur Verfügung stellt, d.h. sie erwerben Wissen über die Welt in Relation zu sich selbst (vgl. dazu Feuser 2000: 153 f.). Die Wirklichkeitskonstruktionen von Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ sind dabei nicht bloß Abweichung, Defizit oder Abfallprodukt einer ‚richtigeren‘ Wirklichkeitskonstruktion, denn sie sind, wie alle anderen Menschen auch, Expert:innen ihrer eigenen Lebenswirklichkeit. Insbesondere erwerben sie im Laufe ihres Lebens viel Wissen über die Wahrnehmung fern vom kommunikativen Konsens der Gesellschaft und vom Umgang mit dieser Wahrnehmung: „Was uns [...] als Behinderung erscheint, ist nichts anderes als Ausdruck der Integration der ‚Randbedingungen‘ eines lebenden Systems in das System mit den Mitteln des System[s]“ (Feuser 2000: 158).⁴⁰ Etwas wissen Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ in der Tat gut: wie man in schwer verständlichen Umwelten zurechtkommt, ein

40 Feuser ist der Auffassung, dass wahrgenommene Behinderung „Ausdruck systemintegrativer Balancierungen von Ausgangs- und Randbedingungen eines sich fern vom Gleichgewicht organisierenden und strukturierenden lebenden Systems“ und damit eine Kompetenz ist, „lebensbeeinträchtigende (bio-psycho-soziale) Bedingungen zum Erhalt der individuellen Existenz im jeweiligen Milieu ins System zu integrieren“ (Feuser 2000: 157).

praktisches Wissen, ein Wissen-Wie, das u. U. sogar zu ‚epistemischem Ungehorsam‘ oder ‚epistemischem Widerstand‘ werden kann. Für ihr Überleben entwickeln sie eigene Ressourcen. Aus dieser Perspektive sind sie „unter ihren Bedingungen effizient lernende, logisch denkende und kompetent handelnde Menschen“ (Feuser 2000: 162). Wenn sie an hermeneutischen Prozessen mitwirken, geht es nicht darum, was man trotz ‚geistiger Behinderung‘ wissen kann, sondern was man gerade aufgrund ‚geistiger Behinderung‘ weiß. Lässt eine Gesellschaft dieses Wissen nicht zu, wird eine wichtige Ausdrucksform des Mensch-Seins unterschlagen und die Vorstellung von Wissen bleibt unter der Komplexität, die möglich wäre.

Das Wissen der Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ muss also gesellschaftlich zum Erscheinen gebracht werden. Komplementär dazu muss ein „undoing disability“ von Seiten der Menschen ohne ‚geistige Behinderung‘ erfolgen: die Bereitschaft, Behinderung als Differenzkriterium nicht zu benutzen.⁴¹ Dazu müssen viele Gelegenheiten zu epistemischem Widerstand und zu epistemischer Partizipation geschaffen werden, so dass sich die strukturellen und institutionellen Voraussetzungen von Kommunikation allmählich verändern. Medina spricht von „hermeneutical resistance“, die dissonanten Stimmen zur Hilfe eilt (Medina 2017: 48). Fricker schreibt zur Bewusstseinsbildung:

„Finding something potentially authoritative to be absurd gives one critical courage; one hermeneutical rebellion inspires another. The sense of dissonance, then, is the starting point for both the critical thinking and the moral-intellectual courage that rebellion requires. That, I take it, is part of the mechanism of consciousness raising. Put a number of people together who have felt a certain dissonance about an area of social experience, and factor in that each of them will have a different profile of immunity and susceptibility to different authoritative discourses, and it is not surprising that the sense of dissonance can find strength in numbers and become critically emboldened.“ (Fricker 2006: 107)

Kann Theater epistemische Ungerechtigkeit heilen? Die Ziele müssen wohl bescheidener sein. Erfolge stellen sich eher lokal ein, etwa wenn Menschen dazu gebracht werden, darüber nachzudenken, was sie wissen und wie sie etwas wissen. Im Theater können Vorstellungen von hermeneutischen Prozessen erweitert werden, was über viele weitere Stationen irgendwann auch zu gesellschaftlichen Veränderungen führen kann. Die Kommunikationsbeiträge von

41 Zum Konzept des Verschwindens von Differenzierungen vgl. Hirschauer 2014, insbesondere „undoing ethnicity“ (Hirschauer 2014: 183). Als Beispiel für „undoing disability“ in einer Theateraufführung vgl. Hartwig 2021.

Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ sollen dabei selbstverständlich nicht auf den Probenraum und die Bühne beschränkt bleiben. Das Theater ist nur eine potentielle Keimzelle für eine viel allgemeinere hermeneutische Partizipation. Nicht zuletzt ermutigt Theater die Betroffenen selbst, ihr eigenes Wissen ernster zu nehmen. Dass Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ auch umfangreichere Ressourcen brauchen, um gesellschaftliche Rollen ‚im Mainstream‘ ausfüllen zu können, bleibt davon unbenommen.

„A wie Dornen“ könnte eine andere Form des Wissens sein, das nicht gut übersetzbar ist in die Sprache der Mehrheitsgesellschaft. Aber wenn dieser Satz nicht automatisch als Nicht-Sinn deklariert wird, kann er innovative hermeneutische Zirkel anregen. Wer „A wie Dornen“ nicht als Unsinn abtut, öffnet sich dem hermeneutischen Einschließen des Noch-nicht-Gedachten, der Infragestellung von Gewissheiten, z.B. der, dass die Welt der Nicht-Behinderten immer die neutrale Vergleichsfolie ist, auf der sich Erkenntnis abspielt: Woher wissen wir, welches Wissen besser ist? Welche Art, in der Welt zu leben, die beste ist? Statt Belehrung also die Erforschung des Horizontes des Anderen, Verstehen als zweiseitiger Prozess. Selbstverständlich spielen dabei kontextuelle Faktoren eine große Rolle; nicht jeder Satz, der aus der Rolle fällt, muss hermeneutisch aufgegriffen werden. Aber jeder zunächst unlogisch klingende Satz kann zu der Frage führen: Was hast Du verstanden?

Bibliographie

- „A-Lied“. o.J. „Buchstaben lernen deutsch – das A-LIED – ABC song für Kleinkinder – Phonics Song Letter Sounds“, <https://www.youtube.com/watch?v=FJ3LODFiQBY> [5.11.20].
- Ahrens, Rüdiger. 2013. „Hermeneutik.“ In: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 5., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler: 297–300.
- Allkemper, Alo/Eke, Norbert Otto. 2016. *Literaturwissenschaft*. 5., aktual. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Antor, Heinz. 2013. „Hermeneutischer Zirkel.“ In: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 5., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler: 301–302.
- Berensmeyer, Ingo. 2010. „Methoden hermeneutischer und neohermeneutischer Ansätze.“ In: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.), *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*. Stuttgart/Weimar: Metzler: 29–50.

- Brackert, Helmut/Stückrath, Jörn (Hg.). 2001. *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. 7., erw. und durchges. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Bugiel, Marcel/Elber, Michael (Hg.). 2014. *Theater HORA. Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind. Ein Lese-, Bilder-, Arbeits-, Erinnerungs- und Nachschlagebuch*. Berlin: Theater der Zeit.
- Felder, Franziska. 2020. „Gerechtigkeit.“ In: Hartwig 2020: 114–118.
- Feuser, Georg. 2000. „‚Geistige Behinderung‘ im Widerspruch.“ In: Heinrich Greving/Dieter Gröschke (Hg.), *Geistige Behinderung – Reflexionen zu einem Phantom. Ein interdisziplinärer Diskurs um einen Problembegriff*. Bad Heilbrunn: Klinkhardt: 141–165.
- Fricker, Miranda. 2006. “Powerlessness and Social Interpretation.” In: *Episteme: A Journal of Social Epistemology* 3 (1–2): 96–108.
- Fricker, Miranda. 2007. *Epistemic Injustice. Power & the Ethics of Knowing*. Oxford: UP.
- Fuchs, Peter. 2002. „Behinderung und Soziale Systeme. Anmerkungen zu einem schier unlösbaren Problem“, https://www.ibs-networld.de/Ferkel/Archiv/fuchs-p-02-05_behinderungen.html [3.07.2019].
- Fuchs, Martin. 2004. „Das Ende der Modelle: Interkulturalität statt (Kultur-) Vergleich.“ In: Shalini Randeria/Martin Fuchs/Antje Linkenbach (Hg.), *Konfigurationen der Moderne. Diskurse zu Indien*. Baden-Baden: Nomos: 439–468.
- Gadamer, Hand-Georg. 1960. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr.
- Grübel, Rainer/Grüttemeier, Ralf/Lethen, Helmut. 2005. *BA-Studium Literaturwissenschaft. Ein Lehrbuch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Harari, Yuval Noah. 2015. *Sapiens. A brief history of humankind*. New York: Harper.
- Hartwig, Susanne. 2019. „Espacio(s) teatral(es) y diversidad funcional.“ In: *Revista de Literatura* 161 (LXXXI): 57–76, <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/483> [22.12.2021].
- Hartwig, Susanne (Hg.). 2020. *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Berlin: Metzler.
- Hartwig, Susanne. 2020a. „Ambivalenz und Kontingenz.“ In: Hartwig 2020: 241–247.
- Hartwig, Susanne. 2021. „Undoing disability en el teatro inclusivo.“ In: Alba Gómez /David Navarro/Javier Velloso (Hg.): *Ficciones y límites. La diversidad funcional en las artes escénicas, la literatura, el cine y es arte sonoro*. Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Warszawa/Wien: Peter Lang

- (Images of Disability. Literature, Scenic, Visual, and Virtual Arts/Imágenes de la diversidad funcional. Literatura, artes escénicas, visuales y virtuales. Bd. 3): 65–83, <https://www.peterlang.com/document/1111923> [22.12.2021].
- Hirschauer, Stefan. 2014. „Un/doing Differences. Die Kontingenz sozialer Zugehörigkeiten.“ In: *Zeitschrift für Soziologie* 43 (3): 170–191.
- Kidd, Ian James/Medina, José/Pohlhaus, Gaile (Hg.). 2017. *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice*. London/New York: Routledge.
- Kidd, Ian James/Medina, José/Pohlhaus, Gaile. 2017a. „Introduction to *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice*.“ In: Kidd/Medina/Pohlhaus 2017: 1–9.
- Künkel, Christoph (Hg.). 2015. *Inklusion. Aufgabe der Kirche. Profil – Positionen – Perspektiven*. Hannover: Diakonisches Werk evangelischer Kirchen in Niedersachsen e.V., <https://www.diakonie-in-niedersachsen.de/> [5.05.21].
- Marinucci, Sarah. 2017. „Freie Republik HORA: Vom ‚Sprechen über‘ zum ‚Sprechen mit‘ Darstellenden mit geistiger Behinderung.“ In: Anne Fournier/Paola Gilardi/Andreas Härter/Beate Hochholdinger-Reiterer (Hg.), *Mimos 2016. Theater Hora*. Bern/Berlin/ Bruxelles/Frankfurt a.M./New York/Oxford/Wien: Peter Lang: 234–241, <https://www.peterlang.com/view/9783034330831/chapter31.xhtml> [30.11.2020].
- Medina, José. 2017. „Varieties of hermeneutical injustice.“ In: Kidd/Medina/Pohlhaus 2017: 41–52.
- Muscionico, Daniele. 2017. „Auf der Suche nach der Zeit. Über die Lust am Scheitern als Wille und Vision: Gespräch mit Michael Elber, dem künstlerischen Leiter von Theater HORA, seiner Stellvertreterin Nele Jahnke, dem Gesamtleiter Giancarlo Marinucci und dem Dramaturgen Marcel Bugiel.“ In: Anne Fournier/Paola Gilardi/Andreas Härter/Beate Hochholdinger-Reiterer (Hg.), *Mimos 2016. Theater Hora*. Bern/Berlin/ Bruxelles/Frankfurt a.M./New York/Oxford/Wien: Peter Lang: 42–51. <https://www.peterlang.com/view/9783034330831/part4.xhtml> [21.05.2021].
- Musenberg, Oliver. 2020. „Geistige Behinderung.“ In: Hartwig 2020: 201–204.
- Nussbaum, Martha. 2018. „Altern, Behinderung, Stigma und Ekel.“ In: Jörn Müller/Reinhard Lelgemann (Hg.): *Menschliche Fähigkeiten und komplexe Behinderungen. Philosophie und Sonderpädagogik im Gespräch mit Martha Nussbaum*. Darmstadt: WBG: 185–207.
- Raddatz, Frank. 2012. „Das Authentische. Vom Theater der Verkörperung zum Tod der Repräsentation.“ In: Imanuel Schipper (Hg.), *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*. Berlin: Theater der Zeit: 33–48.

- Rödler, Peter. 2000. „Geistig Behindert‘ – nicht wahr, aber wirklich.“ In: Heinrich Greving/Dieter Gröschke (Hg.), *Geistige Behinderung – Reflexionen zu einem Phantom. Ein interdisziplinärer Diskurs um einen Problembegriff*. Bad Heilbrunn: Klinkhardt: 179–200.
- Schmidt, Yvonne. 2020. *Ausweitung der Spielzone. Experten, Amateure, behinderte Darsteller im Gegenwartstheater*. Zürich: Chronos.
- Schuppener, Saskia. 2005. *Selbstkonzept und Kreativität von Menschen mit geistiger Behinderung*. Bad Heilbrunn: Klinkhardt.
- Schuppener, Saskia. 2007. „Subjektzentrierung.“ In: Georg Theunissen/Wolfram Kulig/Kerstin Schirbort (Hg.), *Handlexikon Geistige Behinderung. Schlüsselbegriffe aus der Heil- und Sonderpädagogik, Sozialen Arbeit, Medizin, Psychologie, Soziologie und Sozialpolitik*. Stuttgart: Kohlhammer: 333–334.
- Scully, Jackie Leach. 2018. „From ‚She Would Say That, Wouldn’t She?’ to ‚Does She Take Sugar?’ Epistemic Injustice and Disability.“ In: *IJFA: International Journal of Feminist Approaches to Bioethics* 11 (1): 106–124.
- Waldenfels, Bernhard. 1999. *Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden 4*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Weinheimer, Chris. 2014. „Epilog. What it is like to be the mentally differently abled director of a theatre with mentally differently dishandicapped actors.“ In: Bugiel/Elber 2014: 666–670.

Soledad Pereyra (Universität Passau)

Gemeinsam gegen das Coronavirus: Intermediale Strategien von *mixed abled*-Theatern in Zeiten der COVID-19- Pandemie

Abstract: While founded in justice and doing good, the lockdown measures brought about by the COVID-19 pandemic displaced people with disabilities, especially those with cognitive disabilities, from the social conversation and from their participation as performers in various European theatre groups. In addition, evidence has shown that people with disabilities are among the most vulnerable to this pandemic: both because of the specificities of the disease and the measures to contain it. These facts can be read as an occasional form of *hermeneutical injustice* according to Miranda Fricker's (2007) concept and that is a type of the *epistemic injustice*, which in turn creates lacunas in the shaping of meaning as a society. In the face of this void, inclusive theatre can create islands of artistic and citizen participation, particularly through *de facto* digital and intermedial strategies pushed by the pandemic circumstances. This chapter explores the various and specific strategies developed by a group of European mixed-abled theatre groups during the COVID-19 pandemic and analyses their potential as a way of overcoming *hermeneutical injustice*.

Keywords: Coronavirus, Mixed-Abled-Theatre, Intermediality, Hermeneutical Injustice

1. Einleitung

Die Wahrnehmung von Behinderungen hängt mit Einstellungen zusammen, die mehr oder weniger „ableistisch“ sind, also von der Norm einer nicht-behinderten Person ausgehen. Oft wird pauschal angenommen, dass eine behinderte Person nicht den sozialen Normen entsprechend „fähig“ oder – im Fall von Personen mit geistigen oder entwicklungsbedingten Behinderungen – eben „unfähig“ ist, die Umwelt korrekt wahrzunehmen oder soziale Erfahrungen zu machen, die der Norm entsprechen. Daraus folgt, dass kognitive Behinderung häufig als Unfähigkeit interpretiert wird und Menschen mit kognitiver Beeinträchtigung zu einer wenig beachteten und marginalisierten Gruppe werden. Um diese besser zu verstehen, fehlen der Mehrheitsgesellschaft häufig die Ressourcen; es fehlt aber auch an Interpretationen eigener sozialer Erfahrungen

der Menschen mit kognitiver Beeinträchtigung.¹ Beides führt zu Formen von *epistemic injustice*, von der Miranda Fricker in *Epistemic Injustice. Power and Ethics of Knowing* (2007) spricht.² Die Produktionen von *mixed abled*-Theatern³ können eine solche *hermeneutical injustice*, eine Ausprägung der *epistemic injustice*, unterlaufen, indem sie gegen soziale Vorurteile angehen und etwas anbieten, was in alltäglichen Interaktionen, bei denen soziales Wissen konstruiert wird, selten verfügbar ist (vgl. Hartwig 2021): die Stimme von Menschen mit kognitiven Beeinträchtigungen.

In Ausnahmesituationen wie Naturkatastrophen oder humanitären Krisen zeigt sich die *epistemic injustice* deutlich darin, dass Menschen mit Behinderungen weitgehend von dem kollektiven Bemühen ausgeschlossen bleiben, der Erfahrung der Extremsituation Ausdruck und Bedeutung zu verleihen. Die durch COVID-19 ausgelöste Krise, die die Menschheit in den Jahren 2020 und 2021 erlebt hat, hat nicht nur die Grenzen vieler Gesundheitssysteme aufgezeigt, sondern auch die Grundrechte erschüttert. Viele Möglichkeiten kultureller Produktion, die Menschen mit geistiger Behinderung oder *learning disabilities* einschließen, wurden teilweise oder vollständig beschnitten. Laut Weltgesundheitsorganisation besteht für Menschen mit Behinderungen möglicherweise ein höheres Risiko, an COVID-19 zu erkranken. Sie gehören zu den Gruppen, die weltweit am stärksten von der Pandemie betroffen sind (vgl. WHO 2020).

-
- 1 In seinem Artikel über geistige Behinderung weist Oliver Musenberg auf die notorischen akademischen Desiderata zu diesem Thema hin, die unter anderem damit begründet werden, dass sich der Geist „nicht direkt abbilden lässt und es somit keine – zumindest keine unmittelbare – Ikonographie des Geistes (im Sinne des Denkens) gibt“ und dass „kaum Selbstzeugnisse von Menschen mit geistiger Behinderung überliefert sind“ (Musenbergs 2020: 202).
 - 2 In ihrem Buch entwickelt Miranda Fricker zwei Formen von *epistemic injustice*: *testimonial injustice* („Zeugnisungerechtigkeit“) und *hermeneutical injustice* („hermeneutische Ungerechtigkeit“).
 - 3 Arbeit, die sich als *mixed abled* versteht und die nicht auf das Theater beschränkt ist, fasst Künstler:innen mit und ohne Behinderungen als eine gemeinsame Gruppe zusammen. In ihrem Artikel über das deutsche Performance-Projekt *Un-Label – New Grounds for inclusive Performing Art* von 2015–2017 beschreiben Wolfram, Prigge und Föhl den *mixed abled*-Charakter dieser Initiative auf folgende, für andere Gruppen erhellende Weise: „Die Wertigkeit der künstlerischen Beiträge aller Künstler wird nicht hinterfragt, vielmehr wird ein Mehrwert durch unterschiedliche künstlerische Perspektiven durch die affirmative Rahmung, das Feiern von Einzigartigkeit, erkannt und vorausgesetzt“ (2019: 212).

Mixed abled-Theater in Europa waren vor der COVID-19-Krise keine Ausnahme; 2020 mussten sie ihre Arbeit vorübergehend (und zum Teil dauerhaft) einstellen. Damit entfiel nicht nur eine besondere Kunstform, sondern auch eine Möglichkeit, an gesellschaftlichen Sinnbildungsprozessen mitzuwirken.⁴

Welche Überlebensstrategien hat das *mixed abled*-Theater gewählt, um den widrigen Umständen zu trotzen, die gesetzlich vorschreiben, Aufführungen abzusagen und Proben nahezu dauerhaft auszusetzen? Wie können Ensemblekünstler:innen mit Beeinträchtigung in Zeiten des Coronavirus sichtbar bleiben und ihre eigene Stimme nicht verlieren? Welche Rolle kann das Theater in diesem Zusammenhang spielen? Die sozialen Distanzierungsmaßnahmen zur Eindämmung der COVID-19-Pandemie zwingen einen Großteil der Gesellschaft dazu, mehr oder weniger freiwillig digitale Kommunikationstechnologien und virtuelle Medien für tägliche Aktivitäten zu nutzen. Im digitalen Raum wird das Individuum zuweilen auf seinen Avatar oder seine grafische Darstellung reduziert und es ist unmöglich, Theater so zu spielen und zu erleben, wie es vor der COVID-19-Pandemie möglich war. Künstler:innen suchen daher nach Strategien, die Trennung von der Öffentlichkeit und den Bruch in der künstlerischen Praxis zu überwinden. Während der Pandemie entwickeln europäische *mixed abled*-Theater vielfältige Strategien, um ihre Arbeit fortzusetzen und um der sozialen Distanzierung entgegenzuwirken. Oft überlappten sich beide Ziele: Gesprächsgruppen von Instant-Messaging-Diensten, um in Kontakt zu bleiben; Proben mithilfe von Videokonferenzen; Theater, das live im Internet verfolgt werden kann; Freigabe im Internet von Aufnahmen alter Inszenierungen; Zuschauerräume, die so eingerichtet werden, dass der Abstand zwischen den Personen eingehalten werden kann; Theater *über* und *mit* Videokonferenzsystemen wie Zoom; neue Bühnenbereiche und vieles mehr. Diese Art der Wiederbelebung der Theater-Aktivität unter extremen Bedingungen greift nicht auf individuelle oder automatische Prozesse zurück,

4 Auch wenn wir in diesem Kapitel analysieren, wie *mixed abled*-Theater den schwierigen Umständen der Pandemie begegnen, die, wie in Abschnitt 2 gezeigt wird, noch tiefgreifendere Folgen für Menschen mit Behinderungen hat, sind wir uns bewusst, dass diese schwierigen Umstände nicht nur für *mixed abled*-Theater gelten. Die Pandemie und ihre Konsequenzen sind für den Bereich künstlerisch-kultureller Aktivitäten insgesamt gravierend. Für einen breiteren Überblick über die Art und Weise, wie die Pandemie in verschiedenen künstlerischen Diskursen behandelt wird, siehe das Kapitel „The Death of Art by Covid-19“ von Enrico Terrone (2020: 331–337).

sondern erfordert neue Vereinbarungen zwischen Theatern, Künstler:innen und Zuschauer:innen und in manchen Fällen sogar eine übergreifende (und nicht von allen akzeptierte) Erneuerung des Theaters als Institution.

Der vorliegende Beitrag stützt sich auf Daten verschiedener Gesundheitsbehörden und wissenschaftlicher Studien, die belegen, dass Menschen mit Behinderungen, vor allem mit geistigen Behinderungen, am stärksten von der COVID-19-Pandemie betroffen sind. Daraus ergibt sich die Hypothese, dass dies, zusammen mit Maßnahmen zum Schutz von Menschen mit Behinderungen, die *epistemic injustice* vertieft hat. Während das *mixed abled*-Theater vor der Pandemie bereits intermediale Strategien und Formen der gesellschaftlichen Partizipation entwickelt hat, werden diese Funktionen in der Zeit von COVID-19 noch wichtiger, um die gesellschaftliche Position von Menschen mit Behinderung zu verbessern. Durch die konkreten Umstände der COVID-19-Pandemie und ihre für behinderte Menschen besonders gravierenden Auswirkungen, welche mit Miranda Frickers (2007) als eine Art der *hermeneutic injustice* verstanden werden können, mussten die europäischen *mixed abled*-Theater auf intermediale Strategien zurückgreifen, um ihre Aktivität fortführen zu können. Die Ergebnisse dieser Arbeit geben nicht nur den Künstler:innen mit Behinderung Sichtbarkeit, sondern erlauben ebenfalls eine symbolische Erarbeitung von kritischen Themen wie z.B. das persönliche Erleben der Pandemie oder die Verbindung von Sexualität und Behinderung. In dem komplexen und exkludierenden Kontext der Pandemie stellen die intermedialen Strategien für diese Theaterensembles nicht nur eine palliative Lösung dar, sondern ermöglichen kritische Schöpfungen.

Zunächst wird der allgemeine Kontext der COVID-19-Pandemie mit Frickers Konzepten der *epistemic injustice* und *hermeneutical injustice* verbunden, dann ein theoretisch-methodischer Rahmen vorgestellt, der intermediale Strategien, die die *mixed abled*-Theater entwickeln, skizziert. Es folgen Beschreibung und Analyse spezifischer Aktionen und intermedialer Strategien europäischer Theatergruppen während des Lockdowns, um die Theater-Aktivitäten fortsetzen zu können. Zwei Arten von Ereignissen werden beschrieben: soziale Distanzierung einerseits und Gestaltung und Performance von Theatertexten mit inter- und transmedialen Strategien andererseits. Beide werden als Mittel zur Schaffung von ‚Inseln‘ in „a certain sort of gap in collective understanding — a *hermeneutical lacuna* whose existence is owing to the relative powerlessness of a social group to which the subject belongs“, diskutiert (Fricker 2008: 69).

2. Auseinandersetzung mit der “hermeneutical lacuna”

Behinderte Menschen litten in der Vergangenheit unter wirtschaftlicher und politischer Marginalisierung. In den so genannten ‚entwickelten‘ Ländern, wie den Vereinigten Staaten und Kanada, sind Menschen mit Behinderungen stark benachteiligt und ausgegrenzt, unabhängig davon, ob dies anhand von Erwerbsbeteiligungsquoten, anhand des Bildungsniveaus oder anhand der Armutsquote bewertet wird (Malhotra/Rowe 2014: 1). Diese strukturelle Ungleichheit vertieft sich mit der COVID-19-Pandemie zu Beginn des Jahres 2020.

Die Inklusion von Menschen mit Behinderungen wird durch die staatlichen Maßnahmen zur Bekämpfung der SARS-CoV-2-Pandemie massiv behindert.⁵ Kontaktbeschränkungen und Lockdowns hatten für Menschen mit Behinderungen schwerwiegendere Konsequenzen als für Menschen ohne Behinderung, selbst wenn sie auf die gleiche Weise angewendet wurden.⁶ Formale Gleichbehandlung schafft also nicht automatisch gleiche Chancen, oder wie Fricker es ausdrückt: „There is a formal equality, then; but as soon as one looks at how this formal equality plays out in practice in the lived social world, a situated inequality quickly reveals itself“ (Fricker 2010: 161). Im konkreten Fall besteht die Ungerechtigkeit darin, dass Stimmen behinderter Menschen aus dem gesellschaftlichen Diskurs mit den Kontaktbeschränkungen herausfallen. Die Schutzmaßnahme verhindert buchstäblich, dass sich Menschen mit Behinderung zu Wort melden, und führt zu einem Verlust ihrer Stimme in der gesellschaftlichen Konstruktion von Sinn.

Empirische Evidenz hat gezeigt, dass das Sterblichkeitsrisiko durch COVID-19 bei Patienten mit Behinderungen höher ist. So ist beispielsweise das Risiko, zwischen dem 24. Januar und dem 30. November 2020 in England an COVID-19 zu sterben, für Männer mit Behinderungen 3,1-mal und für Frauen mit Behinderungen 3,5-mal höher als für Männer und Frauen ohne Behinderungen (Shakespeare/Ndagire/Seketi 2021: 1331). Laut einem kürzlich veröffentlichten Bericht weist die Untergruppe der Menschen mit kognitiven Beeinträchtigungen innerhalb einer Gruppe von 467.773 Patienten, bei denen COVID-19

5 Aus Gründen der sprachlichen Ökonomie werden wir von nun an auf die COVID-19-Pandemie verweisen, d.h. die Krankheit und nicht das SARS-CoV-2-Virus.

6 Wir werden hier nicht auf das Paradox der hohen gesellschaftlichen Kosten von Eindämmungsmaßnahmen eingehen. Dieses Thema geht über die Spezifik, den Platz und die Ansprüche dieses Kapitels hinaus. Für eine vertiefende Studie siehe Perra (vgl. 2021).

diagnostiziert wurde, eine der höchsten Sterblichkeitsraten durch diese Krankheit auf (Makary 2020: 2).⁷ Menschen mit Behinderungen sind von der COVID-19-Pandemie durch mindestens drei Faktoren auf besondere Weise betroffen:

- durch ein erhöhtes Risiko für die Krankheit aufgrund von Begleiterscheinungen der Behinderung,
- durch den eingeschränkten Zugang zu routinemäßiger Gesundheitsversorgung und Rehabilitation sowie
- durch negative soziale Auswirkungen von Pandemiebekämpfungsmaßnahmen wie soziale Distanzierungsmaßnahmen und Lockdowns (Shakespeare/Ndagire/Seketi 2021: 1331).

Fricker weist darauf hin, dass epistemische Ungerechtigkeit nicht nur mit Inhalten, sondern auch mit Formen zusammenhängt. Da Menschen mit kognitiven Beeinträchtigungen Kommunikationsmedien ebenso fehlen wie konzeptionelle Rahmen,⁸ die ein Verständnis der Erfahrungen mit der Pandemie ermöglichen, entsteht Ungerechtigkeit, denn es sind allein die wenigen Mächtigen, die das kollektive soziale Verständnis der Pandemie strukturieren (Fricker 2010: 147).

Die Pandemie konfrontiert die Gesellschaft nicht nur mit ihrer mangelnden Vorbereitung auf eine globale Gesundheitskrise, sondern auch mit grundlegenden Schwächen in der Art zu kommunizieren und demokratische Entscheidungen zu treffen. Insbesondere das Schweigen kognitiv beeinträchtigter Personen bei Entscheidungsprozessen und der symbolischen Verarbeitung der COVID-19-Pandemie verweist auf das, was Miranda Fricker als *hermeneutical injustice* identifiziert, als „injustice of having some significant area of one’s social experience obscured from collective understanding owing to a structural identity

7 Makary (2020) weist konkret auf geistige Behinderungen und Erkrankungen hin: „Across all age groups, COVID-19 patients with intellectual disabilities and related conditions (e.g., Down syndrome and other chromosomal anomalies; mild, moderate, severe and profound intellectual disabilities; congenital malformations, such as certain disorders that cause microcephaly) had the third highest risk of COVID-19 death (OR =2.75, 95 percent CI, 1.657-4.558, P =0.0005). Among COVID-19 patients under age 70, intellectual disabilities and related conditions still had the third highest risk (OR =3.61, 95 percent CI, 1.878-6.930, P =0.0007).“

8 Spezifische Kommunikationsmittel wären z. B. Pressemitteilungen in Gebärdensprache, Übersetzung von pandemierelevantem Material in leicht verständliche Sprache u. a. m. Auch müssten Menschen mit Behinderungen in die Kommissionen einbezogen werden, die Maßnahmen zur Pandemiebekämpfung ergreifen.

prejudice in the collective hermeneutical resources“ (Fricker 2010: 154–155). Formulierung und Weitergabe von Informationen ist mehr denn je ein zentrales Element, um epistemische Ungerechtigkeit zu bekämpfen.⁹

Angesichts einer Pandemie durch eine hochansteckende Krankheit, bei der tägliche Bewegungen und persönliche Interaktionen die Ausbreitung des Virus vorantreiben (Perra 2021: 2), wird Theater als Form performativer Kunst während der Einschränkungen nahezu unmöglich und ist zum Zeitpunkt dieser Veröffentlichung weiterhin eine große Herausforderung.¹⁰ Um die Strategien, die *mixed abled*-Theater erfinden, um ihre Arbeit fortzusetzen, diskutieren zu können, muss auf Intermedialität als wesentliche Ressource Bezug genommen werden. Irina Rajewsky (vgl. 2005) schlägt für die synchrone Analyse von kulturellen Texten eine Kategorisierung vor, die es erlaubt, Texte in Bezug auf die Art und Weise zu klassifizieren, in der sie andere Medien einbeziehen:¹¹

1. **Intermedialität als Medientransposition:** Einem Kulturtext wird aufgrund seiner Entstehungsgeschichte ein „intermedialer“ Charakter zugeschrieben, d. h. der Text wird von einem Medium in ein anderes umgewandelt. Der ursprüngliche Text ist die „Quelle“ des neuen Medienartefakts oder -textes, dessen Bildung auf einem obligatorischen und spezifischen intermedialen Transformationsprozess des Quell- und Zielmediums basiert. Ein klassisches Beispiel wäre die Übertragung eines Romans in eine Theateraufführung, obwohl diese Form der Adaptation nicht immer eine Form der Medientransposition impliziert, wie wir weiter unten an einem konkreten Beispiel sehen werden.

9 Wir werden hier nicht auf die Reihe von Annahmen eingehen, die in der Gesellschaft als Grundlage dieser Ungleichheit und der mangelnden Beteiligung von Menschen mit geistigen Behinderungen zirkulieren. Insbesondere ist das häufigste Argument für diese Form der epistemischen Ungerechtigkeit, dass Menschen mit geistigen Behinderungen von anderen abhängig sind, um ihre Ideen und Interessen zu vertreten (Musenberg 2020: 202), und diese dann für sie sprechen müssen. In Notsituationen führt dies zum Ausschluss von Menschen mit geistigen Behinderungen in Entscheidungsprozessen.

10 Wenn wir uns auf Theater oder die Theateraktivität beziehen, denken wir an die Reihe kollektiver Prozesse, die für die endgültige Produktion von Theaterwerken notwendig sind. Aus diesem Grund sollte das Theater nicht nur als inszeniertes Stück verstanden werden.

11 Ab hier wird der Begriff „Intermedialität“ so verwendet, wie Rajewsky ihn versteht, nämlich als „Dachkonzept“, das von verschiedenen Disziplinen und Ansätzen übernommen werden kann (2005: 44). In dieser Studie können wir mit Rajewskys Modell einige der Produktionen inklusiver Theater, die in diesem Band zu Wort kommen, klassifizieren und beschreiben.

2. **Die Intermedialität als Kombination oder Überlagerung von Medien:** Hier ist die Gleichzeitigkeit oder Synchronität zweier Medien im Text entweder zusammenhängend, integriert oder als Überlappung notwendig. Diese Kategorie umfasst unter anderem klassische Gattungen wie Oper, Kino, Theater, Performances, Kunstinstallationen, Comics oder Graphic Novels. Rajewsky regt an, dass die intermediale Qualität dieser Kategorie durch die mediale Konstellation bestimmt wird, die einen bestimmten Medientext konfiguriert. Zwei oder mehr Medien oder mediale Artikulationsformen sind jeweils in ihrem eigenen Wesen vorhanden und tragen auf ihre eigene spezifische Weise zur Konstitution und Bedeutung des gesamten Produkts bei. Die integrierte Kombination verschiedener Medien kann zu einer neuen Form kultureller Produktion führen und eine neue Gattung begründen. Wir werden in unserer Analyse weiter unten einige Einblicke in diese Möglichkeiten gewähren.
3. **Die Intermedialität als Zwischenreferenz:** Intermedialität entsteht zum Beispiel durch Verweise in einem literarischen Text auf einen Film, z.B. durch die Anspielung auf oder die Nachahmung von filmischen Techniken wie Zoom-in/Zoom-out, Fade-in/Fade-out bzw. Montage. Der resultierende Medientext verwendet seine eigenen spezifischen Mittel, um entweder auf ein bestimmtes und individuelles Werk oder auf mehrere Werke eines anderen Mediums zu verweisen.

Intermediale Inszenierungen von *mixed abled*-Theatern, die vor allem durch die Pandemie vorangetrieben wurden, können Stimmen von Menschen mit Behinderungen symbolisch so gestalten, dass sie an kollektiven Diskussionen während der COVID-19-Pandemie teilnehmen können. Es ist auch eine gute Gelegenheit, der Isolation und dem Wegfall gesellschaftlicher Aktivitäten entgegenzuwirken.

Im Folgenden werden Aktionen von *mixed abled*-Theatern analysiert, die darauf abzielen, *hermeneutical lacunas* zu füllen und hermeneutische Ungerechtigkeit abzufedern. Die Analyse wird anhand der Aktivitäten und Aufführungen eines Korpus von europäischen *mixed abled*-Theatern aus dem Jahr 2020 veranschaulicht, welche sich aus der Gesamtheit der an diesem Buch beteiligten Theatergruppen zusammensetzt.

3. Gemeinsam gegen das Coronavirus

Angesichts der Frage nach der Kontinuität ihrer Aktivitäten während der Entwicklung der COVID-19-Pandemie reagieren die an diesem Band beteiligten Künstler:innen und Schöpfer:innen tendenziell sehr unterschiedlich: Auf der einen Seite gibt es diejenigen, die einer Neukonfiguration ihrer Theaterproduktionen mit intermedialen Strategien skeptisch gegenüberstehen; auf der anderen Seite befinden sich diejenigen, die in der Einbeziehung anderer Medien die Möglichkeit sehen, ihre berufliche Tätigkeit aufrechtzuerhalten und neue

ästhetische Möglichkeiten zu finden. Wie wir weiter unten erläutern, versuchen beide Haltungen, den Dialog zwischen Menschen mit und ohne Behinderung aufrechtzuerhalten, damit die Stimme von Menschen mit Behinderung eine Ressource im hermeneutischen Prozess gesellschaftlicher Sinnfindung bleiben kann.

3.1 In der sozialen Distanz Nähe bewahren

Ein Blick auf die in diesem Band versammelten Essays und Interviews offenbart den kollektiven Wunsch der Theatergruppen, grundlegende Kommunikation und Praktiken wiederzuerlangen angesichts der Unmöglichkeit physischer Begegnungen aufgrund der zur Eindämmung der COVID-19-Pandemie ergriffenen Kontaktbeschränkungen. Der Aspekt der Präsenz wird als besonders wichtige Eigenschaft des Theaters angesehen. Zu den Schwierigkeiten, mit denen Theater im Jahr 2020 konfrontiert sind, gehören die Wiederaufnahme von Proben, die künstlerische Ausbildung und die Produktion von Stücken. Auch versuchen die Theater, den Dialog mit dem Publikum wenigstens teilweise wiederherzustellen.

Sabine Mak, künstlerische Leiterin der Theatergruppe Blaumeier Atelier mit Sitz in Bremen, hebt im Interview, das in diesem Buch abgedruckt ist, hervor, dass es Schauspieler gibt, die seit einem Jahr nicht mehr an Proben teilgenommen haben. Mak bemerkt auch eine Verschlechterung des körperlichen und geistigen Zustands bei einigen ihrer Schauspieler:innen. Während der Kontaktbeschränkungen sind sie von grundlegenden Aktivitäten ihres Lebens abgeschnitten. Mak weist darauf hin, dass die Künstler:innen ein Stück entwickeln und auf die Bühne bringen wollen. Digitale Arbeit lässt aber gerade Live-Arbeit nicht zu und die scheinbare Nähe der digitalen Medien ersetzt nicht die Präsenz der Aufführung. Das Blaumeier Atelier versucht in dieser Zeit, mit den Möglichkeiten von jedem Menschen zu arbeiten und auch mit dem Potenzial einiger grundlegender digitaler Medien, die vor der Pandemie für theatrale Probenprozesse undenkbar waren, wie das Instant-Messaging-Netzwerk Whatsapp und Skype. Nicht jede:r Künstler:in hat dabei Zugang zu dieser Software, sei es aufgrund fehlender Hardware oder aufgrund fehlender kognitiver oder manueller Fertigkeiten, die diese voraussetzt. Trotzdem gelingt es dem Blaumeier Atelier, alltägliche gemeinsame Theaterarbeit durch eine Schreibwerkstatt im virtuellen Format zu kompensieren. In der Schreibwerkstatt, die 2020 und 2021 von der Ensemblepraktikerin Freya von Wussov geleitet wird, entstehen unter Beteiligung der Ensemblemitglieder auch nicht-dramatische, poetische Texte, die der Erfahrung der Pandemie selbst eine Stimme geben.

„Ich wünsch mir für mein Leben, dass alle Leute gesund sind und ich Theater spielen kann.
 Und dass Herr Blaume und der Hohangho gut zusammenspielen können.
 Ich vermisse euch, meine Gruppe, das Ensemble.
 Ich habe euch ganz doll lieb.
 Aber wenn ich zurück gehe ins Blaumeier, möchte ich, dass wir wegen Coronavirus Abstand
 halten und aufpassen.
 Wenn alle Menschen gesund sind,
 Und das Coronavirus immer mehr und immer mehr und immer mehr runter geht bis auf 0,
 Dann wünsche ich mir, dass ich alle Menschen umarmen kann.“ („Wunsch“ von Aladdin,
 23.11.2020)¹²

Das lyrische Ich dieses Gedichtes spricht in einem inklusiven Plural zum Theaterensemble, jener Gruppe, der er sich zugehörig fühlt. Als Wunsch stellt es sich Äquivalenz zwischen dem Gesundsein und dem Theaterspielen vor in einer möglichen Zukunft, in der sich alle wieder ohne Angst vor Ansteckung umarmen können. Denn ohne Pandemie ist Theater wieder möglich. In der Gegenwart des Schreibens ist das Theater nicht da, es ist ein Wunsch, seine Abwesenheit wird bemerkt. Gleichzeitig zeigt die poetische Stimme, dass sie Schutzmaßnahmen (Abstandsregel) und Rationalisierung der Pandemie (Inzidenz) verinnerlicht hat.

Die Interviews von anderen Theaterregisseuren – wie Sandra Johansson vom schwedischen Theater Moomsteatern, Eleanor Baudouin vom französischen Theater L'Oiseau-Mouche und Philippe Flahaut von der Compagnie Création Éphémère – berichten von ähnlichen Erfahrungen.¹³ Die Regisseur:innen verweisen darauf, dass es während der ersten Ausgangssperre von 2020 vor allem darum ging, den Kontakt aufrechtzuerhalten, diese neue Situation gemeinsam zu überwinden und zu wissen, dass es den übrigen Mitgliedern des Ensembles gut ging, wenn auch nur durch einen Anruf oder eine kurze Nachricht.

Soziale Netzwerke spielen eine führende Rolle im Prozess der Annäherung während der sozialen Distanzierung.¹⁴ Ein Beispiel hierfür sind die

12 Diese Texte sind unveröffentlicht und ich bin der künstlerischen Leiterin des Blaumeier Ateliers, Barbara Weste, sehr dankbar, dass sie sich großzügig bereit erklärt hat, sie mit mir zu teilen.

13 Vgl. die Interviews in diesem Band.

14 Wir wollen nicht behaupten, dass soziale Netzwerke etwas Neues für die in diesem Band beschriebenen Theater sind. Tatsächlich haben viele von ihnen aktive Social-Media-Accounts. Wir wollen nur sagen, dass diese Netzwerke unter den Umständen der Pandemie eine zusätzliche Rolle erlangt haben: Sie haben einen zusätzlichen

Veröffentlichungen im sozialen Netzwerk Instagram, z.B. Porträts von Figuren, Fotos vergangener Proben und Aufführungen, aktuelle Fotos mit Maske, Fotos anderer Aktivitäten im Rahmen des eingeschränkten Kulturangebots. Wenn die Umstände es zulassen, werden Geschichten oder *Stories*¹⁵ veröffentlicht, die sich fast immer auf den aktuellen Moment beziehen, eine technische Möglichkeit, die selbst in den härtesten Situationen den Eindruck von Nähe und Intimität erzeugt.

Am Ende des Lockdowns erfolgt im Sommer 2020 vielfach eine Wiederbegegnung mit dem Publikum. Nicht wenige Theater inszenieren Aufführungen auf traditionelle Weise, wenn die Regeln dies zulassen, jedoch mit umfassenden Hygieneauflagen, die sowohl Zuschauer:innen als auch Künstler:innen schützen. Der Zuschauerraum muss neu eingerichtet werden: bei Moomsteatern und Klabauter mit der Hälfte der normalen Zuschauerzahl; beim Theater Stap durch Aufführungen in Parks oder bei RambaZamba im Freien und im virtuellen Raum anlässlich der Pop-Oper *Der Ring* (2020) auf dem Grenzenlos Kultur-Festival.¹⁶ Masken, Abstandsregeln, Hygienemaßnahmen: auf dem Grenzenlos-Festival werden Karten für Sofas für zwei oder drei Personen verkauft, werden Sessel mit gebührendem Abstand zueinander entlang der Tribüne des Parketts aufgestellt.

Beitrag geleistet, während sie gleichzeitig auf die Leere in einem anderen Raum hinwiesen: die des Theaters.

- 15 Es gibt drei verschiedene Möglichkeiten, Inhalte auf Instagram zu teilen: Instagram Fotos (mit einer Bildunterschrift mit der Möglichkeit eine Bildunterschrift, Kommentare, Hashtags, Speicherorte usw. hinzuzufügen), Instagram Videos, und Instagram Stories. Die *stories* stellen den großen Erfolgsfaktor dieses sozialen Netzwerks dar, obwohl sie noch flüchtiger sind als die schon sehr kurzlebigen Formen des Austauschs von Inhalten, da sie nur fünfzehn Sekunden dauern können und nur 24 Stunden lang veröffentlicht werden. Dann verschwinden sie automatisch aus dem Benutzerkonto.
- 16 Die 22. Ausgabe dieses Festivals findet vom 23.09 bis 27.09.2020 in Mainz statt. Es umfasst ein kollektives Eröffnungsstück, das teilweise im Freien und teilweise in der Virtualität aufgeführt wird, an dem zahlreiche inklusive Theatergruppen aus verschiedenen geografischen Orten teilnehmen wie z.B. Meine Damen und Herren, RambaZamba Theater, SchelhaasCoOperation, tanzbar_bremen, Theater HORA und Theater Thikwa.



Fig. 1 Blick auf das Parkett in der *Der Ring* von RambaZamba beim Grenzenlos-Festival © Soledad Pereyra.

3.2 Inter- und transmediale Produktionsstrategien

Inszenierungen während der COVID-19-Pandemie finden mit neuen inter- und transmedialen Strategien statt wie bei Hijinx aus Cardiff, Theater Blue Apple aus Winchester und La Ribalta aus Bozen. Intermedialität ist zum einen notwendig, um überhaupt während der Pandemie aufführen zu können, andererseits ermöglicht sie, *hermeneutical injustice* entgegenzuwirken und Menschen mit Behinderung zu Wort kommen zu lassen.

Hijinx, *Metamorphosis* (2020)

Das Stück *Metamorphosis* (Theater Hijinx, Regisseur: Ben Pettitt-Wade) hat seine virtuelle Premiere am 24.09.2020 beim Grenzenlos Festival in Mainz¹⁷ und wird mit zwölf Künstler:innen mit und ohne Behinderung uraufgeführt. *Metamorphosis* ist ein Stück mit und über Zoom: Konstruktion eines performativen digitalen Raums und konstitutives Element der Erzählung.

Während der ersten Ausgangssperre im Jahr 2020 fährt Hijinx mit der Aus- und Weiterbildung der Schauspieler:innen über Zoom fort. Die Herausforderung besteht zunächst darin, die Methoden traditioneller Proben an die digitale Welt anzupassen. Der Regisseur Ben Pettitt-Wade erzählt im Interview von seiner anfänglichen Zurückhaltung gegenüber dem Arbeiten mit Hilfe von Zoom, da ihm die Interaktion mit dem Publikum fehle. Es braucht eine lange Zeit der Gewöhnung. Ziel ist zunächst nur, mit Unterstützung von Zoom die gewohnten Proben irgendwie wieder aufzunehmen. Während der Zoom-Sitzungen beginnen Gruppenmitglieder, ihre Erfahrungen mit der Pandemie miteinander zu teilen: das Eingesperrt-Sein, die Isolation, die Zurückgezogenheit, und die Verwandlung der alltäglichen Welt. Das Zoom-Tool wird dabei schrittweise in ein kreatives Medium umgewandelt: Formen der Interaktion über die Projektion eines Videos hinaus entstehen. Die Bedeutung der Software wird im Inhalt sichtbar, schon bald wird „unsere Leben über Zoom“ zum Thema des Stückes, das von einer abrupten und plötzlichen Verwandlung spricht, als Geschichte des dramatischen Textes und als Erfahrung der Pandemie aus Sicht der Künstler:innen und Zuschauer:innen. Parallelen zu Kafkas *Die Verwandlung* (1912) werden immer deutlicher sichtbar: So wie Gregor Samsa eines Morgens aufwacht und in ein Insekt verwandelt ist, erzählen auch die zwölf Künstler:innen von Metamorphosen, von plötzlichem Erwachen in der unbekannteren Welt der COVID-19-Pandemie, in der sie sich neu verorten müssen. Im Interview in diesem Band stellt Ben Pettitt-Wade fest, dass zwar nicht jeder im Ensemble Kafkas Text kennt, dass aber alle versuchen, mit Hilfe unterschiedlicher Adaptionen und Versionen (Filme, Graphic Novels usw.) einen Zugang zu ihm zu finden. Denn die Handlung in Kafkas Geschichte an sich ist nicht so wichtig wie das Thema und seine Nähe zur Situation, die gerade alle erleben.

Das Stück auf der Medienplattform Zoom beginnt mit einem jungen Mann, der die Zuschauer:innen willkommen heißt und mit einigen über Zoom

17 Die Hijinx-Gruppe aus Cardiff hatte bereits ein Jahr zuvor beim Grenzenlos-Festival performative Erfahrungen gemacht, als sie im Rahmen des Festivals 2019 eine Arbeit uraufführte.

eingblendeten Personen interagiert. Gleichzeitig simulieren sein Bildschirm-Hintergrund, die Geräusche und der Dialog mit den Telematik-Zuschauern einen Pub, in dem etwas getrunken werden kann; entsprechend ergeht auch die Frage an den Zuschauer, ob er etwas trinken möchte. Die Technik, Zuschauer:innen in ein Stück hineinzuziehen, ist nicht neu, neu ist aber ihre Teilnahme an einem Zoom-Meeting. Der Barkeeper stellt ein Getränk hin, die ‚vierte Wand‘ wird durchbrochen und der Zuschauer Teil der Fiktion. Doch dann ertönt die Stimme einer Figur, Gareth, der verwirrt fragt, wo alle sind. Er könne nicht in die Zoom-Sitzung reinkommen und bittet um Hilfe – einer Sitzung, die in Wirklichkeit aus der Gruppe Hijinx bestehen sollte, aber nun auch die Zuschauer:innen miteinschließt.

Von diesem Beginn an wissen wir, dass der Meta-Verweis auf die Software Zoom, mit der die Aufführung gemacht wird, während des gesamten Stücks bestehen wird. Der erste Teil des Stücks beginnt und die Geschichte entwickelt sich: Es geht um ein Casting, das ein Regisseur macht, um die Adaption von Kafkas Stück *Die Verwandlung* zu inszenieren, was eine *mise en abyme* darstellt. Der Regisseur ist eingesperrt, und die Casting-Interviews, die er über Zoom führt, sind u.a. konfus, sie werden unterbrochen und weisen technische Fehler auf. Dieser erste Teil endet mit dem Bild des Regisseurs auf dem Zoom-Bildschirm, wie dieser von Äpfeln getroffen wird – so als würde jemand außerhalb des Erfassungswinkels der Kamera ihn bewerfen, eine Aktion, die auf Kafkas Text verweist.¹⁸

Das Zoom-Tool in *Metamorphosis* wird sowohl auf der Ebene der Erzählung als auch auf der Ebene der Geschichte verwendet. Das Werk wird nicht lediglich in Zoom integriert, sondern Zoom wird zu einem Teil der Geschichte; so kehrt der Zuschauer zwischen den „Akten“ immer wieder zum Barkeeper zurück, der mit ihm interagiert. Hier wird das theatrale Intermezzo neu interpretiert und zugleich werden Zoom-Ressourcen wie Umfragen oder *pole* verwendet, um die Erzählung des Quelltextes, Kafkas *Verwandlung*, fortzuschreiben. In einer der Umfragen wird beispielsweise gefragt, was der Befragte tun würde, wenn er eines Morgens als Insekt aufwachte. Kafkas Text erscheint als Referenz, jedoch nicht in Form einer Umsetzung oder Adaption.

18 Im Folgenden verwenden wir den Begriff des Hypotextes aus Genettes *Palimpseste: die Literatur auf zweiter Stufe* (1982), der neben dem Typus der Transtextualität auftaucht, den er Hypertextualität nennt (1993: 39–46). Abgesehen von der Verwendung des Konzepts des Hypotextes werden wir aufgrund der Art unseres Themas die theoretischen Entwicklungen von Genette im Folgenden nicht in den Vordergrund stellen.

Die Elemente der *Metamorphosis* von Hijinx weisen auf mindestens zwei verschiedene Arten der Intermedialität hin, die gleichzeitig existieren: Einerseits ist die Intermedialität in den Referenzen festzustellen, die sich auf ein anderes Medium beziehen, d.h. das Medium von Kafkas Text, was Irina Rajewskys dritter Kategorie entsprechen würde.¹⁹ Und andererseits werden in diesem Werk (gemäß Rajewskys zweiter Kategorie) mehrere Formen der Transmedialität oder Medienkombination wirksam. In diesem Sinne kombiniert *Metamorphosis* das Telekonferenz-Medium Zoom (ein Unterstützungs-Tool in seiner intermedialen Essenz), die klassische Theaterdarstellung in einer analogen und synchronen Realität und die während der Performance eingefügten Filmaufnahmen, von denen einige asynchron zum Moment der Aufführung gedreht wurden.

La Ribalta, *Cenerentola* (2020)

Paola Guerra, Mitglied des künstlerischen Duos, das derzeit das Theater La Ribalta (Bozen) und die Akademie Kunst der Vielfalt leitet, wollte schon lange ein Werk aufführen, das auf der klassischen Aschenputtel-Figur basiert. Ihre Absicht war nicht, die Geschichte des Volksmärchens zu inszenieren, sondern vielmehr das Thema der „Prinzessin mit unerreichbaren Wünschen“. Das Stück war für das Repertoire des Jahres 2020 eingeplant, in dem die Pandemie alle Aktivitäten über vier Monate zum Erliegen brachte.

Im Mai 2020, als die Künstler:innen von La Ribalta nach und nach zu den Proben zurückkehren, schlägt der künstlerische Leiter Antonio Viganò vor, innovative Aufführungsmethoden zu entwerfen, um *Aschenputtel* doch noch aufzuführen: als *peep show*. Für *Un peep show per Cenerentola* (Theater La Ribalta 2020, Regie: Antonio Viganò) entwirft Viganò einen Zuschauerraum aus 16 Kabinen um eine kreisförmige Bühne mit einer rotierenden Plattform. 14 Kabinen sind für die Zuschauer bestimmt (ein Zuschauer pro Kabine), zwei weitere dienen der technischen Unterstützung der Arbeit und ermöglichen Auf- und Abtritt der Schauspieler:innen, die auf der rotierenden Bühne spielen.²⁰ Von

19 Hierbei ist anzumerken, dass wir uns hier auf die intermediale Beziehung zu Kafkas Text konzentrieren: als Verweis auf dieses andere Medium, das literarische. Das bedeutet, wir konzentrieren uns nicht auf das Verhältnis der Adaption eines Textes (den Text Kafkas) an einen anderen, dessen Essenz performativ ist (der Text von Hijinx).

20 Für eine Skizze der Bühne siehe das Interview mit Antonio Viganò von Donati/Di Lorenzo (2020).

den Kabinen aus werden sie von jedem Zuschauer gesehen und ausspioniert. Die Zuschauer:innen müssen nach dem Betreten ihrer jeweiligen Kabine eine falsche Münze in einen Schlitz stecken, was die Teilnahme an einer realen *peep show* nachahmt. Die Aufführung spielt ständig mit dem Motiv der unstillbaren Begierde. Kostüme und Beleuchtung verweisen auf die Erotik des Raumes, doch wird die Vorstellung, an einem Theaterschauspiel teilzunehmen, zu keinem Zeitpunkt aufgehoben. Somit ist *Cenerentola* ein intermedialer Kulturtext im Sinne einer referenziellen Nachahmung oder Evokation, der Rajewskys dritter Kategorie entspricht.

Cenerentola von La Ribalta überdenkt die körperlichen und räumlichen Beziehungen zwischen Bühne und Zuschauerraum. Der szenische Raum bietet eine kritische Neubewertung der Verbindung zwischen Subjekt und Objekt der Begierde. Der geschlossene, isolierte Raum von *Cenerentola* bringt nicht nur symbolisch das hermeneutische Schweigen zum Ausdruck, zu den Künstler:innen mit Behinderungen während der COVID-19-Pandemie verdammt sind, sondern arbeitet auch eine subversive Geschichte über das Begehren heraus: Indem die Zuschauer:innen die Münze einwerfen, die symbolisch die *peep show* aktiviert, werden sie zu Voyeuren. In ihrer Geste steckt eine Form der Beziehung, die normalerweise in kulturellen Texten nicht hinterfragt wird, weil sie als Tabu gilt, und nicht öffentlich erlebt werden kann. Die Zuschauer:innen müssen körperlich die Position desjenigen einnehmen, der das Subjekt im Zentrum begehrt: Künstler:innen mit Behinderungen. Die Zuschauer:innen nehmen plötzlich den Platz desjenigen ein, der in einer *peep show* begehrt, doch das Objekt ihres Begehrens widerspricht dem hegemonialen Verständnis von Behinderung, da Menschen mit einer Behinderung traditionell als asexuell angesehen und wie Kinder bevormundet werden.²¹

Blue Apple Theatre, *Pinocchia* (2020)

Pinocchia (Blue Apple Theatre, Regisseur: Richard Conlon) ist das erste Online-Stück des Blue Apple-Theaters, nachdem die Pandemie das Ensemble gezwungen hatte, die Präsenz-Sitzungen in die Welt der Virtualität zu verlegen und die

21 Eine Analyse dieser hegemonialen Erzählung über das Verlangen und die Sexualität von Menschen mit geistigen Behinderungen in aktuellen Filmtexten findet sich bei Hartwig (2021). Die künstlerische Leiterin der irischen Blue Teapot Company, Petal Pilley, berichtet in ihrem Interview in diesem Band über die Illegalität sexueller Beziehungen von Menschen mit geistiger Behinderung, die durch ein Gesetz festgeschrieben wird, das in Irland bis weit ins 21. Jahrhundert hinein gilt.

geplanten Vorführungen am Royal Theatre von Winchester auf Eis zu legen. Das Stück wird als Adaption der klassischen Pinocchio-Geschichte beworben, die für die digitale Ära des Jahres 2020 neu erzählt wird. Wie in vielen Theateradaptionen von *mixed abled*-Ensembles ist die bekannte Textvorlage lediglich eine Inspirationsquelle, von der sich die Performance weit entfernt, die digitale Umsetzung noch weiter.

Das Stück wird am 12.12.2020 über *streaming* uraufgeführt und zwar auf zwei Performance-Ebenen, die während des Stücks aufeinander folgen. Für die eine Ebene wurde Filmmaterial im Freien, für die andere Ebene in geschlossenen Bühnenräumen aufgenommen, das während der Simulcast-Übertragung mit Chroma Keying gefilmt wird.²² In diesem Werk gibt es also eine mediale Kombination im Sinne von Rajewsky ebenso wie eine Verbindung des virtuellen und des materiellen Paradigmas.²³

Das *streaming* beginnt mit einem geteilten Bildschirm. In rechten Teil wird das Plakat des Stücks statisch mit der Anzahl der verbleibenden Minuten bis zum Beginn der Vorführung gezeigt. Auf der linken Seite werden Bilder einer Stadt gezeigt, die Winchester zu sein scheint, Herkunftsort von Blue Apple. Dieses Bild wird mit Kommentaren eines Moderators unterlegt, der ankündigt, dass die Show in wenigen Minuten beginnen wird („Ladies and gentlemen, boys and girls, today’s performance of Pinocchio, will begin in two minutes“, 00:08:00- 00:08:05). Er bittet das Publikum, es sich bequem zu machen und die besonderen materiellen Umstände der bevorstehenden Aufführung zu

22 Chroma Keying, auch bekannt als „Keying“, ist eine Technik der visuellen Effekte und der Postproduktion: „[It] consists of substituting a background signal in place of the foreground signal based on some key color identified in the foreground video based on some key-color identified in the foreground video signal“ (Haskell/ Puri/ Netravali 1997:107). Diese Technik wird auch als „Blue Screen“ oder „Green Screen“ bezeichnet, da diese Farben häufig für das *Keying* verwendet werden.

23 Dieses Werk wird anschließend als Video auf der digitalen YouTube-Plattform gespeichert, deren Referenz in den Literaturhinweisen in diesem Kapitel zu finden ist. In diesem Fall ändert sich die Perspektive auf die Zeit: Hier geht es nicht um die Zeit der digitalen Welt, die durch die Synchronität der Zeit des *streaming* gekennzeichnet ist. Die digitale Speicherung mit freiem Zugriff ermöglicht es vielmehr, eine „Zuschauerzeit“ für die Arbeit zu schaffen, die neue Formen der Demokratie kritisch neu zusammensetzt: Der Empfänger bestimmt die zeitliche Einteilung der Performance, indem er sie anhält, Szenen wiederholen, sie verlassen und wieder starten kann. Und nicht zuletzt kann er sie auch so viele Male anschauen, wie es bei realen Aufführungen unmöglich wäre. Im Folgenden werden die Zitate zu dieser Arbeit von Blue Apple anhand der auf YouTube gespeicherten Version erstellt.

nutzen: „Take this unusual opportunity to make as much noise as you want with your drinks, your crisps, nuts, or popcorn“ (00:08:40–00:08:50). Er spricht auch scherzhaft mit den Zuschauern über den Raum, in dem sie sich befinden, die Notausgänge und die Toiletten. Diese Kommentare vom Moderator im *voice over* spielen mit traditionellen Sätzen, die vor Theaterstücken fallen, und verweist zugleich auf den besonderen digitalen Kontext: Die Zuschauer haben es sich ja vermutlich bereits zuhause bequem gemacht und sie wissen auch, wo Türen und Toilette zu finden sind. Während der Wartezeit auf den Beginn der Vorführung und zwischen den Kommentaren wird eine Audioaufnahme abgespielt, in der eine Gruppe von Menschen undeutlich zu hören ist. Es handelt sich um die Geräusche von Zuschauern, die ein Theater betreten. Hier wird versucht, das reale Erlebnis „Theater“ in der digitalen Welt zu imitieren.

Das Stück handelt von der Geschichte eines verbitterten Witwers, Frank, der seine Menschlichkeit durch eine überraschende Freundschaft mit einem Roboter, einem nicht-menschlichen Wesen, wiederentdeckt – wie in dem klassischen Märchen von Pinocchio. Mit der Erforschung menschlichen Gefühls beginnt die Beziehung. Auch hier wird der bekannte Text nicht originalgetreu umgesetzt. Vielmehr wird die Differenz zwischen Text und Performance durch die Verwendung von Außenaufnahmen (die vor der Aufführung abgedreht wurden) vertieft, die in die fiktionale Welt des Theaters einbrechen. Dadurch wird, ebenso wie durch metadramatische Verweise, die Erwartung einer Klassikeradaption enttäuscht. In diesem Sinne gibt es bei diesem Stück auch, wie im Fall von Hijinx, Medienreferenzen, die Rajewskys dritter Kategorie entsprechen, ebenso wie eine Medienkombination, aber keine Medientransposition (vgl. Rajewskys erste Kategorie). Zudem gibt es eine weitere Kommunikationsebene in einem weiteren Medium: Texte in Gebärdensprache rechts, am unteren Rand des Bildschirms. Blue Apple nutzt YouTube, indem es Streaming mit voraufgezeichneten Videos kombiniert, und realisiert damit eine Form der Inklusion, die sich in anderen Kunstformen nicht häufig findet, selbst wenn sie sich „inklusiv“ nennen.²⁴

4. Fazit

Um der *epistemic injustice* zu begegnen, mit der Menschen mit kognitiven Behinderungen sowohl durch das Gesellschaftssystem als auch in konkreten

24 Eine Analyse zur inklusiven Rezeption findet sich im Kapitel von Matei Chihai (2020).

Situationen (wie der Pandemie) konfrontiert sind, stellt die Praxis des *mixed abled*-Theaters in einem ästhetischen Kontext auf kollektive Weise eine „hermeneutische Ressource“ für Menschen mit Behinderung, über die sie mehr Sichtbarkeit und eine Stimme erlangen. Denn sie können in die Aufführungen ihre konkreten Erfahrungen einbringen. Der spezifische Kontext der COVID-19-Pandemie und die Maßnahmen zu ihrer Bekämpfung, bei denen Isolation und soziale Distanzierung im Vordergrund stehen, fördern Experimente mit neuen medialen Formen im Theater, wie auch aus einigen Interviews in diesem Band hervorgeht.

Der Einsatz der neuen Medien eröffnet die Möglichkeit, eigene Narrative und kritische Sichtweisen zu schaffen. Wie die Analyse gezeigt hat, zeigt das Theater Interesse an Medienkombination (Rajewskys zweite Kategorie) und intermedialer Referenz (Rajewskys dritte Kategorie), aber man sieht keine nennenswerte Intermedialität als Medientransposition (Rajewskys erste Kategorie). Das zeigt, dass es den Theatern nicht nur einfach darum geht, von einem medialen Format in ein anderes zu wechseln, sondern darum, die Möglichkeiten der Medien neu auszuloten. Auch wenn dies zunächst nur geschieht, um die Folgen der Pandemie abzufedern, zeigt sich bald, dass eigenständige künstlerische Ausdrucksformen durch neue Formen der Mediennutzung entstehen. Diese haben kritisches Potenzial: Die Themen „Einsamkeit“ und „Entfremdung“ werden aus der Perspektive von Menschen mit Behinderung betrachtet (Hijinx und Blue Apple) und Menschen mit Behinderung erscheinen in ungewohnten Kontexten (wie bei La Ribalta). Die drei Stücke können auch als kritische Antwort auf Formen von *hermeneutical injustice* gelesen werden, die auf Vorurteilen gegenüber Menschen mit kognitiven Beeinträchtigungen beruhen. Diese sind Subjekte, die fähig sind, die Realität der Pandemie zu interpretieren (*Metamorphosis*, *Pinocchia*), und sie sind ebenfalls sexuell begehrte und begehrende Subjekte (*Un peep show per Cenerentola*).

Ein Großteil der Regisseur:innen und Theaterleiter:innen dieses Bandes rückt den zwischenmenschlichen Kontakt mit den Künstler:innen durch Formen der digitalen Kommunikation in den Vordergrund. Dabei bleibt ein gewisses Misstrauen gegenüber medialen Formen wie Zoom oder Streaming bestehen, weil Theater als performative Kunst angesehen wird, die die Präsenz von Zuschauern und Schauspielern voraussetzt. Die besprochenen Stücke werden die *epistemic injustice* nicht beseitigen, von der Menschen mit Behinderungen betroffen sind. Aber die neuen Medien und die neuen Formen ihrer Nutzung ermöglichen neue Sichtbarkeit gerade in einer Ausnahmezeit, in der Menschen mit Behinderung infolge der Pandemie an den Rand gesellschaftlicher Diskussionen gedrängt werden.

Bibliographie

- Blue Apple Theatre. 2020. *Pinocchia*. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=4fnVTytjHyM> [28.05.2021].
- Chihai, Matei. 2020. „Rezeption.“ In: Hartwig 2020: 429–433.
- Donati, Lorenzo/Di Lorenzo, Giuseppe. 2020. „Il teatro e la ferita, dentro al peep show. Conversazione con Antonio Viganò.“ In: *Altre Velocità. Redazione Intermitente Sulle Arti Sceniche Contemporanee*, <https://www.altrevelocita.it/chi-siamo/> [27.05.2021].
- Fricker, Miranda. [2007] 2010. *Epistemic injustice: Power and the ethics of knowing*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Fricker, Miranda. 2008. „Forum on Miranda Fricker’s ‘Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing’: Précis.“ In: *Theoria: An International Journal for Theory, History and Foundations of Science* 23, 1 (61): 69–71, www.jstor.org/stable/23923916 [04.08.2021].
- Genette, Gérard. [1982] 1993. *Palimpseste: die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gephart, Werner (Hg.). 2020. *In the Realm of Corona Normativities: A Momentary Snapshot of a Dynamic Discourse*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.
- Hartwig, Susanne (Hg.). 2020. *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Berlin: Metzler.
- Hartwig, Susanne. 2021. „¿Mujer o discapacitada? La diversidad funcional cognitiva en tres películas actuales (*Be my baby; Yo, también; Dora o las neurosis sexuales de nuestros padres*).“ [erscheint in: Julio Checa (Hg.), *Representación de la Diversidad Funcional vista desde la perspectiva de Género en las Artes Escénicas, Audiovisuales, Virtuales y en la Literatura*, Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Warszawa/Wien: Peter Lang (Images of Disability. Literature, Scenic, Visual, and Virtual Arts/Imágenes de la diversidad funcional. Literatura, artes escénicas, visuales y virtuales. Bd. 5), voraussichtlich 2022].
- Haskell, Barry G./ Puri, Atul/Netravali, Arun N. 1997. *Digital Video: An Introduction to MPEG-2*. New York: Chapman&Hall.
- Makary, Marty. 2020. „Risk Factors for COVID-19 Mortality among Privately Insured Patients: A Claims Data Analysis.“ In: *FAIR Health Whitepapers*, <https://www.fairhealth.org/publications/whitepapers> [01.04.2021].
- Malhotra, Ravi/Rowe, Morgan. 2014. *Exploring disability identity and disability rights through narratives. Finding a voice of their own*. London: Routledge.
- Musenberg, Oliver. 2020. „Geistige Behinderung.“ In: Hartwig 2020: 201–204.

- Perra, Nicola. 2021. „Non-pharmaceutical interventions during the COVID-19 pandemic: A review.“ In: *Physics reports* 913: 1–52, <https://doi.org/10.1016/j.physrep.2021.02.001> [22.05.2021].
- Rajewsky, Irina. 2005. „Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality.“ In: *Intermédialités* 6: 43–64, <https://doi.org/10.7202/1005505ar> [20.03.2021].
- Shakespeare, Tom/Ndagire, Florence/Seketi, Queen E. 2021. „Triple jeopardy: disabled people and the COVID-19 pandemic.“ In: *The Lancet* 397 (10282): 1331–1333, [https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(21\)00625-5](https://doi.org/10.1016/S0140-6736(21)00625-5) [22.05.2021].
- Terrone, Enrico. 2020. „The Death of Art by Covid-19.“ In: *Gephart 2020*: 331–338.
- Wolfram, Gernot/Prigge, Jana/Föhl, Patrick. 2019. „Politische Re-Formulierungen im Inklusiven Theater.“ In: *Journal of Cultural Management and Cultural Policy/ Zeitschrift für Kulturmanagement und Kulturpolitik* 5 (2): 199–224, <https://doi.org/10.14361/zkmm-2019-0208> [18.06.2021].
- World Health Organization. 2020. „Disability considerations during the COVID-19 outbreak“, <https://www.who.int/publications/i/item/WHO-2019-nCoV-Disability-2020-1> [28.05.2021].

Alba Gómez García (Universität Passau)¹

„Jeder ist weise im eigenen Haus.“ Über ein barrierefreies Videospiel, das es noch nicht gibt

Abstract: International contemporary art institutions, the critics and the Academy have already recognized the art status of video games. Far from being a rehabilitation tool, video games are a source of creativity. They can offer a large variety of expression possibilities and opportunities, just as other art practices, which people with functional and cognitive diversity would also enjoy and benefit from. This essay attempts to imagine an inclusive video game based on the arts and Art History, and envisioned to amuse and serve as a universal communication instrument. It considers three standpoints: level and hardware design, transmedia storytelling and a reliable interface which interact with a playability's non-normative functioning. The main goal of this ludic experience consists in promoting deviant ways of being and knowing in order to tackle epistemic injustice.

Keywords: Disability Studies, Video Games, Hermeneutical Injustice, Creativity, Trans-media Storytelling, Open World, Digital Museology

1. Kunst und Kreativität von und für alle

Die Vorstellungskraft ist eine Eigenschaft, die uns Menschen einzigartig macht, da sie es uns gestattet, über Dinge zu sprechen, die es nie gegeben hat (Harari 2014: 37). Sie unterscheidet nicht zwischen den physischen und neurologischen Differenzen, welche die Vielfalt der Menschheit auszeichnen. Die Künstler:innen der gegenwärtigen Theater- und Tanzszene, die das menschliche Wesen aus dieser Perspektive verstehen, schaffen bahnbrechende Darstellungen, die auf den Unterschieden der Vielfalt beruhen. Die Protagonist:innen dieses Buches bezeugen, wie sehr dieses andere Wissen – fühlen, argumentieren und sich etwas ausmalen können – uns als Gesellschaft bereichern.²

-
- 1 Dieser Artikel entstand im Rahmen des von der Alexander von Humboldt-Stiftung geförderten Forschungsprojekts über Behinderung in den darstellenden und bildenden Künsten, das ich an der Universität Passau durchführe. Ich danke Dr. Mirjam Leuzinger, Prof. Dr. Antonio Gómez Ramos und Dr. Martina Klünemann für ihre Hilfe bei dieser Übersetzung.
 - 2 Ruitenberg (2012) weist auf die ungenaue Verwendung des Ausdrucks *ways of knowing* für die Bezeichnung einer epistemologisch diversen Realität hin. In diesem

Die Darbietungen, die dazu beigetragen haben, die Ausdrucksformen des Theaters und des Tanzes aus der Perspektive von Behinderung zu erweitern, haben alle einen ähnlichen Ursprung. Von Beginn an forderten sie die notwendige Beteiligung der Künstler:innen mit Behinderung am kreativen Prozess; eine Entscheidung, die letztendlich die Weiterentwicklung der darstellenden Künste bestimmt hat. Außerdem haben die sogenannten „inkluisiven Praktiken“ das Auftauchen von Künstler:innen mit Behinderung sowie ihre schrittweise Anerkennung seitens des Publikums und der Kritik begünstigt. Mit dem künstlerischen Wirken verändern die neuen Formen und Erzählweisen in Theater und Tanz, in Film oder Grafik ebenfalls die Vorstellungsbilder von Behinderung, mit beachtlichen Auswirkungen für ein Kollektiv, das am öffentlichen Leben teilhaben möchte, bislang jedoch systematisch davon ausgeschlossen war. Die Zeit, in der Darbietungen von Ensembles bestehend aus Personen mit und ohne Behinderung als exzentrisch betrachtet und an den Rand des institutionalisierten Theaters und Tanzes gedrängt wurde, liegt nicht weit zurück. Erst seit 2006 erkennt die UN-Behindertenrechtskonvention das Recht von Menschen mit Behinderung an, gleichberechtigt mit anderen am kulturellen Leben teilzuhaben (Art. 30). Aus diesem Recht gehen Empfehlungen hervor, um die Entwicklung und Umsetzung ihres kreativen, künstlerischen und intellektuellen Potenzials – als Bereicherung sowohl für Individuen als auch für die Gesellschaft in ihrer Gesamtheit – zu fördern. In der Gegenwart und je nach gültigem Produktionssystem der Länder ist die Präsenz von Künstler:innen mit Behinderung etwa in den renommierten Spielstätten und Festivals jedoch weiterhin gering und eingeschränkt; allgemein haben sie in ihrem Berufsfeld weniger Möglichkeiten, Anerkennung für ihre Arbeit zu erlangen.

Im Bereich der Videospiele sieht es ähnlich aus: Dort haben direkt oder indirekt mit dieser Industrie verbundene Vereinigungen begonnen, Anpassungen, Peripheriegeräte oder Gadgets zu entwickeln, die einer größeren Anzahl Nutzer:innen mit sensorischer, körperlicher oder kognitiver Behinderung den Zugang zu Videospielen ermöglichen. Diese Anpassungen sind so vielfältig wie die Bedürfnisse, die sie berücksichtigen wollen – spezifisch entworfene Controller, VR-Brillen, Kontrolle mittels Augenbewegung oder Stimme, Brain-Computer Interface (BCI), etc. – obwohl diese aufgrund ihres Marktpreises für viele Personen unzugänglich sind. Außerdem gibt es Videospiele, die in

Essay bedeutet die Verwendung dieses Ausdrucks eine nicht-essenzialistische Anerkennung ontologischer und metaphysischer Annahmen, das heißt, diverser Daseinsformen.

ihrer Software Optionen hinzugefügt haben, anhand derer zum Beispiel die Sensibilität der Steuerungen oder andere Parameter – wie die Interfacegröße, die Farben, die Untertitel oder der Zugang zu unterschiedlichen (kognitiven) Schwierigkeitsgraden – angepasst werden können. In einigen Videospielen wurden unterstützende Spielmodi wie die „Unbesiegbarkeit“ oder der „God Mode“ aktiviert, um den Spieler:innen zu ermöglichen, die festgesetzten Ziele zu erreichen. Die Angelegenheit wird komplexer, wenn die Personen, die Teil der Gamer Community sein wollen, neurodivers sind. Sie könnten eine Software mit kognitiver Barrierefreiheit benötigen, in der zum Beispiel der Zugang zum Videospiel mittels Tutorials oder einfacher und leicht verständlicher Sprache vereinfacht wird, um nur einige Beispiele zu nennen.

Die Barrierefreiheit der mit den neuen Technologien verbundenen Produkte und Dienstleistungen wird für die Staaten und Firmen zunehmend wichtiger, denn der Anspruch, die Anwendung dieser Medien einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, ist in ihrem eigenen Interesse. Über dem Gesetz von Angebot und Nachfrage muss jedoch das Recht auf Freizeit, Spiel und Erholung stehen, das die UN-Kinderrechtskonvention (1989) festhält und das auch für andere Entwicklungsschritte von Bedeutung ist. In seinem klassischen Essay *Homo Ludens* (2002) stellte Huizinga das Spielen als eine sinnreiche Aktivität dar, die im Kulturgut verschiedenster Menschengruppen verwurzelt ist. Und obwohl das Spiel beim Erwerb sozialer, motorischer, kognitiver und sprachlicher Fähigkeiten eine entscheidende Rolle spielt, wird diese Aktivität normalerweise im Gegensatz zu anderen Aktivitäten definiert, die die gegenwärtige Gesellschaft als ernsthaft erachtet, wie zum Beispiel die Arbeit, das Studium, das Lernen oder die Gesundheits- oder Körperpflege. Diese utilitaristische und produktivistische Logik ist jedoch mit dem rein Spielerischen nicht vereinbar und neigt dazu, die Bedeutung des Spielens zu untergraben, um das Spiel zu rechtfertigen. Anders kann ich den Boom eines neuen Genres von Videospielen, die *Serious Games*³ genannt werden und bei denen es nicht vorrangig um die Unterhaltung geht, nicht erklären.

In Bezug auf die Barrierefreiheit und darauf, wie wichtig es ist, diese von allen öffentlichen und privaten Akteuren einzufordern, muss die Verabschiedung

3 Abt verwendete diesen Begriff zum ersten Mal in Bezug auf „[g]ames [that] may be played seriously or casually. [They] have an explicit and carefully thought-out educational purpose and are not intended to be played primarily for amusement. This does not mean that serious games are not, or should not be, entertaining“ (1987: 9). Malaby (2007: 99) hingegen lehnt diese Dichotomie zwischen ernsthaften und unterhaltsamen Spielen ab und spricht lieber von *compelling* oder *engaging games*.

des Europäischen Rechtsakts zur Barrierefreiheit (*European Accessibility Act*) im Jahr 2019 hervorgehoben werden. Sie ist eine vielsagende Geste, von der sich jedoch erst mit der Zeit zeigen wird, ob es sich dabei tatsächlich um ein Ereignis von Tragweite oder bloß um heiße Luft handelt. In der Liste jener Schlüsselprodukte und -dienstleistungen, die dringend an die Bedürfnisse von Personen mit Behinderung angepasst werden müssen, werden Videospiele nicht aufgeführt; dabei wird diese Industrie in der Gesellschaft des 20. Jahrhunderts zwangsläufig immer präsenter werden. Heutzutage sind Videospiele weit mehr als nur ein Zeitvertreib oder eine Form der Sozialisation: Längst fordern sie ihren Platz in Feldern wie der Gesundheit oder der Bildung. Die Wirksamkeit von Videospiele im Bereich von Behinderung wird noch von verschiedenen, (soweit bekannt) unabhängigen Wissenschaftlern erkundet, obwohl mehrere Studien (Rodríguez/Pulina/Lanfranchi 2015) diese bereits bestätigt haben. Zu Beginn des Jahrtausends wurden zudem hitzige Debatten über den Kunststatus von Videospiele geführt, während in Paris L'Art Ludique (2004) und in Berlin das Computerspielemuseum (2007) gegründet wurden. Ihnen folgend sprachen sich auch Zentren für zeitgenössische Kunst wie das V&A in London („Video-games: Design/Play/Disrupt“, 2018) oder das ZKM in Karlsruhe („Gameplay“, 2019) zugunsten der Industrie aus, indem sie monographische Ausstellungen organisierten. Aber die Kulturagenda der letzten Jahre beschränkte sich nicht darauf, das Potenzial der Videospiele als Katalysatoren musikalischer, plastischer oder literarischer Schöpfung dem breiten Publikum bekannt zu machen. Das MoMA in New York oder die Spanische Nationalbibliothek verfügen beispielsweise bereits über eine dauerhafte Sammlung. Letzten Endes lässt sich nicht bestreiten, dass Videospiele an entscheidenden Aspekten unserer Gesellschaft bereits weitreichend teilhaben. Es mag sich dabei noch um eine Anekdote handeln, aber während der letzten amerikanischen Präsidentschaftswahlen fand der demokratische Kandidat – inmitten der schweren, von SARS-CoV-2 ausgelösten Krise – in einem berühmten Videospiel die geeignete Plattform für seine politische Kampagne (Brown 2020).

Meiner Ansicht nach hängt Barrierefreiheit nicht so sehr von der gelegentlichen Abänderung vereinzelter Einstellungen ab, die den Nutzen oder die Ausdrucksmöglichkeiten eines Videospiele erweitern. Vielmehr offenbaren alle diese Erweiterungen oder Alternativen, dass das Format des Videospiele weder an sich noch mehrheitlich barrierefrei ist. Auf die Gründe werde ich an dieser Stelle nicht eingehen, vor allem, weil diese nicht immer auf den Willen der für Design, Programmierung und Grafik zuständigen Teams zurückzuführen sind. Wie auch bei der darstellenden Kunst bestehen aber zweifellos weiterhin Vorurteile, die Menschen mit Behinderung von der aktiven Teilnahme an der

Gemeinschaft der Künstler:innen wie der Gamer:innen abhalten. Es scheint deshalb kein Zufall zu sein, dass die verfügbare Fachliteratur an die Tendenz in der Wissenschaft erinnert, Videospiele als ein nützliches Werkzeug zu betrachten, wenn diese das Lernen oder das Wiedererlangen bestimmter Fähigkeiten begünstigt (Durkin 2010; Terras/Boyle/Ramsay 2018), ohne jedoch ihr Potenzial als Ausdrucksmittel, Plattform des sozialen Austauschs sowie als Quelle der Kreativität zu erwägen.

Genau in diesem Sinne entwickeln heutzutage indes andere Gesellschaften ihre Projekte. Das heißt, sie zielen auf die Erforschung eines ethischen Videospiele ab, welches zur Sensibilisierung und sozialen Interaktion beiträgt und im weiteren Sinne die verschiedenen menschlichen Fähigkeiten fördert. Konkurrenzkampf, Rivalität, Gewalt und Angst haben in diesen Werken keinen Platz. Ganz im Gegenteil erfordern sie die Zusammenarbeit mit anderen Spieler:innen und eine – in Anbetracht der langsamen Spieldynamik – geduldige Grundhaltung. Es finden sich darunter weder lineare Erzählstrukturen noch wird die verbale Kommunikation bevorzugt. Schlichtheit und Harmonie bestimmen Erzählung, Grafik, Soundtrack, Steuerung, Ziel und Regeln des Spiels. Die Themen und Interessen sind dabei vielfältig und unterscheiden sich von den üblichen: Im letzten Jahrzehnt sind Videospiele erschienen, in denen komplexe Aspekte unserer Gesellschaft wie Posthumanismus – *Everything* (David O'Reilly 2017) –, Transsexualität – *Dis4ia* (Anna Anthropy, 2012) –, die Entwicklung von kritischem Denken – *The Stanley Parable* (Galactic Cafe, 2011) und *Alt-Frequencies* (Accidental Queens, 2019) –, Migration – *Papers, Please Review* (Dukope, 2013) –, geistige Gesundheit – *Fractured Minds* (Wired Productions, 2017) –, Behinderung – *El viaje de Elisa* (Autismo Burgos / Gametopia, 2017) – oder die Trauerarbeit nach dem Verlust eines geliebten Menschen – *Spiritfarer* (Thunder Lotus Games, 2020) – behandelt werden. Es ist nicht überraschend, dass die Projekte dieser Firmen darauf abzielen, sich mit neuen sozialen Akteuren wie zum Beispiel Non-Profit-Organisationen auszutauschen, um so die Entwicklung von Videospiele, die für ein erweitertes, an einer bewussten und sinnvollen Spielerfahrung interessiertes Publikum zugänglich sind, gemeinsam anzugehen; außerdem bringen dadurch auch beide Seiten ihre unterschiedlichen Fähigkeiten und ihr Know-how auf bereichernde Art und Weise in eine virtuelle Realität ein, die unserer materiellen Welt immer mehr ähnelt.

Ich vermute, dass die Gegenwart und Zukunft der Videospiele sich nicht von dem Schicksal unterscheidet, welches die ältere Theater- und Tanzwelt vor wenigen Jahrzehnten ereilt hat. Unabhängig davon, ob die Videospieleindustrie bereit ist, die menschliche Wirklichkeit so darzustellen, wie sie ist, nämlich

unglaublich vielfältig, und ob sie ihre Bemühungen, inklusivere Spiele zu entwickeln, verstärkt, ist es möglicherweise an der Zeit, dass sie die Herausforderung annimmt, sich für andere Sensibilitäten, Logiken und Fiktionen zu öffnen, die nur Menschen mit unterschiedlichen körperlichen, motorischen, mentalen und kognitiven Eigenschaften vermitteln können. Eine Öffnung in diesem Sinne bedeutet, diese „anderen Fähigkeiten“ als natürliche Funktionsweisen anzunehmen. Und da Videospiele seit sechzig Jahren ein eigenständiger Teil der menschlichen Kultur sind, geht diese Herausforderung uns alle etwas an. Wenn die Gesellschaft und die Institutionen erst einmal ihre Vorurteile gegenüber Behinderung aufgegeben haben, wird die Industrie wenig später nachziehen und die Firmen werden reges Interesse daran zeigen, bei der Entwicklung ihrer Produkte Menschen mit Behinderung zur Beratung heranzuziehen.

Entscheidungen dieser Art hätten erhebliche Auswirkungen auf das bislang geringe Vertrauen, das führende soziale Akteure in die Fähigkeiten von Menschen mit Behinderung und insbesondere neurodiversen Personen haben. Die mächtige Videospieldindustrie scheint mir einen Zugang zu völlig neuartigen Sichtweisen auf die Kultur und die Kunst zu erlauben, die dann einer immer größeren und heterogeneren Gamer Community zur Verfügung stehen würden. Und wenn Kontingenz Videospiele auszeichnet, kann dasselbe auch von der Subversion behauptet werden; es sollte also nichts Selbstverständlicheres geben, als ein Werk zu genießen, das sich jemand ausgedacht hat, dessen Gehirn anders denkt. Videospiele haben das Potenzial, unsere Art und Weise, Geschichten zu erzählen, zu verändern und laut Shapiro, Peña und Hancock bieten sie uns die Möglichkeit, die mentalen Vorgänge zu verstehen, die es uns erlauben, diese Geschichten aufzunehmen und zu beurteilen (2006: 286). In der Tat nehmen wir bereits seit Jahrzehnten an ungewöhnlichen Fiktionen teil und erforschen virtuelle Welten, die fernab aller Konventionen sind. Wenn sich die Industrie anderen Ausdrucks- und Interpretationsformen von Wissen öffnet, dann liegt das Beste wohl noch vor uns, denn es wird nie zuvor so aufregend gewesen sein, die Welt hinter den Spiegeln zu erkunden.

2. Willkommen im verdrehten Kunstmuseum!

Zu Beginn des Artikels habe ich mein Hauptaugenmerk auf die Vorstellungskraft gerichtet, weil diese Eigenschaft uns allen gemein ist und weil sie – im Rahmen dieser künstlerischen Zusammenkunft der kognitiven Vielfalt, die *Together* vornimmt – mein eigentliches Ziel ist: Ich möchte Sie zu einer Imaginationsübung einladen. Es ist gut möglich, dass in Zukunft andere Menschen

mit oder ohne Behinderung diese Idee ausbauen und sichtlich übertreffen oder sie gar in die Tat umsetzen. Im Moment geht es jedoch um ein Gedankenspiel über ein hypothetisches, barrierefreies Videospiel, das ich *aduno*⁴ taufen werde. Mit diesem Spiel könnte jede:r Spaß haben, sich ausdrücken, Gehör finden und die anderen verstehen und dabei das eigene kreative Potenzial gemeinsam mit anderen Spieler:innen – die ich im Folgenden Schauspieler:innen nennen werde, um sie an der Schnittstelle von Theater und Videospiel anzusiedeln – anwenden kann, und das in einem Rahmen, in dem Vorschläge anerkannt werden und in dem deren Geltung und Verständlichkeit denen der anderen gleichgestellt sind.

Diese Ansprüche lassen erst einmal auf ein Mehrspieler-Spiel schließen, das irgendeine Art der sozialen Interaktion erfordert, um Ziele zu erreichen, die alle Schauspieler:innen gemeinsam haben. Die an sich und allgemein barrierefreie Beschaffenheit des Spiels basiert auf drei Grundideen, die besonders auf die kognitive Barrierefreiheit Rücksicht nehmen: Erstens verfügt es über mehrere Level mit unterschiedlichen Schwierigkeits- und Komplexitätsstufen, sowohl in Bezug auf die Spielbefehle als auch auf die zu lösenden Puzzles, Rätsel, Fragen und Aufgaben; zweitens entfaltet sich im Spiel eine transmediale Erzählung, deren Fortgang auf verschiedenen, vielfältig angepassten Plattformen möglich ist und somit Raum für verschiedene simultane Spielmodi bietet, die sich nicht gegenseitig ausschließen und dem gewählten Schwierigkeitsgrad angepasst sind; drittens verfügt das Spiel über ein visuelles und/oder akustisches Interface, welches das Verständnis des Videospiels vereinfacht und mit virtuellen Assistent:innen oder Begleiter:innen ausgestattet ist, die jenen Schauspieler:innen zur Seite stehen, die gelegentliche Erklärungen oder eine ständige Begleitung für die Dauer des Spiels benötigen.⁵ Dank dieser drei

-
- 4 Erste Person Singular im Indikativ Präsens des lateinischen Verbs *adunare*, das *verbinden* (Deutsch), *anar* (Spanisch), *assembler* (Französisch), *to make one* (Englisch) und *radunare* (Italienisch) bedeutet.
 - 5 Es gibt kein einvernehmlich konzipiertes Handbuch mit Maßnahmen, die visuelle, motorische, auditive und/oder kognitive Barrierefreiheit bei Videospielen garantieren. Im Internet finden sich verschiedene Leitfäden, Initiativen und Projekte, die sich der Barrierefreiheit verschrieben haben, so zum Beispiel *Game accessibility guidelines* (<http://gameaccessibilityguidelines.com/>), *Guidelines for the development of entertaining software for people with multiple learning disabilities* (www.medialt.no/rapport/entertainment_guidelines/index.htm) sowie die Empfehlungen u. a. der *International Game Developer's Association* (<http://igda-gasig.org/how/sig-top-ten>) oder der *Global Experience Language* (<http://www.bbc.co.uk/gel/guidelines/how-to-design-accessible-games>).

Grundgedanken sollte *aduno* eine spielerische Erfahrung und ein visuell wie akustisch verständliches Kommunikationsmittel bieten und werden, das auf der Erschaffung modularer Objekte, der aktiven Beteiligung der Gemeinschaft und der Zusammenarbeit mit ihren Mitgliedern basiert.

Die Tatsache, dass eine unbestimmte Anzahl Personen eine bestimmte Zeit und einen festgelegten Raum teilt, lädt dazu ein, über beide Komponenten und deren Einfluss auf die Spielbarkeit und die gewünschte Interaktion nachzudenken. Bezüglich der Zeit würde die Internetverbindung Versammlungen jederzeit und in Echtzeit ermöglichen, womit sich zwei simultane Spielmodi, ein individueller und ein sozialer, anbieten. Der Raum seinerseits würde die Beziehungen dieser hypothetischen Gemeinschaft bedingen, auch wenn es letzten Endes die tatsächliche Interaktion der Personen wäre, die die räumlichen Eigenschaften von *aduno* bestimmen würde (Foucault 1994; Bourriaud 1998; Beade 2012). Da Spaß von Kreativität und künstlerischer Handlung lebt, könnte dieser Raum die Form einer großen Kulturinstitution ähnlich einem Museum annehmen, die ihrerseits mehrere voneinander abgegrenzte Räume umfasst: zwei Gebäude wären das Museum für klassische Kunst und das Zentrum für gegenwärtige Kunst; mehrere Räumlichkeiten könnten als vieltägige Ausstellungsräume oder Galerien dienen; ein Konzertsaal, ein Theater und eine Bibliothek; ein großer Garten und, warum nicht, weitere nicht genau definierte Räumlichkeiten, die verschiedene Funktionen erfüllen könnten.⁶ Allein die Erkundung dieser beeindruckenden Anlage wäre bereits einige Stunden Unterhaltung wert. Der Raum und die Informationen, die diese Makroinstitution bietet, wären außerdem auf vielfältige Art und architektonisch wie kognitiv barrierefrei gestaltet: es besäße unter anderem Rampen, Aufzüge sowie weite und helle Räume mit sonderangefertigten Möbeln und Bänken und würde Farbkombinationen verwenden, die den Kontrast und die Definition von Formen erleichtern (Berding/Gather 2018; Weschenfelder 2016). Alle

6 Laut der im Jahr 2007 vom International Council of Museums (ICOM) vorgeschlagenen Definition ist ein Museum „a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment“. (<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> [12-3-2021]). Die Komplexität des zeitgenössischen Museums – das dezentralisiert, prozessual, offen und im Austausch mit der Gesellschaft konzipiert wird – wurde umfassend besprochen, wobei ich mich hier auf die wegweisende Arbeit von O’Doherty (1986 [1976]) beziehe.

Lagepläne, Wegweiser, Besucherinformationen, Schilder, Plakate und sonstige Informationen wären sowohl akustisch, visuell und taktil gestaltet, wie auch in Zeichensprache, leichter Sprache⁷ oder Braille verfügbar, denn ich vertraue darauf, dass unsere Tastaturen und Controller in naher Zukunft mit dem Tastsinn gesteuert sowie Texturen und Sinneseindrücke simulieren werden können. Somit würde die physische und konzeptuelle Organisation des Raums Erfahrungen des Durchwanderns, Erforschens und Bewohnens der Institution schaffen; Erfahrungen, die gleichzeitig anderen Formen des Seins und Wissens unterworfen wären und im Austausch mit den den Vorstellungen eines zeitgenössischen Ausstellungsraums stünden (O’Doherty 1986).

Mit anderen Worten stellt der virtuelle Raum von *aduno* eine Heterotopie dar, zumal seine einzigartige Gestaltung die Schauspieler:innen dazu bewegen würde, von der Norm abweichende Verhaltensweisen widerzugeben. Foucault (1994) definierte die Heterotopien oder „anderen Räume“ anhand folgender Eigenschaften: ihre vorherrschende Funktion kann sich ändern; sie vereinen mehrere, untereinander eigentlich nicht vereinbare Räume an einem einzigen Ort und setzen diese zueinander in Beziehung; sie bestehen unabhängig vom Lauf der Zeit; ihr Zugang hängt von der Annahme oder Ausführung gewisser Voraussetzungen ab. *Minecraft* (Mojang 2011) ist möglicherweise ein Paradebeispiel für eine in ein Videospiel umgesetzte Heterotopie; es gibt jedoch auch andere Beispiele, in denen nicht-irdische Topographien nachgeahmt werden, so zum Beispiel *Astroneer* (Softworks 2016), das auf Exoplaneten spielt, oder *Survive the Wild* (Sam Tupy 2015), das auf akustischen Kartographien basiert und für Blinde gedacht ist, wenn es auch über einen „barrierefreien Modus“ mit unterstützenden Texten für sehende Personen verfügt. Die Kulturinstitution, die mir vorschwebt, würde demnach die Behinderung und ihre Epistemologien als vorherrschendes Vorstellungs- und Wissenssystem der Schauspieler:innengemeinschaft annehmen. Diese Darstellungsstrategie, so Hartwig (2018: 190), ist äußerst geeignet dafür, den sozialen Kontext zu durchschauen, da sie auf der Perspektive der „Anormalität“ beruht: *aduno* würde so als Zerrspiegel der

7 Leichte Sprache ist ein Werkzeug, das dazu gedacht ist, die Lektüre und das Verständnis eines Textes für diejenigen anzupassen oder zu erleichtern, die es entweder nicht gewohnt sind, zu lesen oder eine Sprache nicht beherrschen. Die Anpassung umfasst sowohl den sprachlichen Inhalt als auch die Illustrationen und das Layout des Textes. Es gibt dafür keine Standardvorgehensweise. Die International Federation of Library Association and Institutions (IFLA) stellt in ihren *Guidelines for easy-to-read materials* (2010) Empfehlungen zusammen: <https://www.ifla.org/files/assets/hq/publications/professional-report/120.pdf> [2-3-2021].

nicht-virtuellen Realität agieren. Und selbstverständlich ist die Anormalität die bestimmende Eigenschaft aller Bewohner:innen dieser Heterotopie: Bei Spielbeginn müssten alle Schauspieler:innen einen Avatar wählen, dessen Eigenschaften sie von einigen oberflächlichen Details wie der Frisur oder der Kleidung abgesehen später nicht ändern können. Geschlecht, Alter, körperliche Eigenschaften und Behinderung werden den Schauspieler:innen bei jeder Partie nach dem Zufallsprinzip zugewiesen, um verschiedenste Spielerfahrungen zu begünstigen. So könnten sich die einzelnen Schauspieler:innen innerhalb weniger Tage zum Beispiel in die Haut des Avatars einer achtzigjährigen, dunkelhäutigen Frau, eines legasthenischen Kindes, das sich im Rollstuhl fortbewegt, eines asiatischen Mädchens in Begleitung ihres Blindenhundes oder eines transsexuellen Mannes, der keine Farben unterscheidet, versetzen.

3. Gebrauchsanweisung

Wenden wir uns nun dem Zweck von *aduno* sowie den Anwendungs- und Interaktionsmöglichkeiten zu, die es den Schauspielern bietet. Das Hauptziel des Videospiele ist es, Spaß zu haben und eine gute Zeit zu verbringen. Dazu stellt es Ausdrucksmittel bereit, die es allen ermöglichen, Nachrichten zu senden und durch verschiedene Codes mit den anderen zu kommunizieren. Dabei ist es nicht von Bedeutung, ob der Einzelne nur spärliche oder gar keine Vorkenntnisse über Malerei, Bildhauerei, Architektur, Literatur, Comic, Musik, Mode oder darstellende, visuelle und dekorative Kunst hat. *Aduno* würde sich wie eine große Sammlung an Objekten – so wie *Bilderatlas Mnemosyne* von Aby Warburg (1924–1929) oder Google Arts & Culture (2011) – sowie bereits bestehenden Gesten und Bewegungen verhalten, die von unterschiedlicher Komplexität sind und dem Nutzer zur Verfügung stehen: ein Pixel, eine Maske mit einer bestimmten Textur, eine GIF-Datei, ein Emoji, ein Piktogramm, ein fünfsekündiges Video, ein Gerät in drei Dimensionen, ein Tanzschritt, den der Avatar ausführt... Dank eines intuitiven, vielseitigen und anpassungsfähigen Tool-Menüs würde das Videospiele es ermöglichen, diese Objekte zu kombinieren, um so neue und komplexere, in sich logische sensorische Objekte zu schaffen, die ich *artis* nennen werde.⁸ Im Prinzip funktioniert es ähnlich wie ein Bearbeitungsprogramm, es gibt jedoch Beispiele, die sich meinem Vorschlag

8 Im lateinischen Begriff *artis* vereinen sich Konzepte und Vorstellungen, die in Verbindung mit eigenem Wissen oder *Savoir-faire* stehen und Talente und Fähigkeiten mobilisieren, Vorgehensweisen implizieren und mit einer bestimmten Kunst oder Wissenschaften und deren jeweiligen Methodologien im Austausch stehen.

annähern: vom klassischen Editor für Kinder Microsoft Fine Artist und Microsoft Creative Writer (Microsoft Kids, 1994) bis hin zum Videospiele *Incredibox* (So Far So Good, 2009), dessen beschränktes Repertoire an Beatbox-Rhythmen die Erstellung von hunderten Kombinationen gestattet. Die Geschichte der zeitgenössischen Kunst liefert einige modellhafte Erfahrungen in dieser Hinsicht, so zum Beispiel *La Boîte-en-valise* von Marcel Duchamp (1935–1940), das umgebaute Klavier von Xul Solar (1946–1953), die Vorschläge von Fluxus mit Werken wie *Language Box*, *Box Language*, von *Bici Hendricks* (1966) und *Spell your name with these objects* von George Maciunas (1976).

Die Ausdrucksformen in *aduno* veranschaulichen die Grammatik der neuen Medien, die auf Wiederverwertung und einer modularen, austauschbaren Struktur basieren (Manovich 2006: 75–76). Im Grunde bringen diese Praktiken den wahren Status der Schauspieler:innen als *bricoleurs* (Bastler) zum Ausdruck, da sie verschiedenste Elemente mit unkonventionell Methoden und am Rande der etablierten Hierarchien (Lévi-Strauss 1990) zu spielerischen, kreativen, ausdrucksvollen und kooperativen Zwecken kombinieren, zusammenstellen und verbauen. Ausgehend von der Prämisse der modernen neurokognitiven Forschung – und zuvor bereits von der Gestaltpsychologie –, dass unsere Empfindungen auf eine Interpretation der Außenwelt zurückgehen und nicht umgekehrt (Elleström 2019: 30), ist der Zweck der *artis*, die Empfindungen der Schauspieler:innen zu projizieren, sie dazu einzuladen, ihre eigenen Erzählungen anzufertigen und sie zur Ausübung einer relationalen Kunst zu ermutigen, die den Interessenschwerpunkt vom Können auf die Begegnung mit dem anderen verschiebt (Bourriaud 1998: 14). Auf diese Art, also in logischen und bedeutungsvollen visuellen Elementen, wären die *artis* eine Möglichkeit, sich über die Probleme und Schwierigkeiten hinwegzusetzen, die verbale Sprache für manche Personen darstellt.

Gewiss muss es dabei eine Erzählung geben, die Schauspieler:innen dazu anregt, diese Tools zu verwenden. Es ist bekannt, dass wir Menschen unsere Erfahrungen unabhängig von unseren körperlichen, neuronalen und kognitiven Besonderheiten durch Erzählungen organisieren (Osteen 2009). An *open world* oder *sandbox* Videospiele wurde deshalb unter anderem kritisiert, dass eine lineare Erzählung fehlt, die die Aktionen der Gamer Community dynamisiert und ausrichtet (Breslin 2009). Stuart Duncan fand einen Weg, eine eigene Form der Erzählung, in diesem Fall verbunden mit dem Autismus, mit einem *Minecraft*-Server zu kombinieren, um so einen attraktiven, zugänglichen und sicheren Ort für Personen mit Autismus und ihre Angehörigen zu schaffen. Das Ergebnis was *Autcraft* (2013), eine abgesonderte Welt, in der unter Einhaltung strenger Verhaltensregeln soziale Treffen und thematische Aktivitäten

stattfinden.⁹ Im Gegensatz dazu steht *Sky: Children of the light* (thatgamecompany, 2019), in dem die spielerische und soziale Dimension einem unvollständigen, nur vage skizzierten und unmöglich zu begreifenden Erzählung untergeordnet ist. Die vage Präsenz der Fiktion begünstigt, dass die Spieler in *Sky* zwischen drei ausgeglichenen Spielmodi wählen können: Sie können die virtuelle Welt gemäß der erzählten Kapitel erforschen, sich mit den anderen Spielern austauschen oder beides tun. Die Ausgeglichenheit zwischen Spiel und sozialem Austausch beruht auf der Zusammenarbeit in Echtzeit, einer interessanten Formel, da einige Ziele nur durch das abgestimmte Handeln zweier oder mehr Spieler erreicht werden können. Deshalb hängt es vom Verhalten der Gemeinschaft ab, ob man in die Geschichte von *Sky* weiter eintauchen bzw. neue Ausdrucksformen erlernen kann. Später werde ich auf diesen Vorschlag zurückkommen.

Meiner Ansicht nach hat eine Erzählung mehr Möglichkeiten, aus der Perspektive von Behinderung zugänglich zu sein, wenn sie transmedial ist, da sie dadurch verschiedene, voneinander unabhängige und verständliche Versionen derselben Erzählung je nach Bedürfnissen der Empfänger bieten kann. Jenkins bezeichnet die transmediale Erzählung als die Kunst, Welten zu schaffen (2006: 21), und zwar mittels verschiedener Plattformen, deren mediale Spezifik einzigartige Erfahrungen und epistemische Niveaus gestattet. Auf diese Art und Weise bereichern die erzählerischen Beiträge der einzelnen Medien zusammen die Gesamtheit des erdachten Universums (2006: 97–98). In seiner Annäherung an transmediale Erzählung betont Elleström (2019) hingegen mehr den doppelten Kommunikationsprozess (Vermittlung und Darstellung), der vor allem zwischen zwei oder mehr Menschen (Erzeuger/Schaffer und/oder Empfänger) stattfindet und dazu dient, Ideen, Gedanken und somit Wissen zu teilen. Das Ergebnis dieser Interaktion und dieses Austausches, an dem die Agenten teilnehmen, schafft ein Medienprodukt oder eine virtuelle Sphäre, deren charakteristisches Merkmal ist, dass es über eine eigene sensorische Gestalt verfügt und etwas darstellt. Der menschliche Verstand empfängt beide Merkmale – so Elleström, in Bezug auf Peirce –, indem er verschiedene kognitive und perzeptive Vorgänge und Wahrnehmungsvorgänge (Präsemiose und Semiose) verwendet, wenn auch die Spezifität des Mediums die Darstellung bedingt und die möglichen Interpretationen beeinflusst; diese hängen letztendlich von der Sensibilität des Subjekts ab, der

9 Siehe offizielle Website: <https://www.autcraft.com/>.

dieses kognitive Artefakt wahrnimmt, und vor allem von dessen paralleler Erfahrung, seiner Vorstellungskraft und seinen Vorkenntnissen (2019: 21–25).

Die Erzählung von *aduno* basiert auf der Ansammlung unendlich vieler möglicher Geschichten, die sich in den verschiedenen Kunstwerken (Kafalenos 2001; Kibédi 1988) des Videospiels finden würden. Der Zugang der Schauspieler:innen zu diesen Werken wäre ähnlich wie bei Besuchen anderer Kulturinstitutionen: durch eine Besucherführung. Elleström erachtet dies als ein extremes Beispiel multimodaler Erzählung, da es möglich ist, verschiedene zusammenhängende Medienprodukte zeitweilig einzubinden, die andererseits auch von den Teilnehmern und Teilnehmerinnen selbst erzeugt werden können (2019: 129–133). Der Unterschied zwischen einem herkömmlichen Rundgang mit einem Führer und meinem Vorschlag ist, dass der Führer im Videospiel vom gewählten Schwierigkeitsgrad abhängt. Stellen wir uns nun einmal vor, dass das fiktionale Universum von *aduno* ein Fenster zu einer entfernten Zukunft ist, in dem eine (Post-)Menschheit lebt, die sich nach unzähligen turbulenten Ereignissen grundlegend verändert hat. Der einzige Hinweis, den diese Zivilisation über ihre Ursprünge hat, ist deren historisch-künstlerisches Erbe, das in *aduno* fortbesteht. Das Ziel der Schauspieler:innen wird es sein, die verlorene Erinnerung, die diese Werke beinhaltet, wiederzugewinnen, wozu sie die verschiedenen Säle, Galerien und offenen Räume dieses Kulturkomplexes durchstreifen. Wie zu erwarten hängt der Verlauf des geführten Rundgangs von der Behinderung des Avatars des Schauspielers ab. Darauf werde ich im nächsten Absatz weiter eingehen. Vorerst reicht es zu sagen, dass *aduno* alternative Führungen fördern würde, ähnlich jener, die der Cineast Jean-Luc Godard (*Bande à part* 1964) oder die Sänger Beyoncé und Jay-Z (*The Carters*) (*Apeshit* 2018) inszenierten.

Der „physische“ Zugang zur in jedem Kunstwerk enthaltenen Erzählung wäre nicht besonders kompliziert. Die Schauspieler:innen würden in einen begrenzten Raum und Zeit versetzt, ähnlich wie der Held in *Super Mario 64* (Nintendo, 1996): Um die Prinzessin zu retten, die vom bösen Bowser in der Burg festgehalten wird, musste Mario die Sterne einsammeln, die in fünfzehn verschiedenen Welten versteckt waren, zu denen er mit einem Sprung durch jeweilige Zugangsportale kam. Diese waren nichts anderes als gerahmte Gemälde an den Wänden der Burg, die die verschiedenen Abenteuer und Feinde darstellten, die Mario auf der anderen Seite des Gemäldes vorfand. So wäre jedes Kunstwerk in *aduno* eine einzigartige und immersive Erfahrung, deren Schwierigkeitsgrad angepasst werden kann und die – ähnlich wie bei einem Experiment zu virtueller Realität, das im Van Gogh-Museum in Amsterdam durchgeführt wird – mit der Sicht, dem Gehör oder dem Tastsinn erkundet

werden kann. Somit gäbe es in einem einzigen Werk mehrere Stränge, die sich mit dem Fortschritt der Schauspieler:innen bei ihrer Aufgabe, die Vergangenheit der Menschheit wiederzuerlangen, aktivieren würden. *Innerhalb* des Werks müssten die Schauspieler:innen anhand der Gestaltung von *artis* mit Elementen des Werks Rätsel lösen. Logischerweise wäre die Spielerfahrung und die Interaktion der Schauspieler:innen je nach Werk unterschiedlich, wie auch die Kunstwerke nicht unterschiedlicher sein könnten: die Höhlenmalereien von Lascaux und die große Moschee von Djenné, der *Blick auf Toledo* von El Greco, *Kajikazawa in der Provinz Kai* von Hokusai und die Erzählung *Die Dame mit dem Hündchen* von Tschchow, die Fotografien der Serie von Dorothea Lange über die ländliche Armut in Nordamerika, eine Nachbildung der Klanginstallation *Zwei-Mann-Orchester* von Mauricio Kagel oder die der Textilkulpturen von Judith Scott. Nach jeder gelösten Aufgabe würden die Schauspieler:innen neue Materialien sowie Accessoires für ihre Avatare erhalten, in der Höhle von Lascaux zum Beispiel die Fähigkeit, mit Mineralpigmenten zu malen sowie Kleidung aus Fellen.

Ein grundlegender Aspekt dieses Spielmodus wäre die Kooperation mit anderen Schauspieler:innen. In diesem Sinne möchte ich näher auf das bereits erwähnte Spiel *Sky: Children of the light* eingehen, in dem die Spieler durch den Austausch von Geschenken und gemeinsame Aufgaben ihre Beziehung vertiefen. Prinzipiell können sie sich nicht verbal austauschen, außer sie machen sich so viele Geschenke, dass eine Chatoption freigeschaltet wird. In der Regel tauschen sich die Mitglieder dieser Gemeinschaft lieber durch Gesten, Gebärden und einfache aber aussagekräftige Bewegungen aus, die sie mit jeder vollendeten Mission erlernen. In *Sky* lässt sich nicht zwischen verschiedenen Schwierigkeitsgraden wählen, es gibt jedoch die Möglichkeit, dass ein Spieler einem anderen hilft, indem er ihn an der Hand nimmt und mit sich nimmt, wenn dieser Probleme hat voranzukommen. Der helfende Spieler übernimmt dadurch die Rolle des Führers, da er die Bewegungen von beiden kontrolliert und der andere Spieler nur zuschaut. Diese Kooperationsdynamik funktioniert, weil sie auf dem Prinzip des Überflusses basiert – es gibt genügend Wohlstand und Ressourcen für alle – und somit gelingt es *Sky*, Rivalität und unsolidarisches Verhalten zu vermeiden. Und so ist es nicht ungewöhnlich, Reihen von bis zu vier Spielern zu sehen, die das Gebiet gemeinsam durchwandern, was den Erfolg dieser Strategie bezeugt.

Meiner Ansicht nach ist diese wertvolle Erfahrung ein positiver Beitrag zur Entwicklung eines barrierefreien Videospiele, das gerechtere Interaktionen fördert. Deshalb werde ich eine ähnliche, nur leicht abgeänderte Funktionsweise für *aduno* vorschlagen. Da es wünschenswert ist, dass die

Schauspieler:innen in jeglicher Hinsicht so vielfältig wie möglich sind, muss die Schwierigkeit des Spiels angepasst werden können. Eine Möglichkeit, um den Austausch der Schauspieler:innen trotz der kognitiven Unterschiede zu fördern – im nächsten Punkt werde ich erklären, weshalb, wozu und wie dies geschehen kann – wäre, die Kooperation zwischen Schauspieler:innen in gleichen Schwierigkeitsstufen einzuschränken, in anderen Worten, die Kooperation zwischen Schauspieler:innen in unterschiedlichen Schwierigkeitsstufen zu begünstigen. Dies könnte durch levelspezifische Belohnungen erzielt werden. Wenn ein Schauspieler in Level α gemeinsam mit einer Schauspielerin in Level β und einer weiteren in Level γ eine Challenge bewältigt, erhält Ersterer Belohnungen, die im Level α nicht verfügbar sind, und die Schauspielerin im Level γ erweitert ihre Ressourcen um Elemente, die nur in den Levels α und β verfügbar sind. Die Saga *Pokémon* (Game Freak 1996) veranschaulicht gut, was ich zu erklären versuche: Bereits in den ersten Editionen (*Pokémon Blaue Edition* und *Pokémon Rote Edition*) wussten die Spieler, dass sie sich gegenseitig helfen mussten, um alle 151 Wesen von Kanto zu sammeln. Die Besitzer der roten Edition konnten Pokémons fangen, zu denen die Besitzer der blauen Edition keinen Zugang hatten, weil es diese dort nicht in wildem Zustand gab, und umgekehrt. Die Lösung bestand darin, dass zwei Spieler mit unterschiedlichen Editionen ihre Konsolen per Kabel verbinden und einen fairen Austausch vereinbaren konnten.

Von der Einschränkung der Zusammenarbeit abgesehen würde *aduno* die Aufgaben und Spielzeiten abhängig vom Schwierigkeitsgrad verteilen. Ein barrierefreies Videospiel ist sich dessen bewusst, dass eine Person mit kognitiver Behinderung – oder jemand, der noch nie zuvor ein Videospiel gespielt hat – mehr Zeit zum Beantworten von Fragen und begrenzte Antwortmöglichkeiten braucht, denn sie braucht länger, um Information zu empfangen, zu verarbeiten und zu organisieren. Damit diese Bedürfnisse anderen Schauspieler:innen nicht den Anreiz nehmen, würde *aduno* ihnen proportional schwierigere und mehr Aufgaben zuweisen, so dass beide Schauspieler:innen, die *in* einem selben Werk zusammenarbeiten, in einem gleichen Zeitfenster Spaß haben und ihre Fähigkeiten erproben können. Andererseits muss die Erzählung von *aduno* mit anderen Spielformen außer der soeben beschriebenen kompatibel sein. In einer vielfältigen Gemeinschaft wie die der Schauspieler:innen finden sich sicher auch solche, die lieber ihre eigenen *artis* oder vielleicht einfache Objekte schaffen, um ihre Sammlungen zu bereichern. Diese könnten sie später ausstellen oder mit anderen Schauspielern in einem Café, einem Konzertsaal oder einer leerstehenden Fabrik austauschen. Ein Zeichen der Demokratisierung des Videospieles

sind die *mods*.¹⁰ Die begeisterte Reaktion hunderter Nutzer direkt nach dem Erscheinen von *The Sims* (Maxis 2000), die personalisierte Objekte entwarfen, die jeder installieren konnte, sind ein Beispiel dafür. In *aduno* sollte es genügen, eine Figur, Farbe oder Textur mit einem mobilen Gerät zu fotografieren, damit das Videospiel dies in ein neues Bauelement verwandelt.

4. Achtung! „Jeder ist weise im eigenen Haus“

Das Verständnis der transmedialen Erzählung, wie Elleström sie vorschlägt, beschreibt gut, wie *aduno* erreichen möchte, dass Personen mit und ohne Behinderung Spaß damit haben, gemeinsam mit anderen kurzlebige Nachrichten und Erzählungen zu bilden, wozu sie die verschiedenen Sprachen der Kunst verwenden würden.¹¹ An dieser Stelle ist es nötig zu betonen, weshalb in diesem erdachten Videospiel die Kommunikation zwischen den Schauspieler:innen eingeschränkt wird und sich auf die Verwertung, Zusammenstellung und Kombination bereits vorhandener Objekte reduziert. Von ihren kognitiven Besonderheiten, Vorlieben, Erinnerungen und ihrem Hintergrund abgesehen, haben diese Personen eine gemeinsame und zutiefst menschliche Grundlage gemein, die keine Äußerung besser zu nutzen gewusst hat als die Kunst mittels der Semiose, der Prozess, in dem etwas als Zeichen dient. Gewiss gibt es Unterschiede bezüglich der Fähigkeit, Bedeutungen zu schaffen. In der westlichen Kunst gibt es zum Beispiel unzählige Darstellungen des bedrohlichen Auf und Ab der Wellen, sei es durch Bilder, wie auf der typischen attischen Vase, angelehnt an die *Odyssee* Homers, in der Anfangsszene von Shakespeares Theaterstück *Der Sturm* oder in der Musik, wie in *Der fliegende Holländer* von Wagner oder, auf völlig andere Art und Weise, im *Jeux des vagues (La mer)* von Debussy. Sicher, nicht alle diese Äußerungen sind von derselben Bedeutung, aber jeder kann alternativ seine eigene Darstellung des aufgewühlten Meeres anfertigen, sei es indem er etwas auf ein Blatt Papier kritzelt, ein Stückchen Knete formt, eine Melodie pfeift oder eine sich wiederholende Handbewegung

10 Abkürzung von *modification*. Der Begriff bezieht sich auf die Abänderungen, die alle an einem Videospiel Beteiligten, die Entwickler oder Nutzer, miteinander abgesprochen vornehmen, um verschiedene Aspekte des Spiels, vom Inhalt bis hin zur Spielbarkeit, zu verändern.

11 „In brief, then, virtual spheres are made of clusters of objects represented by media products; these clusters form cognitive import with a certain degree of internal coherence. [...] As virtual spheres, by definition, may be communicated, it follows that they are intersubjective to a certain extent; they may be shared among several minds“ (Elleström 2019: 29).

macht: Vermutlich wäre es kein Problem für seine Nahestehenden, die Botschaft zu verstehen.

Der Unterschied zwischen diesen Ausdrucksformen beruht nicht nur auf ihrer ästhetischen Fülle sondern auch auf ihrer Verständlichkeit und folglich auf der Autorität, die die Mehrheit der Gesellschaft ihnen gewährt. Die Neuroästhetik¹² behauptet, dass unser Gehirn nicht gleich reagiert, auf Formen, die etwas darstellen, oder auf abstrakte Formen, da seine Hauptfunktion ist, aus dem näheren Umfeld Kenntnisse zu erwerben. Und obwohl ästhetische Einschätzungen auf nicht allgemein gültige Eigenarten zurückzuführen sind, gibt es Hinweise darauf, dass der Mensch prinzipiell darstellende Kunst bevorzugt (Vessel/Maurer/Denker et al. 2018: 122). Das visuelle System des Menschen ist entwicklungs-technisch weiter perfektioniert als das sprachliche System (Zeki 1999), dennoch lehnt unsere logozentrische Gesellschaft paradoxerweise den Analphabetismus ab, während sie gleichzeitig „ikonische Agraphie“ duldet. In der Tat lernen wir in dieser „gutenbergischen kulturellen Diktatur“ einen Computer, Tablet oder Smartphone zu verwenden, bevor wir lernen, wie man ein Bild interpretiert (Gubern 1987: 46).

Die Frage, was verständlich und was unverständlich ist, setzt Grenzen fest, die wichtige soziale Ungleichheiten bergen. Die Folge dieser „strukturellen“ Diskriminierung (Fricker 2007: 155) infolge des Kommunikationsprozesses, die alle kulturellen Praktiken in ihrer Gesamtheit betrifft und eine Ungleichheit der Interpretationsmittel enthüllt, ist ein Schlüsselphänomen, um den Zweck von *aduno* zu verstehen. Hermeneutische Ungerechtigkeit ergibt sich dann, wenn die Verständlichkeit einer Person von der sozialen Mehrheit infrage gestellt, eingeschränkt und geschwächt wird, da diese Mehrheit bestimmt, wo die Grenzen des Verständlichen liegen. Wenn diese Person nicht die Möglichkeit hat, ihren sozialen Erfahrungen für sich selbst und andere eine Bedeutung zu verleihen, ist ihre Handlungsfähigkeit gefährdet und es ist sogar möglich, dass sie dieser Art der Unterdrückung erliegt (Medina 2017). Wenn also eine soziale Gruppe – nicht zwangsläufig eine stigmatisierte –¹³ nicht an jenen Praktiken teilhaben kann, die ihr einerseits gestatten würden, bedeutenden

12 Die Neuroästhetik behandelt jene Mechanismen des Gehirns, die bei der ästhetischen Empfindung eine Rolle spielen. Sie erforscht sowohl das Verhalten der Neuronen wie auch das Wesen ästhetischer Ansichten und ihre Beziehung zu geerbten Grundsätzen, Emotionen und Gefühlen (Zeki/Bao/Pöppel 2020).

13 Die neuen Technologien sind ein Brennpunkt epistemischer Ungerechtigkeit im digitalen Bereich, vor allem aufgrund der Unklarheit über die Verwaltung und Überwachung unserer persönlichen Daten sowie die Information, die der Algorithmus wiedergibt (Origgi/Ciranna 2017); über die dramatischen Folgen, die aus der

Bereichen ihres Lebens einen Sinn zu geben und die andererseits ihr Verständnis als Gruppe aus der Perspektive anderer Akteure fördern würden, entsteht dadurch eine Situation der Ausgrenzung, die für beide Seiten verheerende Folgen haben kann: Erstere sehen ihre Würde eingeschränkt, Letzteren entgeht die Chance, ihr Repertoire an Interpretationsmitteln zu erweitern und zu bereichern (Fricker 2007: 153–158).

Die menschliche Vielfalt beinhaltet eine grundsätzliche Heterogenität an Ausdrucksmitteln, die mit einem monolithischen Kulturverständnis unvereinbar sind. Wie Medina anmerkt, gibt es Gemeinschaften, die gewisse Bedeutungen und Interpretationen weitgehend teilen, während diese in anderen Gemeinschaften unzureichend oder kaum im Umlauf sind (2017: 43). Die Unmöglichkeit, eine Sprache absolut exakt in eine andere zu übersetzen, ist möglicherweise das eindeutigste Beispiel für diese kulturelle Vielfalt, auch wenn sich in der Kunstgeschichte ebenfalls Beispiele für aufeinanderfolgende kulturelle Miss- und Unverständnisse, Unterschätzungen und Diskreditierungen finden. Die Bühnentradition Chinas und Japans beruht weder auf der Dramatik noch auf einem realistischen Ansatz. Da aber eben diese beiden Prinzipien lange Zeit die Säulen des westlichen Theaters waren, zeigte Europa bis Ende des 19. Jahrhunderts – als der Orientalismus einen Aufschwung verzeichnete und der Naturalismus im Theater infrage gestellt wurde – kein Interesse am asiatischen Theater; zu Beginn des 20. Jahrhunderts festigte sich dieses Interesse und hat dank der Erneuerung des Theaters durch die historische Avantgarde seitdem nicht mehr nachgelassen. Sobald das eurozentrische Theater diese Vielfalt akzeptiert hatte, war es ihm möglich, seine eigenen Grenzen zu überschreiten und sich in Richtung einer performativen Ästhetik zu entwickeln, die heute weit verbreitet ist. In seiner Studie zu dieser Art der Beziehung zwischen Kulturen verweist Tian (2018) auf eine postmoderne und postkoloniale „Poetik der Verschiedenheit und der Verschiebung“, die ihre Ursprünge im Freud’schen Verständnis des Begriffs *Entstellung* hat, nicht nur im Sinne einer kosmetischen Veränderung der äußeren Erscheinung, sondern vor allem als eine Veränderung der Lage und des Zusammenhangs (Tian 2018: 5–6).

Interaktion der digitalen Kluft mit Identitätsmarkern wie dem Geschlecht, Alter, Gesellschaftsschicht, Rasse etc. hervorgehen, merkt Reed (2014) an, dass die digitale Revolution eine Chance ist, um über die neuen sozialen Unterschiede und Ungerechtigkeiten nachzudenken, die aus dem Zugang und der Nutzung des Internets hervorgehen.

Zurück zur verzerrten Welt von *aduno*, für die wir uns eine Reihe von Eigenschaften und funktionalen Logiken vorgestellt haben, die genau wie ihre unfolgsamen Einwohner von der Norm abweichen. Kann es in einer virtuellen Welt, deren charakteristische Eigenschaft die Verzerrung der nicht-virtuellen Realität ist, hermeneutische Ungerechtigkeit geben? Würden sich deren schädliche Folgen auf dieselbe Art widerspiegeln? Wie sähen die Ungleichheiten in Sachen Ausdruck, Interpretation und Verständnis unter den Schauspieler:innen aus? In der Praxis würde *aduno* für eine von jedem Schauspieler abhängige Neuverteilung der hermeneutischen Mittel sorgen, was für diese je nachdem, wie sie die Heterotopie bewohnen und nutzen, unterschiedliche Folgen hätte. Die Auswirkungen dieser „Aufteilung des Sinnlichen“ (Rancière 2000) würden auf umgekehrt proportionale Art die Machtverhältnisse beeinflussen, die durch den Platz – oder *Situation*, was gewisse Sicht- und Handlungsweisen umfasst (Guïoux/Laserre 2012: 38) – der Schauspieler:innen ausgedrückt werden. Anders formuliert: Diejenigen, die sich in *aduno* im niedrigsten Schwierigkeitsgrad des Spiels aufhalten, sind es, die die meisten hermeneutischen Mittel erhalten.

Die beschränkten Möglichkeiten, den Avatar in *aduno* zu personalisieren, dürfen nicht als ein Mechanismus verstanden werden, der das Spiel ärmer macht oder schlimmer noch, der die Vielfalt der Schauspieler:innen verschleiert. Ganz im Gegenteil zielt diese Strategie darauf ab, eine (Selbst)verfremdung auszulösen, die bewusst macht, welchen Platz ihre Avatare zufällig und vorübergehend einnehmen. Vor einigen Jahren, als ich Studentin war, lud ein Dozent der Bildtheorie uns ein, die virtuelle Welt des sozialen Netzwerks *Second Life* (Linden Lab, 2003) zu erforschen, in der meine Universität ein Gelände erstanden und einen Nachbau der Institution „errichtet“ hatte. Während die meisten von uns einen Avatar entwarfen, der uns mehr oder weniger ähnelte, beschloss eine Kommilitonin und Freundin, dass ihr Avatar eine völlig kahlköpfige Frau sein würde. Ihre Gegenwart blieb den anderen *residents*, also den einheimischen Bewohnern von *Second Life*, nie unbemerkt. Ihr Avatar wurde aufgrund ihrer Glatze häufig angesprochen und diese sorgte für Begeisterung, für Späße, Spott und Mitleid gleichermaßen, und es bot ihr sogar jemand freundlich an, ihr eine seiner Frisuren abzugeben. Vielleicht vermutete niemand, dass dieser Avatar die physische Wirklichkeit der Person hinter dem Avatar darstellen könnte. Diese Anekdote veranschaulicht, dass die Übertragung der Machtverhältnisse in die virtuelle Realität nicht bedeutet, dass diese sich in Luft auflösen, sondern vielmehr, dass sie sich in nicht-greifbare (performative) Gegebenheiten dieser Hierarchien verwandeln (Guïoux/Laserre 2012: 36). Generell lädt die Personalisierung eines Avatars uns dazu ein, unsere Identität wahrzunehmen und

darüber nachzudenken, wie diese in einen fremden Körper, der uns in diesem virtuellen, sozialen Raum darstellt, integriert (oder auch nicht integriert) werden kann. Die Weigerung, ein verherrlichtes Ich im Avatar widerzuspiegeln, hat entscheidende Auswirkungen auf die kommunikative und referenzielle Erfahrung. Deshalb war die Kahlköpfigkeit meiner Freundin ein wahres Problem, denn es deutete Vernachlässigung, Unfähigkeit oder Mangel an: Es könnte sein, dass sie nicht genügend virtuelles Geld, sogenannte *Linden-Dollars* hat, um sich ihre Traumfrisur zu leisten.

Diese beinahe Brecht'sche Distanzierung, die *aduno* vorschlägt, zielt gemeinsam mit der Aufstellung von nicht-konventionellen Kommunikationsnormen darauf ab, mögliche hermeneutische Ungerechtigkeiten, die sich beim Austausch von *artis* zwischen zwei oder mehr Schauspieler:innen ergeben könnten, zu reduzieren oder abzuschwächen. In einer Fantasiewelt, die die Realität verzerrt widerspiegelt, wäre es möglich, dass bereits bestehenden Hierarchien nicht exakt widergegeben werden können oder dass sich dies zumindest etwas hinauszögert; vielleicht würde dies sogar genügen, um aus *aduno* eine kurzlebige aber wertvolle Erfahrung zugunsten der Aufdeckung sozialer Ungleichheiten zu machen. Die ersten Momente des Videospiele wären von der allgemeinen Verwirrung einer neugeborenen Gemeinschaft beherrscht, die sich nicht wie Narziss an ihrem Spiegelbild erfreuen kann und deren Mehrheit nicht über jene hermeneutischen Mittel verfügt, mit der sie vertraut ist. Hier ist es besonders wichtig, die Notwendigkeit von verschiedenen Schwierigkeitsgraden im Spiel zu betonen, denn diese gehen mit immer einfacheren Aufgaben und Methoden zur Schaffung von *artis* einher, die jedoch aus Sicht jener, die außerhalb von *aduno* über mehr hermeneutische Mittel verfügen, unsinnig erscheinen könnten. Mit anderen Worten: Die Schauspieler:innen, die sich normalerweise nicht schwertun, ihre sozialen Erfahrungen zu interpretieren und auszudrücken – sowie jene erfahrenen Gamer, die den höchsten Schwierigkeitsgrad wählen –, werden hier feststellen, dass die hermeneutischen Mittel, die ihnen *aduno* zuteilt, im Vergleich zu ihren üblichen Vorgehensweisen nichts taugen. Ihre wesentliche Herausforderung besteht in diesem Fall also nicht darin, die Ziele des Videospiele zu erreichen, sondern jene „Lücken“ wahrzunehmen, die sie weder benennen noch von vornherein kommunizieren können, und zu versuchen, sich an den ungewöhnlichen sozialen Kontext einer Heterotopie anzupassen, die neue soziale Bedeutungen erfordert (Cunliffe 2019: 174). Letztendlich wäre es in diesem Zustand allgemeiner Verwundbarkeit nicht so leicht, die Grenzen des Verständlichen wiederherzustellen, wodurch sich die verfügbaren Mittel erweitern und vervielfältigen würden.

Ich möchte Sie nun dazu einladen, die vorangehende Beschreibung zu veranschaulichen, indem Sie sich die folgende Situation, die sich so oder so ähnlich in *aduno* ergeben könnte, vorstellen: Eine Schauspielerin in Level α und ein Schauspieler in Level δ erfüllen gemeinsam eine Mission in einer Fotografie von Alice Austen, genauer gesagt in *Julia Martin, Julia Bredt and Self Dressed Up as Men, 4:40pm, Thursday, October 15th, 1891* (1891). Während die beiden die Szene beobachten, erhalten beide Schauspieler unterschiedliche, sich ergänzende Informationen über die Aufnahme. Schauspielerin α , deren sprachliche Fähigkeiten begrenzt sind, lernt, dass es sich dabei um ein altes Bild handelt, das von einer der ersten Fotografinnen der Geschichte aufgenommen wurde; dass die drei Personen, die darauf zu sehen sind, ebenfalls Frauen sind, die Spaß daran haben, sich mit typisch männlicher Kleidung zu verkleiden; und dass die damalige Gesellschaft diese Art des Zeitvertreibs nicht nur als für Frauen unangebracht hielt, sondern ihnen diese sogar untersagte. Ihre Aufgabe besteht darin, Schauspieler δ zu erklären, dass sie eine komische und befreiende Szene betrachten (siehe de Diego 2018), was sie ihm durch Gesten oder eine Choreografie ihres Avatars oder durch die Gestaltung eines *artis* zu verstehen geben könnte, für das ihr verschiedene Objekte und Methoden zu Verfügung stehen: Sie könnte zum Beispiel aufgenommene Melodien oder Geräusche verwenden oder das Bild neu einfärben. Für diese Mission hat Schauspielerin α ausreichend Zeit, denn währenddessen wäre ihr Mitspieler damit beschäftigt, den fotografischen Raum mit der Absicht zu erkunden, Objekte für sein *artis* zu finden, für das er jedoch nur eine Methode wählen kann. Außerdem erhält Schauspieler δ weniger Information als seine Mitspielerin: Er erhält nur einige Details über das Werk, die ihm kaum dabei behilflich sind, dessen Bedeutung zu interpretieren.

Sobald Schauspielerin α ihre Aufgabe vollendet hat, benachrichtigt sie Schauspieler δ – der sofort aufhört, Objekte zu sammeln – und zeigt ihm das Ergebnis ihrer Kreation. Dieser verfügt nun über einen begrenzten Zeitraum, um ihr ein *artis* anzubieten, das die Information, die er besitzt, mit jener Information *verbindet*, die seine Mitspielerin ihm soeben mitgeteilt hat. Dies ist keine einfache Aufgabe, denn die Objekte, die *aduno* ihm zur Verfügung stellt, sind nur bruchstückhaft und stehen in keinem logischen Verhältnis zueinander. Der zweite Austausch hat drei mögliche Ausgänge, die vom Urteil der Schauspielerin α abhängen, denn es gibt keine richtige Lösung: Wenn sie der Ansicht ist, dass sein *artis* nicht das darstellt, was sie weiß, kann sie Schauspieler δ entweder disqualifizieren oder ihm eine zweite Chance geben; wenn sie der Ansicht ist, dass die Nachricht ihres Mitspielers in ihrem geteilten Zusammenhang verständlich ist und sie diese akzeptiert, erhalten beide die mit *Julia Martin, Julia*

Bredt and Self Dressed Up as Men verbundene Belohnung: einen Zylinderhut für ihren Avatar sowie einen Schwarzweißfilter. Anschließend wird das Videospiel durch ein animierten Kurzfilm unterbrochen: Austens Werk wird lebendig und wie bei einem Stummfilm werden die Vorbereitungen und Details des Shootings gezeigt, das sowohl ein spaßiger Nachmittag voller Gelächter wie auch eine heldenhafte Verlautbarung dissonanter Stimmen gewesen sein könnte.

Bibliographie

Filmographie

Cervantes, Daniel. 2019. *Minecraft Vegan*. Spanien.

Eklund, Anders. 2016. *Gaming: The Real World*. Schweden.

Ludographie

Accidental Queens. 2019. *Alt-Frequencies*. Marcq-en-Baroeul, Frankreich.

Anthropy, Anna. 2012. *Dys4ia*. USA.

Autismo Burgos/Gametopia. 2017. *El viaje de Elisa*. Madrid, Spanien.

Galactic Café. 2011. *The Stanley Parable*. USA.

Game Freak. 1996. *Pokémon Blaue Edition/Rote Edition*. Setagaya, Japan.

Linden Lab. 2003. *Second Life*. San Francisco, USA.

Maxis. 2000. *The Sims*. Emeryville, USA.

Microsoft Kids. 1993. *Microsoft Fine Artist*. Redmond, USA.

Microsoft Kids. 1994. *Microsoft Creative Writer*. Redmond, USA.

Mojang. 2011. *Minecraft*. Stockholm, Schweden.

Niantic. 2012. *Ingress*. San Francisco, USA.

Nintendo. 1996. *Super Mario 64*. Kyoto, Japan.

O'Reilly, David. 2017. *Everything*. USA.

So Far So Good. 2009. *Incredibox*, Saint-Étienne, Frankreich.

thatgamecompany. 2019. *Sky: Children of the Light*, Los Angeles, USA.

Thunder Lotus Games. 2020. *Spiritfarer*. Montreal, Kanada.

Tupy, Sam. 2015. *Survive the Wild*, USA.

Wired Productions. 2017. *Fractured Minds*. Watford, Großbritannien.

Weitere Literatur

- Abt, Clark C. 1987 [1970]. *Serious Games*. Lanham/London: University Press of America.
- Beaude, Boris. 2012. *Internet, changer l'espace, changer la société. Les logiques contemporaines de synchronisation*. Paris: FYP.
- Berding, Jörn/Gather, Matthias (Hg.). 2018. *The inclusive museum. Challenges and Solutions. State of the Art and Perspectives*. Erfurt: Transport and Spatial Planning Institute, Fachhochschule Erfurt, <https://www.interreg-central.eu/Content.Node/COME-IN/COME-IN-Proceedings-Thematic-Conferences.pdf> [01.03.2021].
- Bourriaud, Nicolas. 1998. *Esthétique relationnelle*, Dijon: les Presses du réel.
- Breslin, Steve. 2009. „The History and Theory of Sandbox Gameplay.“ In: *gamasutra.com* (16 de julio), https://www.gamasutra.com/view/feature/132470/the_history_and_theory_of_sandbox_.php [26-2-2021].
- Brown, Abram. 2020. “Joe Biden Now Has His Own Island On ‘Animal Crossing.’” In: *Forbes* (Oct 16), <https://www.forbes.com/sites/abrambrown/2020/10/16/joe-biden-now-has-his-own-island-on-animal-crossing/> [22.02.2021].
- Cunliffe, Zoë. 2019. “Narrative Fiction and Epistemic Injustice.” In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 77, 2: 169–180.
- Diego, E. de. 2018. “Three Women in a Garden. Alice Austen’s Pictures and the Paradox of Documentary Photography.” In: *Anales de Historia del Arte* 28: 147–162.
- Durkin, Kevin. 2010. “Videogames and Young People with Developmental Disorders.” In: *Review of General Psychology* 14, 2: 122–140.
- Elleström, Lars. 2019. *Transmedial Narration. Narratives and Stories in Different Media*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave MacMillan.
- Foucault, Michel. 1994. “Des espaces autres.” In: Ders., *Dits et écrits. 1954–1988*. Paris: Gallimard: 752–762.
- Fricker, Miranda. 2007. *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*. Oxford; New York: Oxford UP.
- Gubern, Román. 1987. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Guïoux, Aexal/Laserre, Evelyne. 2012. “Se jouer des situations: Usages de mondes „virtuels“ en contextes de handicap.” In : *Anthropologica* 54: 33–43.
- Harari, Yuval Noah. 2014. *Sapiens. De animales a dioses*. Barcelona: Debate.
- Hartwig, Susanne. 2018. “Positions of partiality: acercamientos a la diversidad funcional cognitiva.” In: Julio Checa/Susanne Hartwig (Hg.), *¿Discapacidad?*

- Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*. Berlin et al.: Peter Lang: 187–210.
- Huizinga, Johan 2002. [1949]. *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*, London: Routledge.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence culture: where old and new media collide*. New York/London: New York UP.
- Kafalenos, Emma. 2001. “Reading Visual Art, Making – and Forgetting – Fabulas.” In: *Narrative* 9, 2: 138–145.
- Kibédi Varga, Áron. 1988. “Stories told by Pictures.” In: *Style* 22, 2: 194–208.
- Lévi-Strauss, Claude. 1990. *La pensée sauvage*, Paris: Plon.
- Malaby, Thomas M. 2007. “Beyond Play. A New Approach to Games”, *Games and Culture* 2.2: 95–113.
- Manovich, Lev. 2006. *El lenguaje de los nuevos medios*, Buenos Aires: Paidós Ibérica.
- Medina, José. 2017. “Varieties of Hermeneutical Injustice.” In: Ian James Kidd/ José Medina/ Gaile Pohlhaus (Hg.), *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice*. London/New York: Routledge: 41–52.
- O’Doherty, Brian. 1986 [1976]. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Santa Mónica: The Lapis Press.
- Origgi, Gloria/Ciranna, Serena. 2017. “The case of digital environments.” In: Ian James Kidd/José Medina/ Gaile Pohlhaus (Hg.), *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice*. London/New York: Routledge: 303–312.
- Osteen, Mark. 2009. “Autism and Representation. A Comprehensive Introduction.” In: Mark Osteen (Hg.), *Autism and Representation*. London/ New York: Routledge: 1–48.
- Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique éditions.
- Redmond, Dennis. 2014. “The Videogame Commons Remakes the Transnational Studio.” In: Nate Garrelt (Hg.), *Understanding Minecraft: Essays, Play, Community and Possibilities*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company: 7–22.
- Reed, Thomas Vernon. 2014. *Digitized Lives: Culture, Power and Social Changing in the Internet Era*. New York: Routledge.
- Rodríguez Jiménez, Marta/Pulina, Francesa/Lanfranchi, Silvia. 2015. “Video games and Intellectual Disabilities: a literature review.” In: *Life Span and Disability* 18, 2: 147–165.
- Ruitenbergh, Claudia W. 2012. “Epistemology as Trope: Uses and Effects of Claims About ‘Ways of Knowing’.” In: Claudia W. Ruitenbergh/D.C. Phillips,

- Education, Culture and Epistemological Diversity. Mapping a Disputed Terrain.* Dordrecht: Springer: 101–120.
- Shapiro, Michael A./Peña-Herborn, Jorge/Hancock, Jeffrey T. 2006. “Realism, Imagination, and Narrative Video Games.” In: Peter Vorderer/Bryan Jennings (Hg.), *Playing Video Games: Motives, Responses, and Consequences.* Mahwah, N. J./London: Lawrence Erlbaum Associates: 275–289.
- Terras, Melody M./Boyle, Elisabeth A./Ramsay, Judith/Jarrett, Dominic. 2018. “The opportunities and challenges of serious games for people with an intellectual disability.” In: *British Journal of Educational Technology* 49, 4: 690–700.
- Tian, Min. 2018. *The Use of Asian Theatre for Modern Western Theatre: The Displaced Mirror.* Basingstoke, Hampshire: Springer.
- Vessel, Edward A./Maurer, Natalia/Denker, Alexander H./Starr, Gabrielle G. 2018. „Stronger shared taste for natural aesthetic domains than for artifacts of human culture.“ In: *Cognition* 179: 121–131.
- Weschenfelder, Klaus. 2016. “Das Museum für alle – Imperativ oder Illusion?“ Berlin: ICOM: 20–26.
- Zeki, Semir. 1999. *Inner Vision: An exploration of art and the brain.* Oxford: Oxford UP.
- Zeki, Semir/Bao, Yan/Pöppel Ernst. 2020. „Neuroaesthetics: The art, science, and brain triptych.“ In: *PsyCh Journal* 9: 427–428.

II. Praxis/Practice

AUSTRIA

Theater Delphin (Wien)

Direction: Gabriele Weber

Contact: g.weber@theater-delphin.at

<https://www.theater-delphin.at/>

Theater Delphin is a theatre heavily relying on the feeling of community, resulting in the production of very unique shows, made by an even more unique company. Every element, be it the plays, the actors, or the audience, is something special and is meant to fight prejudice by emphasizing peoples' particularities, which involves the work with actors with disabilities. The theatre offers impulses for prejudice-free encounters and personal cultural development, involving the vision of creating inclusive art productions.

The theatre was founded in 1998 by Gabriele Weber, mother of a mentally and physically disabled son, after recognizing her son's fondness for music and dancing and hence writing the play *Nico, the little blue Dolphin*. After perceiving the empowering effects of theatre on her son and the talent of said, the idea of Theater Delphin was developed with other actors and pedagogues: the acting stands for an intense and playful encounter without restraints between people with and without disabilities. Initially planned as a free time activity, the drama project began to professionalize itself.

This tendency has become more and more perceptible during the last years, drifting towards elevated professional and artistic demands. Gabriele Weber and her partner Georg Wagner pour their heart and soul into the theatre and consider their artists' support and offering them new possibilities an important task. Besides the pedagogic work, which is carefully coordinated with the artists' needs, the message laying in public performances has started to become increasingly important as well: the company wants to be seen and create awareness for inclusion.

Nowadays the theatre is no longer a place for amateurs, but has staged professional plays, whereby a team of 10 to 15 persons makes sure that each participant is individually supported and challenged. The plays are produced through weekly work until their staging, using different methods and approaches of theatre pedagogy, rhythm, improvisational theatre, physical theatre, spoken theatre, singing, phonetics and many more, which are adapted to the work process and

the artist involved. In doing so, every participant gains competences for their own personality, the being-with-others and the production of the scenes.

The mission of Theater Delphin involves the active fight against stereotypes in society's thinking. Besides, the acceptance for inclusive theatre is to be reinforced as well as the sense of cooperation, whilst simultaneously reducing fear of contact. Thereby, the notion of being pitied is supposed to be avoided at all costs: the company does not lay the focus on their artists' disabilities, but on their talent. According to Theater Delphin, even if someone is limited in certain aspects, or perhaps especially because of this, said person can excel in other dimensions. These "sleeping talents" are what the company wants to put on stage and dedicate a mark to with their work.



Fig. 2: Marcell Vala und Rigel Flamond (v.l.) in *Zum Teufel*, 2017 (V. Skocek) © Verena Skocek.

Wir sind wie Goldschürfer

Interview mit Gabriele Weber, Theater Delphin (26. Mai 2021)

Gabriele Weber: Theater Delphin gibt es seit 21 Jahren. Es hat eine persönliche Entstehungsgeschichte. Ich hatte ein körperlich und geistig schwerstbehindertes Kind. Eigentlich hat Nico das Theater gegründet. Er ist mit 12 Jahren leider verstorben. Er konnte eigentlich gar nichts, war eigentlich wie ein Baby bis zu seinem zwölften Jahr. Aber wir hatten eine andere Ebene der Kommunikation miteinander. Meine Idee war, eine Freizeitbeschäftigung für meinen Sohn zu finden. Er liebte Musik, er liebte Licht. Wir hatten ein tolles Bühnenbild von einer Lichtkünstlerin, und es war spannend zu sehen, wie er plötzlich in diesem Lichtbereich Sachen konnte, die er im Normalfall nicht konnte. Das war der Beginn, Musik und Licht und Ausprobieren. Ich bin sehr theaterbegeistert und habe dann gedacht: Wieso nicht mit Kindern Theater spielen, aus einem Mutterinstinkt, einem Impuls heraus. Ich hatte weder eine Schauspielausbildung noch eine theaterpädagogische Ausbildung. Das habe ich alles auf dem Weg gelernt. Ich bin Röntgenassistentin, das ist mein Brot-Job.

Die erste Produktion haben wir in Wien mit dem Verein „Ich bin O.K.“ gemacht. Er hat uns die Räumlichkeiten zur Verfügung gestellt. Die erste Produktion hatte zweimal 200 Zuschauer. Auf der Bühne waren zum Teil Kinder mit einer körperlich und geistig schweren Behinderung, mit Geschwisterkindern und Eltern ungefähr zehn Leute und so ein Erfolg. Es war einfach, da habe ich gewusst: Das möchte ich machen.

Die Reaktionen waren schön. Eine möchte ich erzählen. Ich habe mit Nico am Arm Improvisationen auf der Bühne getanzt. Wir trugen tolle Kostüme von einer Modeschülerin und das Bühnenbild, der Lichtraum, hat ausgeschaut, als wenn wir im Meer wären. Nachher kamen zwei Kinder und eines hat gefragt: „Wer bist du denn eigentlich?“ Ich hatte keine Antwort darauf, aber das zweite Kind sagte: „Das ist ja eh klar. Sie ist die Füße und die Stimme“. Das war für mich so ein großartiges Erlebnis, dass die Kinder es so wahrnehmen und als selbstverständlich ansehen. Da dachte ich mir: „Ja, ich habe ein schwerstbehindertes Kind, aber ich verstecke mich nicht. Ich gehe raus. Und ich werde das machen.“ Alle haben mir gesagt: „Wie willst du das denn machen? Bist du verrückt?“ Und ich sagte: „Ich weiß nicht, ich mach’s ganz einfach.“ Und das seit 21 Jahren.

Derzeit haben wir vier Produktionsgruppen. Wir machen vier Produktionen im Jahr mit Schauspieler:innen und Menschen mit den unterschiedlichsten Behinderungen, geistige und körperliche Behinderungen, und eben auch professionelle Schauspieler, also gemischt. Das war für mich wichtig, denn ich wollte von Anfang an Inklusion, was damals noch Integration hieß. Ich wollte Inklusion leben und sagen: „Es gibt keine Einschränkung und keine Altersbeschränkung.“ In der ersten Gruppe waren Kinder und Dreißigjährige dabei. Aus dieser Gruppe sind die heutigen Gruppen entstanden: Basis 1 Musiktheater (für uns ist das Sprechtheater plus Musik, kein richtiges Musical), Basis 2 eine Gruppe mit fantastischen Geschichten, Fantasy, und schließlich eine Ensemblegruppe, die literarische Theaterproduktionen zeigt. Zusätzlich haben wir ein Schauspieltraining. Dort schauen wir, wohin die Personen am besten passen, und trainieren mit ihnen ein halbes Jahr bis ein Jahr, bis sie in eine Produktion kommen. Wir haben grundsätzlich einmal die Woche Probe, in den intensiveren Zeiten durchaus auch dreimal die Woche und eine Woche intensiv direkt vor der Vorstellung. Viele Schauspieler:innen gehen arbeiten und wir trainieren deshalb auch zu unterschiedlichen Terminen und auch an Abenden. Wir haben immer öffentliche Vorstellungen mit Publikum. Wir geben die Vorstellungen im Theater Delphin selbst, ein sehr kleines Theater mit nur 40 Plätzen, und in kleineren und mittelgroßen Theatern Wiens bzw. auf Festivals. Alles eher national.

Wir sind ein rein privates Theater. Eigenständigkeit war mir immer sehr wichtig. Denn wenn ich so viel Energie in dieses Theater stecke, möchte ich auch selbst alles entscheiden können. Damit bin ich sehr gut gefahren. Wir sind eine ‚kleine große Organisation‘, sage ich immer, denn ich bin Intendantin und Regisseurin und Schauspielerin und Dramaturgin, und mein Lebenspartner ist Theaterpädagoge, technischer Leiter und auch Schauspieler. Er kommt vom Schauspiel und hat Rhythmik studiert. Später haben wir beide eine Schauspielausbildung gemacht und ich habe zusätzlich eine theaterpädagogische Ausbildung. Daneben gibt es noch einen Regisseur, eine Bühnenbildnerin, eine Grafikerin und einen Regieassistenten. Wir machen sehr viel selbst. Das Marketing könnten wir noch etwas ausbauen.

Wir kennen jeden einzelnen Menschen persönlich und haben enge Beziehungen zu den Schauspieler:innen. Wir gehen mit ihnen essen, sie sind eigentlich unsere Freunde geworden. Das Theater Delphin ist mein Lebensprojekt, ein Herzensprojekt seit 20 Jahren. Es ist wunderschön, die Erfolge und die Entwicklung der Leute zu sehen, die teilweise schon seit 17, 18 Jahren bei mir sind. Sie verändern sich natürlich nicht von einem Tag auf den anderen, aber wenn man sie über mehrere Jahre beobachtet, ist ihre Entwicklung schon extrem.

Das Theaterspiel wirkt sich auch auf ihr Leben aus, auf ihre Einstellung zur Selbstständigkeit. Uns ist sehr wichtig, dass die Leute eigenständig leben und ihr Leben selbst gestalten können. Im Theater können wir sehr gut an Themen arbeiten, mit denen wir die ihre Entfaltung begünstigen und ihr Selbstbewusstsein stärken.

Wer hat die erste Idee für ihre Produktionen? Welche Ideen bringen die Schauspielerinnen und Schauspieler ein? Oder gehen sie von Texten aus, die es schon gibt?

Gabriele Weber: Der Fokus liegt auf der Improvisation. Improvisation funktioniert sehr gut. Und wir gehen von der Figur aus. Meist ist die erste Frage: Gibt es eine Idee, ein Thema oder eine Figur, die du gerne machen möchtest? Und von dieser Figur und von diesem Thema ausgehend improvisieren wir dann. So entsteht eine Geschichte.

Ich schreibe sehr gerne und ich schreibe Personen Geschichten auf den Leib anhand von Improvisationen, mit den eigenen Worten der Person. Diese merken sie sich dann auch sehr gut. Kleine Szenen werden improvisiert und wieder aufgelöst und meine Arbeit ist dann, alles zusammenzubasteln. Ein Beispiel: Ein Mädchen kommt an und sagt: „Ich habe einen Artikel gelesen über Tretminen in Afghanistan, das hat mich sehr berührt“ Wir reden dann sehr viel darüber und sammeln Artikel, schließlich sagt das Mädchen: „Ich möchte gerne einen Botenmenschen spielen.“ Sie hat eine ganz genaue Vorstellung davon: ein Junge, der Tänzer werden wollte, aber durch eine Tretmine verletzt wurde. Wie kommt dieser Junge dazu, trotz seiner Schwierigkeiten? Diese Geschichte von diesem Jungen haben wir im Hinterhof bearbeitet.

Ich weiß gar nicht, wie viele Stücke ich schon geschrieben habe. Vielleicht werde ich nach meiner Pensionierung einmal alle Stücke zu einem Verlag schicken. Sie kommen von den Leuten, denn ich allein würde gar nicht auf diese Ideen kommen. Sie denken anders, sehr intuitiv, auf jeden Fall nicht geradlinig. Man muss aus einem Konglomerat etwas herausfinden und selbst überlegen, was man interessant findet. Es ist wie ein Gedankenwirbel, der etwas bedeutet. Die Kunst besteht darin, auf diese Bedeutung zu kommen, auch unter Einsatz des Körpers.

Ich denke an einen Schauspieler, mit dem wir immer essen gehen und der mir lange etwas erzählt, so dass ich schon müde werde. Aber ich finde es spannend, wenn man genau hinhört und seine Sichtweise auf ein paar Dinge verstehen lernt. Das heißt, du musst diese Idee, diesen Wirbel nehmen und entwirren. Dann hast du wie bei einem Wollknäuel ein Ende, das aufgeht und bei dem du denkst: „Wow, ja, das stimmt.“ Ich baue Geschichten schnell zusammen,

aber das Ende ist nie klar, weil es den roten Faden braucht. Ich könnte Fünf-Stunden-Stücke machen, weil jeder so viele Ideen hat, aber das Ende findet man erst, wenn man den Wirbel entwirrt hat. Oft ist das Ende spannenderweise recht einfach. Man überlegt sich viel zu viel und erst am Ende kommt man auf diese Einfachheit, diese Spontanität, dieses Gefühl: So könnte es gehen.

Ihr Theater lebt also von den Angeboten der Schauspielerinnen und Schauspieler. Lassen Sie sich auch von Gegenständen inspirieren?

Gabriele Weber: Ja, das ist spannend, das funktioniert auch bei uns. Die Schauspieler:innen kommen dann oft mit Zeitungen oder anderem Material, z.B. einem Amulett. In der Fantasy-Gruppe geht es manchmal um ein Buch. Ich sage dann, dass wir das Buch nicht einfach nachspielen, sondern dass wir unsere eigene Geschichte erfinden. In der Ensemble-Gruppe bearbeiten wir natürlich Stücke, z.B. Sartre, *Draußen vor der Tür*, den *Biedermann*, *Die Physiker* oder *Die Präsidentinnen*. Das ist natürlich ein anderes Arbeiten als in den anderen Gruppen. In der Musiktheatergruppe haben wir das erste Stück eines jungen Autors gespielt, das uns gefallen hat, oder die Geschichte der Tochter einer Kollegin. So etwas versuchen wir also auch. Wenn mir ein Stück gefällt oder ich mir irgendwas in den Kopf gesetzt habe, versuche ich natürlich auch, es den Schauspieler:innen schmackhaft zu machen. Es gibt immer Stücke, bei denen man denkt, sie sind jetzt gut für diese Gruppe. Die Fantasy-Gruppe möchte z.B. kein Stück machen, das es schon gibt, aber jetzt haben wir uns zum ersten Mal darauf geeinigt, dass wir doch Ferdinand Raimunds *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* machen. Ich bin neugierig. Ich habe mir das Stück angeschaut und dachte, es passt genial zu unseren Leuten. Es ist Zeit, dass wir doch mal einen Klassiker einbringen. Aber von Anfang an wäre das unmöglich gewesen.

Wie ist ihre Truppe zusammengesetzt: nur Menschen mit Beeinträchtigung oder *mixed abled*?

Gabriele Weber: Wir mixen. Wir haben gecastete Schauspieler:innen. In der Ensemble-Gruppe sind mehr professionelle Schauspieler:innen und immer nur ein Mensch oder zwei Menschen mit einer Beeinträchtigung. Die Musiktheater-Gruppe setzt sich zur Hälfte aus Menschen mit und zur anderen Hälfte aus Menschen ohne Beeinträchtigungen zusammen. In der Fantasy-Gruppe gibt es wieder mehr Menschen mit Behinderung. In der Anfängergruppe, der Basis 3, ist immer ein professioneller Schauspieler ohne Beeinträchtigung mit dabei. Mein Partner und ich spielen auch mit. Wir zählen uns dazu.

Funktioniert die Zusammenarbeit ohne größere Probleme zwischen den verschiedenen Menschen?

Gabriele Weber: Ja. Am wenigsten klappt es mit den jungen Regisseuren. Wir bieten ihnen alles, eine Infrastruktur, eine Produktionsleitung, der Regisseur muss nur inszenieren. Beim Anfangsgespräch heißt es immer: „Das ist ja spannend und interessant und es ist ja unglaublich, was ihr da macht.“ Aber dann sehe ich, wie mit unseren Leuten gearbeitet wird, und das gefällt mir nicht. Im Moment haben wir einen Regisseur, der super ist, der aber leider nach Deutschland gehen wird.

Mit den Schauspielern und Schauspielerinnen (ohne Beeinträchtigung) haben wir wenig Pech. Am Anfang steht immer ein Wochenende mit gemeinsamen Improvisationen, an dem wir uns kennenlernen. Einige haben mir am Ende gesagt, dass sie sehr viel gelernt haben bei uns, gerade weil sie zunächst Berührungängste hatten. Aber manche wollen eigentlich mit dem Regisseur arbeiten und nicht mit unseren Leuten. Das ist dann keine gute Voraussetzung. Aber die meisten informieren sich vorher und kommen sehr gut bei uns zurecht. Sie kommen auch immer wieder gerne zurück, wenn ich sie anrufe und sage: „Du würdest ganz gut passen.“ Mittlerweile haben wir einen guten Pool. Wir haben seit neuestem auch eine Choreografin, das funktioniert gut.

Gibt es überraschende Reaktionen des Publikums und hat sich das Publikum über die Jahre hinweg verändert?

Gabriele Weber: Zu Beginn kam ja zum Großteil das Umfeld der Menschen mit Beeinträchtigung. Das war sehr förderlich und man spürte keine richtige Kritik: Alles super und schön und toll. So entwickelt man sich aber natürlich nicht. In den letzten zwanzig Jahren haben wir allmählich ein allgemeines Theaterpublikum angezogen, vor allem in den Ensemble- und dem Musiktheater-Produktionen.

Von der ersten Produktion an haben wir gemerkt, wie das Publikum inklusives Theater wahrnimmt. Die Leute gehen ins Theater und wissen oft gar nicht, was sie erwartet. Wir hängen die Inklusion ja auch nicht an die große Glocke, auch wenn ab und zu mal „inklusives Theater“ im Programm steht. Wenn die Leute merken, dass Menschen mit Beeinträchtigung auf der Bühne sind, fragen sie sich, was sie erwartet, und machen in ihrem Kopf diese ganzen Schubladen mit ‚Wissen‘ über Behinderung auf. Manche sagen später: „Ich konnte mir Theater mit Menschen mit Behinderung gar nicht vorstellen. Ich habe keine Gedanken und keine konkrete Erwartung gehabt. Aber gleich das erste Bild hat meine Messlatte schon fünfmal höher gelegt.“ Ich überspitze es jetzt mal: Das

Publikum geht mit einer nicht sehr positiven Haltung in die Vorstellung und erwartet nicht, Kunst zu sehen.

Uns ist wichtig, dass wir Kunst machen, dass wir Schauspieler:innen sind. Wir achten sehr darauf, dass wir normal professionell arbeiten. Keiner denkt: „Um Gottes Willen, da sitzt einer im Rollstuhl“ oder „Da hat jemand das Down-Syndrom.“ Natürlich sind unsere Schauspieler:innen auch einmal müde, weil sie von irgendeiner Institution kommen und die Theaterarbeit neben ihren Jobs machen. Aber nach den Aufwärmrunden geben sie ihr Bestes. Sie sagen: „Ich will das und ich möchte da sein und ich möchte auch aktiv sein.“ Wenn jemand zu müde ist, ist es besser, er geht nach Hause, aber wenn sie bleiben, sind sie nach zehn Minuten wach. Sie wollen wirklich Theater spielen. Und das Publikum merkt: Da ist jemand auf der Bühne, der hat zwar eine Beeinträchtigung, aber er ist unglaublich authentisch.

Teilweise ist das Publikum nach der Vorstellung sehr verwirrt. Oft bekomme ich erst nach zwei, drei Tagen Feedback. Manche Produktionen beschäftigen die Leute längere Zeit. Ich glaube, dass wir die Grenzen im Kopf öffnen müssen. Die Grenzen im Kopf sind noch da, auch nach zwanzig Jahren. Es ist nach wie vor noch so, dass man Mitleidsgefühle mit dem Schauspieler hat, z.B. bei einem 25-Jährigen im Rollstuhl, der sehr zart wirkt. Dann sieht das Publikum nicht die Rolle, sondern nur den Menschen, der im Rollstuhl sitzt, und denkt, wie arm der ist und dass seine Situation doch schlimm sei. Da gehört noch so viel gemacht. Schauspieler mit Behinderung gehören auf große Bühnen und auf normale Bühnen. Grundsätzlich müssten viel mehr Menschen mit einer Beeinträchtigung sichtbar gemacht werden. Wir können das über das Theater, aber wie viele Leute erreichen wir? Wo sind denn alle Menschen mit Beeinträchtigung? Ich war mit meinem körperlich und geistig schwerstbehinderten Sohn die Einzige im Urlaub in Kenia.

Es ist immer noch so, dass *Theater* für „Ich bewege mich toll und ich spreche jetzt Bühnen-Hochdeutsch“ steht. Wie kann da jemand, der im Rollstuhl sitzt und schlecht spricht – wir haben auch einen Spastiker, der eine Störung der Mundmotorik hat – Theater spielen? Er kann! Er hat andere Möglichkeiten! Und das Schöne ist – und das ist der Punkt –, dass ein Mensch mit Beeinträchtigung, der sich in eine Bühnensituation begibt, auch damit klarkommen muss, dass hinterher vielleicht jemand sagt: „Du, ich hab dich jetzt nicht verstanden.“ Der Schauspieler mit Beeinträchtigung hat vielleicht ein dreiviertel Jahr an seiner Rolle gearbeitet – und das Ensemble versteht ihn natürlich, weil es ‚eingehört‘ ist – und trotzdem sagt jemand, dass er ihn nicht gut verstanden hat. Damit muss der Mensch mit Beeinträchtigung dann zurechtkommen. Das ist das Leben. Ich denke, er hat dann auch eine Antwort und sagt vielleicht: „Du

hast mich zwar nicht verstanden, aber dann müsstest du vielleicht auch deine Wahrnehmung ein bisschen ändern. Du musst dich auch ein bisschen bemühen, mich zu verstehen.“ Denn es ist ja oft so: Man hört etwas und hört schon gar nicht mehr hin, denn jemand redet schlecht und man denkt: „Ich schaue mir lieber etwas anderes an.“ Aber jeder wird merken: Wenn man jemandem zuhört, der schlecht spricht, und sich darauf einlässt, dann versteht man ihn auch. Das ist schwierig, aber wir verlangen auch etwas von unserem Publikum, was nicht von einem Tag auf den anderen geht. Man merkt, wie sich Leute verändern, die uns seit Jahren kennen. Sie reden dann über das Stück und nicht nur über ‚den im Rollstuhl‘.

Wir haben sehr viele Studierende im Publikum. Ich habe schon das Gefühl, dass sich etwas in der jetzigen Generation ändert. Vor zwanzig Jahren haben wir einmal ein Stück über Behinderung und Sexualität gemacht, mit dem das Publikum, glaube ich, nicht sehr viel anfangen konnte. Das hat sich heute geändert.

Wie sind die Zeitungskritiken? Werden Sie auch in normalen Zeitungen rezensiert und was können Sie dazu sagen?

Gabriele Weber: Wir haben keine Presseabteilung und niemanden, der sich um die Journalisten kümmert. In Wien in eine Zeitung zu kommen, ist nicht so einfach, wenn man keine Beziehungen hat oder niemanden kennt, der jemanden kennt. Gerade im Kulturbereich gibt es einzelne kleinere Medien, die uns online rezensieren. Wir haben einen Kinderkurier, der manchmal über uns schreibt, aber im Endeffekt dann doch sehr wenig. Es kam einmal eine Journalistin von einer großen Zeitung, dem *Standard*, worüber ich mich sehr gefreut habe. Ich habe zwei Stunden mit ihr gesprochen und sie war total happy. Aber in ihrem Artikel ist sie dann gar nicht richtig auf das Stück und auf den künstlerischen Aspekt eingegangen, sondern nur darauf, dass es keine Schauspielschule für Menschen mit Behinderung gibt und daher die Sprache nicht so gut trainiert ist. Da hat dann nur gestanden: „Die Sprache war nicht so gut, weil es keine Schauspielschule gibt.“ Das war die Essenz. Dafür brauche ich keinen Artikel. Für uns ist es sehr, sehr schwierig, dass wir in den Medien überhaupt gehört werden. Nur der soziale Aspekt wird beachtet, nicht der künstlerische. Wir sind wunderbar, cool und toll – aber wir wollen unsere Kunst bewertet haben, das ist für uns das Essenzielle!

Kennen Sie die Publikumsreaktion: „Die Schauspieler auf der Bühne wissen eigentlich gar nicht richtig, was sie machen. Darf man sie denn so ‚benutzen‘?“

Gabriele Weber: So hart haben wir diesen Gedanken noch nicht gehört, weder direkt noch indirekt. Aber die Frage, wie weit jemand mit einer geistigen Behinderung ein ganzes Stück erfassen kann, ist schon berechtigt. Eigentlich geht es gar nicht darum, dass unsere Schauspieler:innen das ganze Stück intellektuell so erfassen, wie wir es erfassen, sondern dass sie es in ihrem Kontext erfassen. Und ihr Kontext ist ihre Figur. In diesen Kontext sind sie gut eingebettet. Ihre Figur wird ausgestattet, ihre Figur tut etwas und tut auch etwas mit einer anderen Person. Jeder bringt sich so ein, wie seine Fähigkeiten sind. Wir bauen z.B. ein Mädchen mit Down-Syndrom ein, die ganz einfach in jeder Produktion tanzt. Wir schauen, dass sie in einem guten Licht erscheinen, dass sie gut dastehen. Auch die Hauptrollen werden mit Menschen mit Beeinträchtigung besetzt. Und wir arbeiten immer ohne Souffleur. Seit zwanzig Jahren trainiere ich meine Leute mit Improvisationen. Wichtig ist, dass sie wissen, was in jedem Moment ihre Situation ist: Wo sind sie? Wo kommen sie her? Wo gehen sie hin? Und das funktioniert. Ob ich jetzt, die *Physiker* im Ganzen erfassen kann – da habe ich am Anfang auch selbst ein bisschen Schwierigkeiten gehabt –, ist für mich nicht so wichtig.

Es gibt einen Schauspieler, den ich meistens als eine eher unterwürfige Figur inszeniere. Und wenn diese eine Figur zu spät kommt – dann könnte ich eine Stunde lang zuschauen, wie er zu spät kommt, weil er so authentisch zu spät kommt. Der ganze Körper kommt zu spät, sage ich immer. Eine Lehrerin von der paritätischen Kommission hat mir einmal gesagt, sie würde gerne Schauspieler zu uns schicken, damit sie sehen, wie dieser Schauspieler sich die Brille putzt (im *Biedermann* als Dr. phil.). Er macht es unglaublich spannend und versucht, extrem lange diese Brille zu putzen. Er hatte eigentlich nur die Aufgabe, alles zu untersuchen, aber es ist unglaublich, was ihm alles eingefallen ist. Wenn man solche Schauspieler hat, ist unsere Aufgabe, diese großartigen Handlungen und Bewegungen herauszufiltern. Wir sind wie Goldschürfer, die Material herausfiltern und damit arbeiten. Man kann nichts drüberlegen.

Ich habe einige Gruppen gesehen, bei denen Menschen mit Behinderung nicht im Vordergrund standen, sondern nur im Hintergrund eine schöne Staffage bildeten. Vorne waren die ‚echten‘ Schauspieler. Ich würde es so nicht machen, das ist für mich nicht inklusiv. Denn ich glaube, dieses schöne Miteinander und dieses wirklich inklusive Leben macht unser Spiel aus. Mein Theater ist aus einer sehr emotionalen Situation heraus entstanden und dieser Funke ist immer noch da. Wir sind wirklich eine Familie und jeder, der bleiben möchte, der bleibt, solange es für ihn passt. Nach einiger Zeit verändert sich dieses ‚Biotop‘ wieder, was für mich am Anfang sehr schwierig war, ein Lernprozess. Aber

das Biotop bleibt im Gleichgewicht, interessanterweise auch finanziell, seit zwanzig Jahren.

Welche Veränderungen stellen Sie im Alltag der Menschen mit geistiger Beeinträchtigung fest, die bei Ihnen Theater spielen?

Gabriele Weber: Auf jeden Fall die zunehmende Eigenständigkeit. Alle meine Schauspieler:innen leben in einer eigenen Wohnung. Alle haben sehr vom Theaterspiel profitiert, sind eigenständig und können selber über ihr Leben entscheiden. Ich habe auch mit den Eltern Glück, die sehr offen sind. In den ersten Jahren war es oft gar nicht so leicht für sie, weil ihre Kinder mehr Selbstbewusstsein bekommen haben und die Eltern sehr wenig damit anfangen konnten. Weil alle aber älter geworden sind, hat sich das dann eigentlich ganz gut eingespielt. Wir haben auch die Pubertät mit den Leuten miterlebt. Ich kann mir schon vorstellen, dass der Loslöseprozess für die Eltern nicht leicht war. Aber es hat eigentlich überall sehr gut funktioniert und jeder, der bei mir sitzt, hat eine gute selbstständige Lebensweise, mit Assistenz oder auch ganz alleine in einer Wohnung. Zwei, drei WGs sind darunter, aber auch hier haben sich die Kinder auf jeden Fall schon abgenabelt von den Eltern.

Sie trauen sich eher, etwas zu sagen oder ihre Wünsche auszudrücken. Für einige habe ich auch gekämpft, z.B. ein Mädchen mit einer älteren Mutter, die nach dem Tod des Vaters mit dem Mädchen nach Deutschland ziehen wollte. Aber das Mädchen wollte nicht und ich habe sie unterstützt. Ich habe ihr gesagt: „Du musst es machen. Ich kann es nicht für dich machen. Ich kann dir nur die Stärke geben. Artikuliere das, was du gerne möchtest. Und wenn du hierbleiben möchtest, bleibst du hier.“ Wir haben schon viele Sachen erreicht in unserer kleinen Kommune.

Ich habe seit zwei Monaten ein Mädchen angestellt mit einer Entwicklungsverzögerung, aber grundsätzlich sehr sprachgewandt. Sie ist vier, fünf Jahre in Kolumbien aufgewachsen, dann nach Österreich gekommen und kann natürlich sehr gut Spanisch. Sie habe ich jetzt angestellt, als meine Spendenmarketing-Assistentin. Vorher war sie bei der Lebenshilfe und dort ganz einfach unterfordert. Ich war einmal bei einem Jahresgespräch und entsetzt darüber, wie ihre Arbeit dort funktioniert. Sie sind in einem Lagerraum außerhalb, hinten in einer Fabrik, und pickerln irgendwo drauf. Das war furchtbar. Sie hat dann dort gekündigt und ist jetzt bei mir. Das war ein großer Schritt für mich und für die Eltern. Wir haben jetzt die Finanzierung soweit durch, mit AMS, Eingliederungshilfe und mit einem Sponsor sind jetzt zumindest zwei Jahre gesichert. Sie inspiriert mich unglaublich. Ich mag sie natürlich auch als Schauspielerin. Ich rechne auch die Stunden des Schauspiels

in ihre Arbeitszeit ein, weil Schauspiel Arbeit ist. Das funktioniert unglaublich gut. Marketingmäßig sind wir jetzt in zweieinhalb Monaten um einiges weitergekommen. Wir haben z.B. einen Imagefilm gedreht, weil das Mädchen ganz einfach gesagt hat: „Das wäre ein tolles Projekt, das würde ich gerne als erstes Projekt machen.“ Alles wurde von ihr organisiert und es war wirklich toll. Man merkte, was für eine Kraft sie hatte, die man woanders fast vergeudet hätte.

Es gibt so viele Leute, die können viel mehr als das, was man ihnen zutraut. Das müssen wir ändern, indem wir Projekt machen, Ausstellungen, indem wir viel Theater spielen, viel nach draußen gehen und sichtbar werden, am liebsten im Straßentheater. Wir haben auch schon Stationentheater gemacht und wollen es wieder machen, weil es sehr gut angekommen ist. Corona hat uns da natürlich jetzt einen Strich durch die Rechnung gemacht, aber wir sind wieder da. Wir haben auch ein bisschen renoviert.

Wenn Sie uns einen Auftrag geben könnten: Worüber sollten wir forschen?

Gabriele Weber: Über diese persönliche Entwicklung, die von Beginn an in unserer Arbeit passiert, auch über längere Zeit hin. Wir hatten in diese Richtung schon eine empirische Forschung, kleine Projekte. Aber jemanden von Beginn an zu begleiten und zu schauen, wie er sich nach zwei Jahren oder drei Jahren entwickelt hat, das wäre spannend. Man muss dem Ganzen natürlich Zeit geben, weil in zwei Monaten sehr wenig passiert. Darum wäre eine Schauspielausbildung sehr gut. Das ist das Nächste, was wir gerne hätten: eine Form von Schauspielausbildung mit einer Prüfung am Ende und einer Bezeichnung, z.B. „Darsteller“ oder wie man es nennen mag, so dass die Tätigkeit auch als Arbeit anerkannt wird. Und wir wünschen uns auch, dass sich in der Art, wie unsere Leute in die Gesellschaft einbezogen werden, etwas ändert. Filmanfragen gibt es zwar, aber nur sehr sporadisch und eher in die Richtung: Sie dürfen da mal Kranke spielen in einem Krankenhaus. Aber das ist nicht das, was wir uns vorstellen. Es ist noch viel zu tun. Momentan kommen viele Interviewanfragen.

Wie ist es Ihrem Theater während der Pandemie ergangen?

Gabriele Weber: Da wir öffentliche Auftritte haben, auch in Wien, haben wir weiter geprobt, natürlich nur im kleinen Rahmen. Im März oder April hätten wir im *Dschungel* [Theaterhaus für junges Publikum in Wien] einen Termin gehabt, der schon dreimal verschoben wurde. Wir haben ihn jetzt im September. Unsere Leute sind zum Teil schon geimpft, ich bin im medizinischen Bereich tätig und daher auch schon geimpft und vor jeder Probe lassen wir

uns testen. Mit den kleinen Gruppen, maximal fünf Leuten, ist die Arbeit gut gegangen.

Ein Umstieg auf andere Medien hat sich bei uns nicht ergeben, wir sind nicht mit ihnen vertraut. Wir arbeiten sehr gerne direkt. Wir haben Proben über Videokonferenzen gemacht und über Videokonferenz auch während des strengen Lockdowns Ideen gesammelt. Aber ansonsten finden wir, dass unsere Arbeit nicht funktioniert, wenn ich ein Video von uns einstelle. Wir sind vielleicht ein bisschen scheu, was diese Art von Video-Kommunikation betrifft, obwohl sie sehr spannend ist.

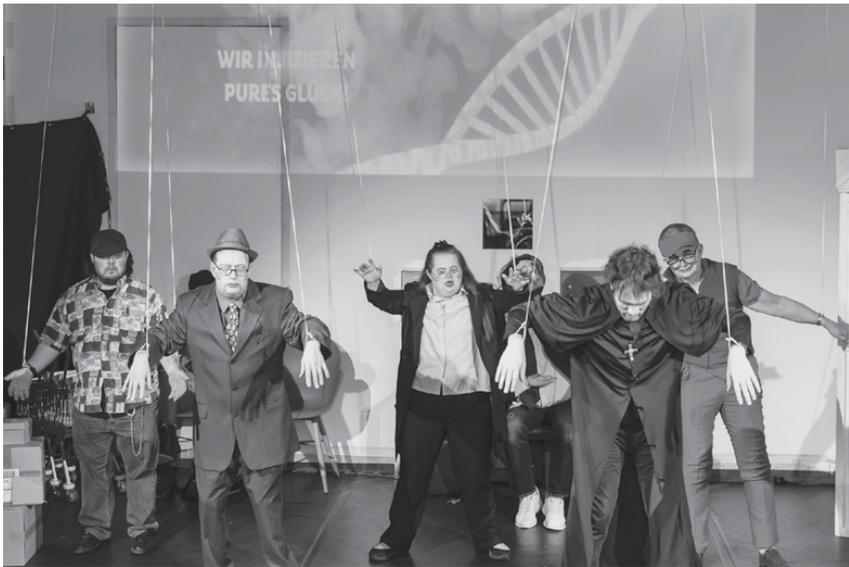


Fig. 3: Stefan Musil, Rigel Flamond, Sinah Stamberg, Rene Huget und Ulrike Munsch (v.l.) in *Marionetten*, 2021 (G. Weber) © Anna Sommerfeld.

BELGIUM

Theater Stap (Turnhout)

Direction: Marc Bryssinck (artistic director), Huub Venken (chairman)

Contact: info@theaterstap.be

<https://www.theaterstap.be/>

Theater Stap is a professional theatre company staging performances centring on mentally disabled people, the quality of which renders the group uniqueness in Belgium's theatre world. They strongly believe disabled artists are capable of moving the audience with their performance, offering the actors a workspace to develop their talents and individual artistic careers. The company collaborates with other professional artists, laying the focus on the actors' authenticity whilst increasing the visibility of disabled people and livening up broad discussions about theatre.

Between 1984 and 1985 director Erik Wouters and musician Flor Verschueren started a theatre project with mentally disabled students in the special school De Brem. The project was enthusiastically received, later becoming autonomous and logistically supported by cultural centre de Warande as well as subsidized by the Ministry of the Flemish Community's department for Youth Work. A regular group of actors was included. Their first full evening production *Stap speelt Stap* ('Stap plays Stap') premiered in 1986, consequently touring Flanders, and the second play *Tussenbeide* (1987) was invited to festivals in Paris and Berlin.

In 1989, STAP staged *Code*, a play with live music (this being STAP's trademark at the time) and organized the European Festival for theatre by mentally disabled. They also brought to life Theateratelier Stap, comparable to a day care centre for mentally disabled people, which was formally recognized as Day Centre Kasteel in 1991. The same year the company staged its first story-based play: *Antigone*. The following years consisted of many stagings (e.g. *Medea* (1994), *Elektra* (1996) and *Dracula* (1998)) and resulted in considerable raises of the subsidies. In 2003, the company performed *Henry V* for children and the following year adaptations of *Macbeth* and *The Tempest*, as well as *Frankenstein* in 2005. In 2007, Stap was nominated for the Culture Award Flanders, division Youth Theatre and in 2009 they shot the film *En Waar De Ster Bleeft Stille Staen* ("Little baby Jesus of Flandr"). Later on, in 2012, the Stap actors were involved in the thrilling TV series *Lord of the Flies* and the following year, another TV

production (*Met Man en Macht*, “With Might and Main”) was aired, also starring the actors.

The ever-increasing interest in dancing was very visible in the play *To Belong* (2016) and was toured in Belgium, the Netherlands, and Germany. The production of the TV series *Tytgat Chocolat* (“Team Chocolate”) was a milestone for the company and took place in 2015, eventually being broadcasted in 2017. Watched by over a million people and awarded the prize for Best European International Fiction Series, it set a standard for the possibilities of mentally disabled actors. In 2018, *De Wereld* was titled “The must-see experience of the year” by the press. During 2019, the company toured with several plays in Belgium and the Netherlands.

They are the jokers in the theatre, the most valuable card you have

Interview with Marc Bryssinck, Theater Stap (18th May 2021)

Marc Bryssinck: We are pioneers, we started in 1985. During all these years we played theatre, we made dance, we made films, we worked for television, it's a very long story. Originally, it started with a musician and a theatre maker, artistic people, not an institution of welfare, artistic people who were fascinated by people with mental disabilities. What is it that touches us? What is their secret? They can unharness us; they can touch us in our heart. And what is the quality of them when they are on the stage? Can we carry out a professionally interesting production with them like other regular theatre companies? So, we started with an artistic ambition. Our objective was not inclusion, the theatre was not about taking care of people. We thought that they have qualities that might be enriching the dialogue about theatre. Can they enrich the research about the possibilities of theatre today?

In 1985, the cultural centres and the press showed a lot of interest in our work. We went to Paris and to Berlin... Very fast there was a kind of Tam-Tam going on like: 'This is special, this is interesting, you have to see these guys because it's well done, it's a good approach. You feel that that they are really believing in the potential of people with a mental disability as stage artists.' The pioneers worked for 10 years looking for the kind of theatre to make: a ritual, without a lot of language, musical. It's about tempo, about concentration, about what the actors are good in, what they're special at.

After 10 years, the pioneers left the company because we felt that we want to do something different, not always the same director, the same musician, the same search, the blueprint, what they had in mind. We had to enlarge it and we started to work with people from elsewhere: guest directors, guest choreographers, guest musicians, a lot of them. When we're spreading out passion to work with these people. We played for three-year-old children. We played on festivals outside the theatre and on different locations. We started to dance internationally in Europe. This story grew, with our own day-care centre, with a fixed ensemble, with a youth training on Wednesdays where people start when they are 13, 14. Once they leave school, they come to our day-care centre, which was founded because we needed a kind of institution, autonomy, a way to work professionally. We

had to receive these guys every day and work with them daily. Every three, four years, a kind of miracle happens. We had the occasion to make a movie, *Little Baby Jesus of Flandr* (2010), which went to the festival of Cannes and won international prizes. We made a television series in Belgium, *Tytgat Chocolat* (2017), which was copied in Italy and is now maybe translated in English and French. We are doing this for more than 35 years and we like what we do.

In Flanders we are a regular professional company and even more, because of *Tytgat chocolat*. I think we did more than 20 soap-series where somebody with a mental disability had a small part. In Flanders, we get subsidies from the Ministry of Culture. For our day-care centre, we have subsidies from welfare. The biggest theatres in Antwerp, Brussels, Ghent and so on know us and they know what we're doing. Sometimes they need us and they want us to work together. We went to Korea and to Iran for one performance with the whole group.

It is important that we have an essentially artistic aim. Inclusion, visibility, integration, taking care of all of these people... all this is a very nice consequence of what we are doing, but we have primarily an artistic aim. I was the artistic director of *Tytgat Chocolat* and I took two years off to write it, to really talk with the guys, to see that the psychology was good, that I got what they wanted to say. Sometimes we take nine months, one year for our performances.

Who has the initial idea for your performances, the director or the artists?

Marc Bryssinck: Every time it's different. It depends on the guest director. Our company try to follow the way the director wants to work. We have confidence in the people we invite. Sometimes we had to stop the director, even after six months, when we realized that the work was wrong, not good enough. We have a reputation to lose, so excuse us, but the process stops here. But normally we follow the director and he or she is very important. I think our actors need a director and a kind of coaching, a person who tells them where to go. Most of the time, the director is the person that tells us how to start, for instance, to start from a classic text, Shakespeare or a Greek tragedy or Chekhov. In other cases, the director wants to work with improvisations. Or to talk with these guys first and to hear their imaginations and fears, their wishes, desires, dreams, in order to strengthen their voice. Sometimes a director is very well prepared, sometimes he comes empty handed. We want to give the responsibility to the director because he or she has to be passionate and responsible. He or she has to support the actors the whole way to the premiere or to the final. Therefore, most of the time the director is the one who decides and we deeply respect the director.

Can you tell us any surprising reactions of the actors? Do you remember any special anecdote?

Marc Bryssinck: For instance, the famous choreographer Sidi Larbi Cherkaoui worked with us when he was young, in 2002. He spent one year with us. He told us that he has good memories about it and that he learned a lot. That our actors taught him a lot as a young director and choreographer. So, I think, in one way or another, all the directors can say that the actors surprised them and that they gave them more than they had hoped for. All of our directors are very interested in meeting the actors, because if they are mainly interested in themselves and their own artistic language, they are not the right director for our theatre. I don't think that you need a special education to work with our actors. It is sufficient that you are an artist with a human interest, who really respects the actors and wants to work together, on an equal basis.

What can you tell us about the reaction from the audience? Are there surprises? Did you educate your audience or are there any characteristics or reactions of the audience?

Marc Bryssinck: The audience is always surprised by what these people do. For instance, the modern theatre doesn't work with a backstage anymore. The actors don't leave the stage and start playing when people come in the venue. Sometimes there are like ten persons on the stage, actors or theatre staff, and welcome the people. No fourth wall, no defence. They just nod to the audience, say 'Hello, welcome' and start playing until, after one hour and a half, the show is finished. They have to solve all occurring problems. Audience like it and think that these guys are so strong.

We have actors in the company since 1985, they have been making theatre for 35 years! They have worked with so many directors and have been in so many filmsets: they are professionals. As I told you, sometimes we work nine months on a performance. The result of such a deep experience and of such a long working period within a professional team surprises the audience. Sometimes, when they witness a kind of rape scene, like in John Steinbeck's *Mice and Men* people even say: 'This is not good. You can't do this to people with a mental disability!' This scene frightens them because they think that people with mental disabilities cannot understand what they are doing on stage. This type of audience doesn't see the labour behind this scene, the weeks and months of research and discussions.

In *Woyzeck*, a play I directed, the wife of Woyzeck is seduced by a military guy, a man with a uniform. I explained the scene during rehearsal and three minutes

later the actors stood there only in their underwear, shouting ‘whoa, whoa’ in their underwear. But I said: ‘No, this is not seduction, seduction is subtler.’ But every time I did the scene, a kind of striptease occurred. So, I said ‘OK, we’re going to do it your way. If this is what seduction is like, throwing out your clothes very fast, we’re going to do it this way. You win because that’s the way you want to do it.’

Audience does not see the labour. For instance, when we directed *Andorra* from Max Frisch, a text about Jewish people and stigmas, we went to Auschwitz with the guys. We researched for one year. We went to a synagogue, we talked with Jewish people. We went to a Jewish restaurant in Antwerp and finally to Poland to see Auschwitz. After performances, people sometimes said: ‘That is not the world of your actors! What has the history of Jewish people to do with their small world?’ But if you keep their world small, they always have to play themselves. If they cannot play another person in a different story and if they cannot research like any other actor, they do not last for thirty-five years.

It’s good that they have a voice and that performances are also about them. Anyway, it’s always about them because acting is a serious job. The actor is a sovereign, the boss, in the moment of acting, he can decide what he is doing and how he will do it. People are surprised sometimes because they see a well-trained actor doing something they did not expect from him. For instance, when all the actors went on stage with bicycles during a dance performance and did strange and artistic things with the bikes. That is surprising because of social prejudices.

One thing our actors sometimes do not like is to play for young children. We did it a few times, but they don’t get much applause in the end and sometimes none at all. The children of three or four years just run on the stage and want to touch and see everything but the actors.

Sometimes a complaint from the audience is that you use artists with learning disabilities as ‘exotic material’ and do not present them as a marginalized social group. What do you think about this?

Marc Bryssinck: Maybe, maybe theatre is vicious, maybe theatre is bad. Maybe theatre is a defamation and a perversion. I don’t know. You use everything. Everything. When you talk to me and I am working on a new play, what you say can strike me and maybe I will put it into my next scenario... There are different ways of working.

I remember one situation when I was making a film and I wanted to have a strong reaction. There was a guy who put on makeup so that he looked older. It was a kind of metaphor when he left the stage and you saw him going downstairs in the cellar to make himself look older. When he came back, he was older. He

attached himself to the mirror and the make-up brushes. Since he had to die in the end, we decided to crush the mirror, but we didn't tell him. At the first shot we just crushed the mirror. And he was... just upset! And he was wondering what we were going to do the next day: 'Tomorrow we have to film. What will we do? Everything is broken...' He was really confused. Now you can blame me and say that I am not allowed to do this to people. But I did it because I heard Ken Loach does it too, in *Ladybird, Ladybird*. He told an actress to wait for her fictive daughter and suddenly it turned out that she was black; both approached each other very prudently... It is difficult to answer your question: Are you using each other? Maybe they use me to become famous. Maybe I'm just a facilitator for their fame. What about that?

Which is your favourite show or film and why?

Marc Bryssinck: It's always the last one, the one we are working on. It might be a cliché, but everything that lies behind us is mythos and memories. I will look back when I am old. In a few weeks, we have to play outside for a few hundred people and we're looking forward to it. We are artists in residence of the Museum of Arts in Antwerp. It has been closed for 12 years and is going to open next year. In Antwerp, they have the biggest collection of the painter James Ensor. We are working on Ensor in an offensive performance. I'm going to try it now, outside in the garden, and next year, when the museum will open after 12 years of renovation, we're going to do the big tour about James Ensor. Very pictorial, with a lot of mask, and skeletons. It's a kind of contest, because during the pandemic, many people worked with one person or two persons, and everyone wants to be the best 'Ensor act' of the year. It's a kind of competition where you can win the 'Ensor Cup.' We hope that it will be sensational. I hope people are eager and hungry to see theatre. And we are going to hug each other! It's about now and tomorrow. The rest is interesting, but it's the past.

Do you notice a change in your performers' ability to express themselves, to give their opinions or even in their vision of the world after having worked with you after some time? If so: Do you notice this change in everyday life as well?

Marc Bryssinck: Sure. On Wednesdays, for instance, we have a group of 20 people who are still very young. They go to school and they want to make theatre, sing and dance as a hobby, they want to play funny things. We can already see if they are talented and if we want to work with them. We hope that a few of them will choose our day-care centre so that he or she can come every day and become a professional artist. Sometimes you must wait a few years. Since

they are not part of a fixed selection, they are not always working in a project. The director might say that he needs 12 actors or just three or twenty. If they are not working in a project, they get a kind of permanent training with music, dance, and role play. It happens that a good girl or boy is not selected for two or three years because they are too young and not ready yet. They still have to grow. They cannot yet handle their emotions, they already have difficulties with their identities. Give them some time. In this career, you see them growing up and changing and becoming stronger. Is theatre play a kind of therapy? Sure, it is, sure it is, but they are professionals.

If someone is asking them: 'What are you doing in life?' they might answer: 'I am an actor. I performed in Korea, I went to Germany to a festival.' They have an identity. They have a work that has made them stronger and more self-confident. They gain new skills. For instance, a mother of an actor told us that in the beginning she had to write down everything when her son went shopping and now he tells her that he is capable to memorize all he has to buy – that he has to memorize much more in theatre. But the main thing is that they get an identity besides the Down's syndrome, beside autism. They have a profession. They are the ones who offer and people have to pay to see their work. They are taking care of people who want to see culture. They are on the other side. They are the producers. They are the caregiver of the audience. Of course, that is something that changes your life because you find your place in society, you get your reward, you get your appreciation and your recognition as somebody valuable in society.

Do you have any suggestions for our research on inclusive theatre?

Marc Bryssinck: I think you should research on the actors and on talent. As I said, to be an actor is a serious challenge and an actor is the motor, the engine, is the main piece of the performance. You start from his or her inspiration and his or her ideas and imagination. They are not the big leader or the stage designer. They are not the one who asks: 'What references are we going to introduce in the scenography? Something that refers to the Nazis, but very subtle.' Their skills are not in this area. Their talent is playing with a generosity, with an extreme honesty, and an extreme impulse to share, to be transparent, to shine. They are the jokers in the theatre, the most valuable card you have. They trigger that kind of chemical reaction that happens in theatre (or not). Their way of expressing themselves is the only way to do it. If you impose your own ideas upon them, it will not work, there will be no chemical reaction. Audience is not stupid, they see it, they feel it, they can smell it from far.

It's like a football player. He just kicks the ball. Maybe the trainer is the most important man. But the trainer cannot do anything, he is nobody. When football players are playing soccer, soccer is happening at that moment. And the trainer has to work hard for this moment and give freedom to them, possibilities, and skills to deal with the situation. He has to create a professional framework around them, he has to present them in a good way.

How did you handle the pandemic time?

Marc Bryssinck: During the first lockdown our actors couldn't come anymore to our daily workplace for about two months. We lost contact, we were all frightened and locked ourselves up in our houses. After two months, we restarted slowly, with kind of bubbles, but up to now not five days a week. We thought that it was impossible for them not to work, not to be physically active, because that's the way they like to express themselves. We are working with a different rhythm, not as much as we want to and with a lot of restrictions. It's not our core business to make movies or audio theatre, we want to be on the stage. And I decided not to do something else instead of live theatre. We decided to work on a new play.

FRANCE

Compagnie Création Ephémère (Millau)

Direction: Joël Perez (president)
Philippe Flahaut (creative director)

Contact: cie.ephemere@wanadoo.fr
www.creation-ephemere.com

Compagnie Création Ephémère is a professional theatre company that was founded in 1986 and is run by the ACT 12 association. This association consists of its members and the administrative board who represent Cie Création Ephémère's different activities.

The creative director, Phillipe Flahaut, discovered theatre work with people with mental disabilities in 1980 at the Lille Opera (l'Opéra de Lille). After having worked with L'Oiseau-Mouche (Roubaix) he founded his own company at Millau (Aveyron). In 1990, Flahaut started the subproject Création Ephémère that is directed to actors with disabilities. Initially, they produced five performances. Since 1991, Flahaut's project operates as the Centre d'Art Dramatique pour comédiens différents (Center for dramatic arts for different actors or short: C.A.D).

The C.A.D is a theatre school for people with disabilities at the heart of the theatre company Cie Création Ephémère. It has been officially inaugurated in 1994 by the Ministry of Culture. The C.A.D. offers internships in the performing arts or for social workers that work with people with disabilities. The company Cie Création Ephémère often cooperates with contemporary playwrights like Eugène Ionesco, Michel Genniaux et Filip Forgeau on various national and international projects. La Fabrick is the place where Cie Création Ephémère's plays are produced, but also where the actors' practice. It is a meeting place for local artists and has its own bar where the members of the association can hold their meetings but also, where small performances can take place.

Compagnie creation Ephémère dedicated a part of their productions to young audiences such as children and teenagers. In 2013, they organized the first edition of the youth festival La Fabrick des Z'enfants. Also, the company does street work by creating spontaneous street performances. The company loves Molière, Shakespeare, Tadeusz Kantor, Antonin Artaud, Peter Brook, Samuel Beckett, and also the Theatre of the Absurd. Its productions are contemporary and critically reflect society.



Fig. 4: *Cendrillon*, 2017 (J. Pommerat/Ph. Flahaut) © G.Zinanovic.

C'est vraiment une rencontre humaine

Interview avec Philippe Flahaut, Compagnie Création Éphémère (3 mai 2021)

Philippe Flahaut : Prenons le temps pour parler de la particularité de la compagnie. Je vais être rapide mais c'est vrai que ce n'est pas mal d'années à résumer. Le départ c'est la compagnie de L'Oiseau-Mouche puisque j'y ai travaillé j'y étais à l'origine dans les années 80, à Lille dans le nord de la France. Et après, pour de multiples raisons, je suis arrivé ici dans le sud où j'ai monté ma propre compagnie, la Compagnie Création Éphémère en 1986. Je n'avais plus du tout comme objectif de travailler avec des personnes porteuses d'un handicap. Je montais une propre compagnie professionnelle avec des mises en scène, avec des tournées et cetera. Par l'expérience avec la compagnie de L'Oiseau-Mouche j'ai eu encore envie de retrouver ces comédiens à un moment donné sur le plateau. Donc en 1991 j'ai fait un spectacle mixte entre des comédiens professionnels porteurs d'un handicap de L'Oiseau-Mouche et des comédiens que je connaissais maintenant dans le sud. Et une tutelle de la région m'a demandé de remonter un travail identique au niveau de la structure qui est L'Oiseau-Mouche. Mais je n'ai pas voulu parce que ça ne m'intéressait pas et je n'étais pas capable de faire ça, mon métier étant être metteur en scène.

Mais il y avait quelque chose qui était autour surtout de la formation qui m'a intéressé et la mixité de la formation des comédiens porteurs d'un handicap. En 1994, on a ouvert un centre d'art dramatique pour comédiens différents ; c'est la dénomination. Ça veut dire qu'on accueille pour des périodes de stages en formation professionnelle des comédiens porteur d'un handicap. Donc des comédiens à travers de toute la France viennent chez nous pour une formation d'environ 400 heures par an. Avec différents modules. Ce projet né en 1994 est inclus dans une compagnie professionnelle normale avec un lieu où il se passe des représentations, où il se passe de la formation et où il se passe de la création. Paradoxalement, j'ai demandé que dans ces stages il n'y ait pas que des personnes porteuses d'un handicap. Donc le monde était à l'envers. C'est-à-dire que, j'ai eu la difficulté d'avoir l'autorisation pour prendre à l'intérieur des personnes dites « normales ».

C'est une inclusion postmoderne.

Philippe Flahaut : Complètement. J'ai eu des difficultés au départ parce que la région finançait principalement ce projet avec des personnes porteurs

d'handicap. Et puis j'ai réussi à les convaincre et il y a eu des modules comme, par exemple, 'transmission'. Là il a eu beaucoup de personnel éducateur. Ils sont venus à travailler avec des stagiaires porteurs d'handicap. Comme je suis metteur en scène dans cette compagnie et aussi ailleurs, très rapidement je me suis dit qu'il était de mon envie et de mon devoir de proposer à des stagiaires qui sortent de l'école de les intégrer dans des projets professionnels sur scène. Comme on recevait depuis 1994 environ 15 stagiaires par ans, à un moment donné, il y a eu beaucoup de propositions. Dans tous les spectacles il y a une inclusion des comédiens handicapés dans un projet, et non pas uniquement des comédiens porteurs d'un handicap sur le plateau. On a à peu près une vingtaine de spectacles avec des personnes porteurs d'handicap dans les projets que j'ai menés en tournée. On a cette impossibilité, mais impossibilité voulue, de ne pas vivre tout le temps entre personnes handicapés dans un foyer ou dans un lieu de vie. Ce sont tous des gens qui viennent d'ailleurs et qui y sont des périodes facturées dans l'année. Ils viennent quelquefois deux semaines, quelques fois moins, pour faire à peu près ces 400 heures. Et, par rapport à leur autonomie, on s'entoure des gens qui peuvent les aider dans le quotidien, le soir dans les hébergements et cetera. Mais quand ils ont fini leur formation, ils retournent là où ils habitent. C'est un projet qui m'est apparu indispensable dans une logique d'inclusion et dans une logique du métier du comédien qui est un métier tellement dispatché.

En tout cas, en France, le statut intermittent fait qu'on a plusieurs projets, plusieurs compagnies. Je pense qu'un artiste est toujours combatif par rapport à une institution. Un artiste et l'institution sont deux choses qui sont un peu paradoxales. Et même si j'ai eu une expérience absolument prodigieuse, magnifique, humaine à L'Oiseau-Mouche, c'est une grande critique que je formulais : comment faire en sorte que ces personnes puissent respirer en dehors de cette grande famille toujours un peu asphyxiante, d'être en gros, d'être en collectivité ? Je ne sais pas si j'ai trouvé l'idéal mais en tout cas, je me retrouve dans ces épisodes de travailler avec eux en sachant qu'ils ont un ailleurs. Et l'ailleurs ce n'est pas simplement la compagnie ou le foyer. Actuellement, il y a des comédiens qui sont issus de cette formation qui continuent à tourner dans certains de spectacles avec la compagnie. On est tout simplement dans les distributions régionales, des territoires nationales normales. De plus en plus, les comédiens sont distribués et il n'y a pas forcément un regard du spectateur sur le handicap sauf si le handicap se voit, type trisomie 21, par exemple. Je pense qu'en tout cas involontairement le travail d'inclusion se fait dans nos projets. Quand on est en tournée il n'y a absolument plus de personnel éducatif qui vient avec nous puisque les comédiens sont inclus. Par exemple, sur une équipe de dix il y en

a peut-être deux porteurs d'un handicap. Dans ce projet-là je choisis toujours aussi bien l'équipe technique que l'équipe artistique en mettant des gens bienveillants au niveau des difficultés qu'ont ces comédiens dans l'autonomie de la vie de tous les jours : aller dormir dans un hôtel, trouver le digicode, traverser une rue, se repérer dans l'espace. Il y a toujours cette bienveillance de dire : toi, tu es technicien mais tu peux aussi participer à l'élaboration de notre problème qui est d'aider cette personne au dehors du plateau. C'est l'originalité du projet né d'une utopie. De dire qu'aujourd'hui on va parler avec plaisir de leur handicap mais peut-être qu'il ne faudrait jamais plus en parler. Parce que les choses seraient réglées naturellement.

Avec beaucoup d'obstacles aussi. Quels sont les régimes de ces comédiens ? Régimes professionnels ? Comment on discute avec l'établissement, la structure qui les accueille ? Quels sont ces rapports différents ? Parce que sur dix comédiens on peut y avoir dix structures avec qui on travaille. Avec les parents aussi. Il y a des comédiens qui ont des handicaps qui leur permettent d'avoir un travail ailleurs quand ils ne sont pas distribués chez nous. Pour donner un exemple, il y a un comédien qui travaille dans un hôpital, qui sert de personnel au restaurant et qui est détaché chez nous pour quand on a du travail pour lui en tant que comédien. Ces rapports sont multiples et parfois assez contraignants. Mais l'objectif est de ne pas refaire une structure spécialisée.

Nous sommes demandées comment les personnes en situation de handicap mental peuvent avoir une voix. Comment la Compagnie Création Éphémère relève-t-elle le défi de les laisser s'exprimer ? Qui a, généralement, l'idée initiale de vos productions ? Les acteurs et les actrices ou vous ? Travaillez-vous avec des textes classiques ?

Philippe Flahaut : Au départ, dans la production c'est une idée personnelle qui vient de moi comme n'importe quel projet artistique. Je ne pense pas du tout au comédien au départ que ce soit un acteur handicapé ou pas handicapé. C'est un texte que j'ai envie de monter et après, effectivement, je pense à telle comédienne, tel comédien, et on va prendre peut-être un peu plus de temps avec les comédiens porteurs d'un handicap pour parler du projet. Les gens quelquefois n'ont pas eu accès à la formation du projet. Par exemple, on a monté beaucoup de réécriture du théâtre antique et j'avais à l'époque quatre ou six comédiens porteurs d'un handicap dans le projet. On a essayé de trouver les moyens d'aller en Grèce avec eux pour retourner sur les bases comme si on ouvrait un livre quand on est en classe élémentaire. On a vraiment été sur le terrain. On est allé voir des théâtres grecs, on a lu des textes sur les lieux. On a pris son temps. Et encore une fois je me suis aperçu que ces gens qui étaient adultes et qui n'ont pas

eu accès à une formation classique allaient très rapidement dans la connaissance de ces récits, par exemple, l'histoire d'Antigone. C'est une des choses qu'on fait peut-être en plus avec ces personnes-là. Mais les textes viennent de moi. C'est aussi un travail de beaucoup de commande d'écriture avec des auteurs. Mais la commande d'écriture elle ne se fait pas par rapport aux comédiens.

Y a-t-il des expériences personnelles des comédiens dans les mises en scène?

Philippe Flahaut : Mais bien sûr, comme avec tous comédiens. Je pense qu'on travaille énormément avec ce que les comédiens en situation de handicap vont proposer sur le plateau : avec leur corps, avec leur voix, avec l'espace, avec les erreurs, avec les accidents. Moi, je fais exactement le même travail avec les comédiens non-porteurs de handicap. J'ai de l'amour pour leur travail. La particularité que je remarque c'est qu'ils ont moins de filtre. Les consignes que je demande viennent beaucoup plus vite. Effectivement, quelque fois les propositions sont tout de suite là, spontanées, et j'adore ça en travail de théâtre. Les erreurs et les accidents en théâtre sont magnifiques pour un metteur en scène parce que ce sont des propositions. Quelques fois très différentes de ce que je pouvais penser. Mais bien sûr que l'écriture c'est eux qui vont le faire en partie. Mais sur un texte déjà bien défini. Le travail de dramaturgie qu'on peut faire avec eux est magnifique parce qu'il y a des pensées quelquefois très étranges, très différentes.

Comment réussissez-vous que les acteurs se bougent ou parlent de la façon que la mise en scène exige ? Que faites-vous s'ils ne savent pas prononcer un mot ou mémoriser une phrase ?

Philippe Flahaut : Je ne suis pas thérapeute dans le sens que je n'ai pas la vocation d'être thérapeute. Mais on est tous thérapeute faisant du théâtre. Si quelqu'un n'arrive pas à prononcer une phrase, je ne suis pas là pour réessayer qu'il la prononce bien. Je peux l'aider un peu. Mais si je vois qu'il y a des problématiques d'une rééducation, ce n'est pas ma fonction. Je prends des précautions avant de le distribuer, avant qu'il soit dans le rôle. Si je sais que ce rôle va l'amener à beaucoup de difficultés je ne vais pas le prendre. C'est évident. Par contre, ce qu'il faut bien comprendre c'est que leur différence est profitable pour la création, surtout dans leur corps. On peut parler beaucoup d'esthétique avec ce travail des personnes dites handicapées. C'est un plus pour la création, c'est quelque chose qui va donner de la distance.

Je vais vous citer un exemple flagrant. Quelle est la représentation mentale d'un public X qui va voir *Roméo et Juliette* ? Il y a une représentation mentale d'une belle Juliette et d'un beau Roméo. Et c'est hyper intéressant de creuser

dans un tel mythe et voir qu'une Juliette boiteuse et presque aveugle peu subjugué, c'est quelque chose de terriblement plus profond que la vraie version. Je pense qu'on est plus dans une intériorité du personnage à cause de l'aspect extérieur très différent. Mais, ceux avec cet aspect différent nous atteignent par la profondeur de leur personne. Par exemple, on tourne un spectacle qui s'appelle *Roméo* avec un duo entre une personne trisomique, qui s'appelle Théo Kermel, et Juliette, une comédienne sans handicap. Donc un duo mixte magnifique. C'est une histoire d'un amour impossible, une réécriture sur l'amour impossible d'une personne soignée par une infirmière, cette impossibilité entre soignant et soigné, et on parle de Roméo et Juliette. C'est un spectacle qui est pour tout public et pour adolescents, collège, lycée... Quand Théo apparaît sur le plateau sans prévenir qu'il est une personne trisomique, les collégiens et les lycéens sont étonnés toute de suite pendant les cinq premières minutes. Et le plus grand compliment qu'on reçoit à travers ce spectacle, c'est qu'il n'y a que cinq minutes d'étonnement. Après, on est carrément avec un personnage jusqu'au bout. C'est une grosse réussite. Et on ne parle jamais dans les journaux qu'il y a des personnes handicapées qui viennent jouer ce soir.

Dans mon métier je n'ai pas à remplir un chiffre, disons, travailler avec dix personnes handicapées. Il n'y a pas cette notion-là. Chaque année il y a dix ou douze ou quinze personnes porteurs d'handicap qui viennent de se former et je ne peux pas les prendre pour être dans un projet professionnel. En France, j'ai essayé d'inclure des comédiens porteurs d'un handicap dans d'autres compagnies et ça, tout le temps, a été un échec. Donc, quelquefois, je me pose la question pourquoi faire autant de formation avec eux alors qu'il y a pleins d'échecs. Après, en France, il y a beaucoup de formation et des gens qui sont en échec bien qu'ils ne sont pas handicapés. C'est compliqué. J'espère que au moins ils passent un bon moment hors de leurs institutions et qu'ils reviennent remplis de plein de choses ce qui n'est pas forcément un travail de théâtre.

Quant au public : quelles sont les réactions les plus surprenantes ?

Philippe Flahaut : Je pense que c'est surtout le jeune public et le très jeune public qui n'a aucun recul. Je pense qu'avant six ans, le jeune public ne voit pas le handicap du tout. Là il y a un vrai public parce que c'est un public quelques fois aussi irrespectueux. S'ils n'aiment pas, ils le manifestent. S'ils aiment bien, ils le manifestent. Il y'en a même qu'ils aiment tellement qu'ils font pipi à terre et qu'après on voit. Mais le jeune public en tout cas, ils ne voient pas la différence. Facile à voir, mais il ne trouve pas ça étonnant. Et d'ailleurs, c'est à ce moment-là, en France, où la scolarité se divise. C'est-à-dire les handicapés vont ailleurs, dans des lieux un peu plus spécialisés. Mais avant, un enfant, il vit

avec une personne handicapée sans prononcer le mot « handicap », il vit avec. Donc ce public-là a une réaction tout à fait normale avec, voilà. Après, je trouve que les jeunes ont cette réaction difficile eux aussi. Quand je dis « les jeunes », ça va jusqu'au lycée.

On joue souvent pour des élèves de conservatoire. Ils sont exigeants, c'est-à-dire, ils voient le résultat, ils l'analysent et ils n'ont pas trop de compassion par rapport à ce qu'ils voient. Et après, il y a le public adulte qui, lui, a déjà plein d'idées sur le handicap dans sa tête. Et ça devient quelquefois plus compliqué. Souvent, juste après un spectacle, on propose au public de parler du spectacle et il y a un gros regard du public sur la personne qui joue. « Est-ce que ce n'est pas trop dur pour lui? Est-ce que si c'est dramatique, ça ne peut pas le choquer? » Toutes ces choses dans lesquelles nous avons travaillé avant, comme si on nous ne faisait pas confiance, comme si on allait traumatiser la personne handicapée ou comme si la personne handicapée allait dire des mots ou des textes qu'elle ne comprenait pas et qu'on se serait servi de lui. C'est dur. Surtout quand on travaille avec les deux populations, personnes handicapées et non-handicapées, et qu'on ne pose jamais ces questions-là quand on joue à un spectacle où il n'y a que des non-handicapés et que pourtant cette question peut se poser.

Parfois, l'auditoire se demande si les acteurs comprennent vraiment ce qu'ils disent.

Philippe Flahaut : En tout cas, on passe beaucoup de temps sur le travail de table, dramaturgie, tout ça, pour qu'il y ait une compréhension. C'est complètement vrai. J'ai une petite anecdote: Quand on joue *Roméo*, Théo joue Roméo qui est un malade mental dans un hôpital psychiatrique et qui est soigné par une infirmière. Il tombe amoureux de qui va s'appeler Juliette, et voilà, ils vont vivre jusqu'au bout le Roméo et Juliette dans l'histoire. Une fois, après un spectacle dans la salle, il y a une dame qui lève la main et qui demande la parole. Elle me regarde, moi, et non pas Théo – parce qu'elle ne pose pas la question à Théo en disant qu'il ne va pas pouvoir répondre – et dit: « Est-ce que ce n'est pas compliqué pour Théo de jouer son propre rôle ? » Alors, je lui dis : « Mais qu'est-ce que vous voulez dire? » Et Théo, qui avait entendu ça, il dit: « Mais Madame, on va remettre les choses en place. Je ne suis pas un malade mental. J'ai une trisomie 21 et je peux prendre tous les médicaments que je veux, j'aurai toujours une trisomie 21. Par contre, vous, faites attention, vous pouvez avoir une dépression. »

Mais je peux comprendre que si les gens qui sont dans la salle n'ont pas un peu d'information sur le handicap, ils peuvent être confuses sur cette chose. Mais je me dis si les gens pensent à ça, c'est que le spectacle que j'ai monté est raté. Parce qu'ils n'ont pas été attentifs au récit, au texte, à la dramaturgie. Mais

ça arrive, voilà. Et après, il y a aussi les médias. À mon époque chez L'Oiseau-Mouche, par exemple, je me suis violemment opposé aux médias qui nous annonçaient une compagnie de personnes handicapées qui viennent jouer, etc. Comme si les gens ne se gênent pas de voir un spectacle et devenir voyeurs de quelque chose. Toute la problématique est là aussi : comment on annonce ces spectacles.

Il y a un autre reproche de l'auditoire, et c'est que vous utilisez les acteurs comme un matériel exotique et que vous ne les présentez pas comme un groupe social marginalisé.

Philippe Flahaut : On en parlait ce matin. J'étais en stage avec des acteurs, mais pas handicapés. Justement, on parlait de l'acteur, l'acteur objet. Il faut admettre que le théâtre est un travail particulier, c'est la direction d'acteurs. On ne les utilise pas moins que les acteurs porteurs de handicap. Quand on demande à un acteur « Écoute-moi, je veux que tu ramasses le verre qui vient de tomber », il doit faire ça. Après, il y a des théories aussi sur le travail d'acteur et la distanciation. Dans un théâtre où il n'y a pas de personnes dites handicapées, le spectateur ne se pose pas la question de savoir si le directeur utilise les acteurs. Mais dans un théâtre avec des personnes porteurs d'un handicap, d'un seul coup, les spectateurs se sentent le devoir de faire une thérapie sauvage, sans avoir été dans le travail préparatoire pendant deux mois ou trois mois. Effectivement, il y a une bienveillance terrible sur le fait que l'humain, en tout cas, n'est pas un objet pour nous.

Quelle est votre mise en scène préférée ?

Philippe Flahaut : Que j'ai faite ? C'est un vieux travail et qui a un rapport avec votre pays. Il y a un spectacle que s'appelle *Zoll*, qui ne tourne plus, c'est un vieux spectacle qui veut dire chez vous 'douane'. C'est un spectacle fondateur de mon travail avec ces comédiens-là. J'ai un ami qui m'a enseigné le théâtre et avec qui, un jour, on était en tournée avec un autre spectacle et on est allé en Suisse pour jouer. J'ai découvert sa carte d'identité qui disait qu'il était né à Zurich, en Suisse. Je ne savais pas et il m'a expliqué son histoire. C'était un ami très cher que je connaissais depuis longtemps et pourtant je ne connaissais pas cette histoire. Pendant la guerre, sa maman passait des juifs de France en Suisse et elle a été arrêtée et on a cru qu'elle était juive aussi. A cet-époque-là, elle était enceinte de mon ami et lui, mon ami, est né en camp de déportation en Suisse. C'est une histoire incroyable et comme mon ami est auteur, je lui ai dit : « Écris-moi cette histoire. Et je vais la monter. » Donc on a monté ce travail. La moitié des comédiens étaient des comédiens porteurs de handicap. Je voulais le jouer

en Allemagne en première en 2006, au cours d'un festival dans une ville qui s'appelle Espelkamp. Ils avaient tout un travail à faire sur ce moment-là, parce qu'ils avaient eu un camp de concentration dans leur ville. Et on a réussi. Un spectacle surtitré en allemand.

En réalité, Michel ne se souvenait plus de grand-chose, mais sa maman vit toujours, elle a 100 ans maintenant. Il l'a retrouvée pour lui dire : « Maman, explique-moi. Moi, forcément, je ne sais rien. » Et c'est sa maman qui a presque fait tout le texte que Michel a réécrit. L'histoire a été portée par des personnes, entre autres, porteurs d'un handicap, parce que le texte contenait quelque à propos de cette différence à ce moment-là. Il y a eu une formidable acceptation de cette écriture, de ce projet qu'on a tourné énormément pendant deux ou trois ans, remplis de rencontres et aussi remplis de possibilités d'aller plus loin qu'un spectacle, d'avoir des médiations avec les publics.

Notez-vous un changement dans les capacités de vos acteurs de s'exprimer, de donner leur avis, leur vision du monde ? Et si c'est le cas, notez-vous ce changement aussi dans la vie quotidienne ?

Philippe Flahaut : Oui, l'art les change complètement. Sur le plateau en tant qu'artiste, comédien, bien sûr, mais aussi dans la vie. On peut citer des dizaines d'anecdotes. Il y a quand même des risques qui sont plus importants que dans une institution. Exemple: une tournée à Paris où on est ensemble dans le métro. La porte se ferme, une personne reste sur le quai et le métro part. Mais, quel souvenir ! Ça s'est bien terminé. On l'a retrouvé, la police nous a aidés. Mais – sans le faire exprès – quelle possibilité d'autonomie on a donné à cette personne à un moment donné ! Qui maintenant prend le métro tout seul. Quand on se réunit pour une tournée, puisqu'ils n'habitent pas tous ici, il faut se retrouver. Donc un apprentissage énorme pour eux, venant de la structure, venant des parents, pour leur montrer comment on prend le train, comment on va s'arrêter à telle station. Mais avec les moments très compliqués.

Par exemple, il y avait une personne qui habitait Saint-Étienne et qui devait venir sur Toulouse et qui est descendue à Nîmes, à 300 kilomètres de la destination. La personne était sur le quai de Nîmes, cela fait des frayeurs pour tout le monde, mais finalement on a réussi à trouver quelqu'un là-bas et on a fait chacun la route en voiture pour le récupérer. Maintenant, il prend le train tout seul. Je ne crois pas qu'il l'aurait fait s'il n'y avait pas eu ces exemples-là. Moi, je me dis que c'est comme la vie, quoi. À un moment donné, il y a de l'apprentissage pour une chose bien déterminée, de retrouver les autres en tournée. S'il n'y a pas cette possibilité-là, ça n'arrivera jamais. Il s'agit de la confiance en eux-mêmes pour aborder des situations imprévues. Dans les institutions, ils

sont toujours très protégés parce qu'il y a beaucoup de responsabilité. Il y a vraiment un travail, surtout avec les familles. En institution, c'est plus compliqué, mais on arrive à avoir une confiance très forte avec les familles, qui nous font confiance, parce qu'ils ont vu depuis dix ans, vingt ans, l'évolution de leurs enfants – grandes, grandes évolutions. Bien sûr qu'on les voit, ces évolutions, c'est évident.

Avez-vous quelques suggestions quant à notre recherche sur le théâtre inclusif? Avez-vous une idée sur quoi on devrait porter la recherche ?

Philippe Flahaut : Pourquoi travailler avec des comédiens handicapés ? Pourquoi les gens comme moi ? Qu'est-ce qui se passe ? Pourquoi on fait ça à un moment donné ? Moi, je pense qu'il y a deux raisons et c'est bien pour moi, mais ce serait bien aussi d'appuyer un peu votre recherche là-dessus. Moi, je pense qu'il y a une raison d'une rencontre humaine à un moment donné. Je ne vais pas faire ma psychanalyse devant vous, mais il y a sûrement des choses comme ça qui sont de l'ordre de la blessure ou de l'art et de la blessure. Il y a le côté de l'artiste qui rencontre le handicap à travers eux. Notre propre handicap, en gros, notre propre déchirure. C'est vraiment une rencontre humaine. Et après, on peut parler de l'art brut avec eux.

Et on peut parler aussi des choses très étonnantes qui se passent sur le plateau. Je parlais tout à l'heure de ce bonheur qu'on peut avoir avec certains de ces comédiens qui n'ont pas les mêmes défenses que nous sur un plateau, qui vont livrer très rapidement les choses. Ce qui m'intéresse beaucoup, ce sont quelquefois les limites intellectuelles, qui sont difficiles peut-être pour eux dans la vie de tous les jours mais qui sont très utiles quand on est comédien. Si on travaille avec eux sur un personnage, par exemple, Œdipe, le personnage va tout de suite exister d'une façon forte parce qu'ils vont à l'essentiel. Si on dit au comédien: « Le type, il boite », il va boiter. Si je dis à un comédien sans handicap : « Là, tu vas boiter parce que tu es Œdipe » – pas toujours, heureusement – dans sa tête et dans sa réflexion quelquefois de défense sur le plateau, il va me raconter toute l'histoire d'Œdipe psychologique. Il va se demander mille questions ce qui va le handicaper pour son rôle parce qu'il est trop psychologique. Il va trop intellectualiser son rôle. La personne qui a une déficience intellectuelle va aller à l'essentiel. Et quelquefois, il faut demander à une personne comédien professionnel non-handicapé de faire tout ce travail pour y arriver, la technique d'acteur. Souvent après un spectacle, les comédiens non-handicapés viennent me voir et ils tournent autour de moi et je vois la question : « Est-ce que j'ai été bon? » Et eux, très souvent juste après le spectacle, ils viennent de me demander

où on mange. C'est très sain, très simple. Ce qu'on demande quelquefois à des comédiens un peu trop intellectuels d'être.

Comment avez-vous travaillé pendant les confinements ?

Philippe Flahaut : Très belle question. Puisque c'était formation professionnelle, les comédiens en France ont pu venir en présentiel. En visioconférence, je n'ai pas voulu travailler parce que le théâtre, c'est vivant. Moi, je me suis dit : « Bon, ils peuvent me téléphoner quand ils veulent pour dire 'Je vais bien, je ne vais pas bien', mais travailler le théâtre, c'est complètement impossible ». Et j'étais assez furieux de voir des collègues qui faisaient des spectacles de théâtre en visio pour vendre. Nous, on n'a pas joué. Mais le 19 mai, on recommence.



Fig. 5: *Zoll*, 2003 (M. Géniaux/Ph. Flahaut).

L'Oiseau-Mouche (Roubaix)

Direction: Léonor Baudouin, Deputy director: Nathalie Baudouin

Contact: contact@oiseau-mouche.org

<https://www.oiseau-mouche.org/>

The history of L'Oiseau-Mouche (“hummingbird”) began more than forty years ago and has ever since involved a team of around 55 people, including 23 actors and actresses with a learning disability. The company’s work has resulted in more than 50 productions that have been staged more than 1700 times in France and internationally. L'Oiseau-Mouche also involves two restaurants with 18 cooks and waiters, also with a learning disability.

The theatre company was born in 1978 and became professional three years later, creating the first French artistic work facility for people with disabilities. In the beginning the group explored just mime theatre, using spoken language very sparingly until 1987, when dramatic text was incorporated with the staging of *Rapt* by Philippe Vaernewich and *Dramaticules* by Beckett, directed by Stéphane Verrue.

In 1995 begins the cooperation with Antonio Viganò, resulting in three productions, among them *Personnages*. The play follows Luigi Pirandello’s *Six Characters in Search of an Author*, said resulting to be the group’s second most staged play (146 times) and obtaining the Italian Stregagatto Award for Best Play for Youths.

In the early 2000s, text becomes a strong element in the company’s work, resulting in the productions of *Phèdre* by Jean Racine and *King Lear* by William Shakespeare, staged by Sylvie Reteuna. During this time, the group settles in Roubaix, close to Lille (France). Among the following productions are *The Mother* by Berthold Brecht (director: François Delrue), *L’Enfant de la Jungle* after Rudyard Kipling’s famous novel, resulting to be the company’s most staged play (154 times in six years), and the *Odyssey* by Homer, both directed by Christophe Bihel.

A long-term collaboration with Christophe Piret is established in 2009 when L'Oiseau-Mouche is incorporated in the fifth episode of *In My House*. In October 2011 the company begins to work with Cédric Orain in order to stage *Sortir Du Corps* (“Leave the Body”), exploring the singular language of author Valère Novarina. In January 2013 Christian Rizzo choreographs his 39th play, *De quoi tenir jusqu’à l’ombre* (premiere: 24.01.2014). The same year L'Oiseau-Mouche is officially contracted by the French Ministry of Culture and Communications

and in 2014, in collaboration with Florence Lavaud, they produced the play *The Steadfast Tin Soldier* (premiere: 20.01.2014) for youths, which was freely adapted from Hans Christian Andersen's tale.

The year 2018 is an important year for the company: among the celebration of their forty years anniversary, are also the productions of *Par la fenêtre* ("Through the window") by Aude Denis and *Madisoning* by Amélie Poirier. In 2019, the production of the company's 50th play – *Les Diables* ("The Devils") by Michel Schweizer – is celebrated.

During the forty years since its creation, the company overpassed its initial goals: what seemed impossible to its pioneers of the 1970s has become the day-to-day business for this generation's actors in L'Oiseau-Mouche.

In the beginning of 2020, Léonor Baudouin became director of the company, pursuing the aim of enforcing the rootedness of the company in the realm of performing arts. The pandemic put an end to the multiple current projects, especially influencing the staging of the shows. The 2020–2021 season is nonetheless slated to be an exceptional time: L'Oiseau-Mouche creates its next play, *Vouger les lignes-histoires de cartes* (director: Bérangère Vantusso), at the Festival d'Avignon. The piece will be shown at the opening of the 2021 Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes in Charlevilles-Mézière, guaranteeing a strong visibility of the company. The company has also been in constant collaboration with Boris Charmatz centring around three projects which will be presented at the 2021 Festival d'Automne in Paris.

The dynamic of their artistic creations is fundamental for the company and based on four core values: the encounter of actors and artists, companionship, the discovery of aesthetic pluralism, and the appreciation of long-term artistic partnerships; the act of choosing their collaborations is therefore a special process. This is also why the company does not have a designated stage director. In order to cultivate aesthetic plurality, artists from different disciplines are invited, setting off a profoundly intimate selection process.

Since 2008, the company has also developed another production axis, the *Petites Formes* ('Small Forms'), moving away from the stricter definition of traditional theatre. This possibility multiplies the productions and the opportunities for the actors to be cast. It also enables the company to reach out to audiences that do not go to the theatre usually. Whilst attaining the artistic standards of the company, these *Petites Formes* are easier on the technical setting and can therefore be performed anywhere. The initiative benefits from the official support of the network forming the Métropole Européenne de Lille.

L'Oiseau-Mouche also values external projects involving their actors who benefit from the supplementary experience, which is then transmitted to the rest of the company. For the same reason, L'Oiseau-Mouche often engages in co-productions, pairing financial and administrative engagement with the actors' integration. Said interconnectedness deepens inter-artistic ties and opens perspectives on new potential partnerships.

The training process lies at the heart of L'Oiseau-Mouche and is often inseparable from the company's creation process: artists are invited to give workshops to the group's actors, which is incidentally where the journey of future projects has often begun. These workshops are also the meeting point of long-term-employed actors and newcomers. The training program is centred around three elements: dancing, object theatre, and hybrid forms or music. Plastic and visual arts blend in theatre in a transdisciplinary manner.



Fig. 6: *Madisoning*, 2018 (A. Poirier) © Justine Pluvinaige.

On est une compagnie comme toutes les autres compagnies

Interview avec Léonor Baudouin, L'Oiseau-Mouche
(15 mars 2021)

Nous nous sommes demandés comment les personnes en situation de handicap mental peuvent « avoir une voix ». Comment L'Oiseau-Mouche relève-t-elle le défi de les laisser s'exprimer ?

Léonor Baudouin : Je vais commencer par préciser ce qu'est l'Oiseau-Mouche et en quoi elle diffère des autres compagnies. L'Oiseau-Mouche est une compagnie qui existe depuis quarante ans et qui est conventionnée par le ministère de la Culture depuis 2013. C'est-à-dire que c'est une compagnie comme toutes les autres compagnies conventionnées par le ministère de la Culture, à savoir deux créations en trois ans et un certain nombre de dates. La seule particularité par rapport aux autres compagnies françaises c'est qu'on a vingt comédiens permanents. C'est la seule compagnie en France qui ait des comédiens permanents. Les autres compagnies travaillent avec des artistes intermittents. On n'a pas de metteur en scène attitré. Cela veut dire qu'à chaque projet on appelle un artiste différent et tous les spectacles sont portés par des artistes différents. A l'origine il y avait plutôt des metteurs en scène qui venaient du champ du théâtre et petit-à-petit on a eu une ouverture qui s'est faite.

Il y a des chorégraphes et on ouvre de plus en plus sur toutes les disciplines, avec des esthétiques très diverses. Aujourd'hui on en est à la 53^e création et plus de 1700 représentations en France et dans le monde, avec un répertoire très divers puisqu'il y a des artistes complètement différents.

Pour chaque projet, on a un montage de production, je dirais, classique. Comme toutes les compagnies, une fois qu'on sait qui est l'artiste qui va monter le projet, on va chercher les partenaires, les coproducteurs, et monter une production. Cela veut dire qu'on travaille surtout avec les lieux labellisés en France, c'est-à-dire les scènes nationales, les centres dramatiques, les centres chorégraphiques ; on n'est diffusé que dans les réseaux des scènes labellisés. On ne circule pas du tout dans les lieux en lien avec le handicap parce qu'on n'est pas du tout à l'endroit du handicap. Ce positionnement est important. On monte des productions comme tous les metteurs en scène, quelques soient les interprètes.

Deux ans avant le projet, on cherche des partenaires. On est soutenu aussi par la région Hauts-de-France, par le Département du Nord et la ville de Roubaix. Après on tourne dans les théâtres en France et puis à l'étranger aussi, pour vous donner un peu une idée du cadre. On est une compagnie avec un lieu. On a un théâtre avec deux salles. Une salle de 120 places avec un plateau de 17 mètres par 12 mètres, donc c'est un très grand plateau, et une petite salle qui peut accueillir 50 personnes. Évidemment, en priorité, c'est le lieu de travail des comédiens mais c'est aussi un lieu qui est mis en partage pour des résidences, pour de la programmation qui travaillent avec des opérateurs de la région. Donc, il y a aussi tout un roulet de programmation. Sur le site internet vous pouvez avoir une meilleure vision.

La seconde particularité c'est que les comédiens sont permanents. Donc, ça veut dire que tous ne peuvent pas être au plateau tout le temps. C'est vraiment l'artiste qui monte le projet et il va choisir avec qui il souhaite travailler. Moi, je ne distribue pas les comédiens, c'est un vrai choix artistique qui s'opère. Parfois il y a des workshops ou des master-classes, parfois c'est un choix artistique pour un projet en particulier. Du coup, tous, évidemment, ne sont pas en même temps en répétition ou en tournée. En parallèle, il y a ce qu'on appelle ici notre « formation culturelle » pour ceux qui sont là tous les jours.

Dans le cas de cette formation, il y a une partie qui est théorique. Cela peut être sur l'histoire de la danse ou sur le travail d'un artiste avec lequel on est en projet. Les parties pratiques passent par les ateliers qui se donnent entre les comédiens. On en a qui sont ici depuis trente ans. Cela veut dire qu'ils ont rencontré énormément d'artistes, donc, ils sont aussi dans les mouvements de transmission. En plus, il y a ceux qui sont arrivé récemment et ils aussi peuvent proposer des ateliers sur des thématiques diverses et variées. Dans les master-class de ce workshop avec d'autres artistes, l'objectif est la rencontre de pratiques, d'esthétiques, de disciplines complètement différentes pour soit travailler avec un chorégraphe comme Boris Charmatz, soit avec un metteur en scène comme Vincent Thomasset. Donc, c'est à la fois des gens de théâtre, de texte, de danse, des artistes qui sont dans des formats hybrides qui vont travailler avec la vidéo ou avec de la musique.

Donc, on est vraiment face à des comédiens professionnels qui vivent de leur métier aujourd'hui et qui font partie de cette structure. On a initié trois projets avec le chorégraphe Boris Charmatz, par exemple, dont un a eu lieu à huis clos au Grand Palais à Paris. Là, il y avait deux interprètes de l'Oiseau-Mouche qui ont été interprètes d'un spectacle qui s'appelle *La Ronde* à côté de 18 autres danseur-chorégraphes professionnels comme De Keersmaecker ou François Chaignaud. Là, ils ont choisi deux interprètes de la compagnie et il y a un autre

projet qui va avoir lieu en mai avec l'ensemble des interprètes de la compagnie aussi au Grand Palais. L'autre projet qu'on a mis en œuvre c'est la création de Bérangère Vantusso qui est metteur en scène dans le champs de la marionnette, *Bouger les lignes*. Là, on est dans une pièce autour du théâtre d'objet. C'est une pièce qu'on va créer au festival d'Avignon en juillet et qui ira ensuite en tournée dans énormément de scènes nationales françaises et de festivals. On est dans le même timing qu'une création « normale ». On est dans la même temporalité. Le même cadre à la différence que les répétitions se passent principalement dans notre lieu qui est basé à Roubaix. Cela ne veut pas dire qu'on ne peut pas sortir. Par exemple, on va terminer la création de *Bouger les lignes* à Avignon, juste Avant la première le 6 juillet.

L'Oiseau-Mouche et aussi un projet avec deux restaurants. Il y a un restaurant dans le théâtre et un restaurant dans un autre établissement culturel à deux pas. Là aussi, les serveurs et les cuisiniers sont en situation de handicap mental. Le principe, c'est que l'entrée n'est pas le handicap. Ce qui est important, c'est qu'ils sont comédiens, serveurs ou cuisiniers. Les clients ne savent pas, les spectateurs non plus. Même si on peut préciser que c'est une compagnie avec des personnes en situation de handicap mental, ce n'est pas du tout l'axe de communication. D'autant plus que pour certain le handicap n'est pas visible.

Le processus de création est vraiment propre à chaque metteur en scène ou chorégraphe ou artiste qui travaille avec eux. Il n'y a pas d'adaptation du processus de création. Ils travaillent comme ils travailleraient avec les interprètes sans handicap. Il n'y a pas de différence. D'ailleurs, les artistes invités ne savent pas quel est leur handicap.

Mais parfois la particularité se voit, par exemple, le syndrome de Down se voit souvent tout de suite.

Léonor Baudouin : Je ne connais pas leurs handicaps, en fait. L'Oiseau-Mouche c'est l'endroit où ils viennent travailler dans leur vie personnelle privée, ils ont un accompagnement médical si nécessaire mais nous n'avons pas le personnel soignant. Chez nous, ils viennent travailler dans un Théâtre, on est à l'endroit de leur métier. Ni moi-même ni le reste de l'équipe n'avons accès à leur dossier médical. Au bout d'un moment, on peut percevoir un petit peu mais ce n'est pas du tout l'endroit.

On touche quand même une partie des subventions de la part du Ministère de la Santé, parce qu'il y a une équipe éducative qui accompagne les comédiens, mais qui les accompagne dans leur métier. Ce n'est pas du tout un accompagnement niveau médical ou soutien psychologique. C'est un accompagnement dans leur métier. Elles peuvent intervenir sur des techniques d'apprentissage,

parce que s'il en a un qui ne sait pas lire et là on va intervenir. Donc s'assurer que les consignes sont bien comprises. Par exemple, si la personne n'arrive pas à manipuler la carte pendant la répétition, il faut se demander : « Est-ce qu'elle n'a pas compris ? Est-ce que c'est l'assistant artistique qui n'a pas bien montré le geste ? » Mais après, c'est le metteur en scène qui va reprendre, qui va dire : « Attention, tu n'as pas bien manipulé la carte, parce que tu as mis ta main là et il faut la mettre comme ça. » Mais c'est des gestes de marionnettiste. Il reste un geste de comédien. Entre les séances de répétition, elles vont leur faire répéter les textes. Elles coordonnent l'information culturelle dont j'ai parlé tout à l'heure. Par exemple, elles vont faire des recherches sur Bérangère Vantusso, qui c'est, quelle spectacle elle a fait avant, où elle se situe dans le paysage culturel, etc. Quand j'ai un accompagnement au niveau du métier, c'est vraiment au niveau du métier.

Quel type de mise en scène préférez-vous ? Plutôt du théâtre traditionnel basé sur les paroles ou plutôt de la performance ?

Léonor Baudouin : On a une diversité d'artiste, donc il y a une diversité de propositions. Boris Charmatz, par exemple, ce n'est que la danse. Avec Bérangère Vantusso et son axe de travail, on est dans une écriture au plateau. Elle travaille avec un auteur qui s'appelle Nicolas Doutey qui écrit au plateau. Donc, c'est un travail qui se fait au fur et à mesure des répétitions. Ce n'est pas un texte qui est écrit en avant. Dans les dernières mises en scène il y a eu Michel Schweizer, un metteur en scène français qui, lui aussi, travaille beaucoup au plateau avec une écriture qui s'écrit au fur et à mesure. Il travaille beaucoup sur l'improvisation, sur différents types de matériaux et il n'y a pas d'auteur. Il y a un spectacle de Christian Rizzo, un chorégraphe du corps. Il y a une mise en scène de Cédric Orain qui a monté un texte de Valère Novarina donc là, c'est le texte de Valère Novarina. Il y a eu bien sûr du Shakespeare, il y a trente ans. Aujourd'hui on est vraiment dans une écriture plurielle et contemporaine. Avec énormément de cas différents. Il n'y a pas de règles, en fait. La mise en scène est propre à chaque artiste.

Le choix d'artiste, c'est moi qui le fait. En particulier pour les projets de spectacle ou pour les workshops mais, il y a aussi des rencontres qui se font et des envies partagées de réfléchir à un projet. C'est aussi à travers des master-classes que se réalise leur rencontre avec la compagnie.

Sur le site vous avez l'ensemble des comédiens. Comme je le disais, il y en a certains qui sont là depuis trente ans et des nouveaux arrivants. Globalement, selon le projet, comme on est dans des esthétiques et des disciplines très diverses, le choix se fait assez naturellement. Parce qu'il y en a un qui va être

plus à l'aise sur le corps, l'autre plus à l'aise avec le texte et selon les artistes invités ils ne vont pas du tout avoir envie de travailler avec les mêmes. Donc globalement, ils sont tous distribués dans des projets parce que cette diversité est possible.

Travaillez-vous toujours en équipe *mixed abled* ?

Léonor Baudouin : Là aussi c'est l'artiste qui pense au projet et qui va en dessiner les contours. Par exemple, il y a plus de deux ans, Bérangère a pensé tout de suite au jeune public sur la thématique de la cartographie, la carte papier, l'objet « carte » qui va devenir un élément scénographique. Elle avait envie de travailler avec quatre interprètes. Boris Charmatz, lui, avait déjà cette envie qu'un des interprètes de l'Oiseau-Mouche soit un des danseurs de sa pièce *20 danseurs pour le XXème siècle*. Donc, c'est un comédien de l'Oiseau-Mouche qui est aux côtés de 19 autres danseurs. Pour *La Ronde* c'est pareil. C'est une série de duos qui dure onze heures et dans ces duos il y a deux interprètes de l'Oiseau-Mouche aux côtés de chorégraphes, de comédiens ou de danseurs de l'Opéra de Paris. Voilà, ce choix du « mixte » est porté par l'artiste. Michel Schweizer a fait une pièce avec un interprète de l'Oiseau-Mouche et la création sur laquelle il travaille en ce moment est aussi avec un interprète de l'Oiseau-Mouche.

***Chantal, de l'autre côté du miroir* semble être une mise en scène particulière.**

Léonor Baudouin : *Chantal, de l'autre côté du miroir* est une création qui s'est faite dans un cadre particulier ici, un dispositif de la Métropole Lilloise. La Métropole lilloise propose à des villes de petite taille d'accueillir des spectacles, proposées par des théâtres et des opérateurs culturels connus et prestigieux. Donc il y a l'Opéra de Lille, l'Orchestre National de Lille, le Théâtre du Nord, il y a la scène jeune publique... il y a tous les opérateurs du territoire qui vont proposer des petites formes pour avoir une rencontre des publiques, soit dans les petites villes rurales, soit dans les petites villes urbaines. On est plutôt dans ce qu'on appelle des lieux non dédiés, soit en extérieur, soit dans des bibliothèques, soit dans la salle des fêtes etc. C'est un format très particulier, on a juste commencé la création et j'annonce une jeune compagnie émergente qui est associée à un lieu en Normandie. Ils avaient fait un workshop, un stage artistique en 2018. Quand je les ai appelés, tout de suite, ils ont pensé à *Chantal*. C'est une sorte de transposition, de *Alice aux pays des merveilles* autour de *Chantal*, une sorte de voyage initiatique. Pour les deux autres interprètes, ils ont pensé à ceux qu'ils avaient rencontrés pendant le stage. Le long projet est une forme déambulatoire, parce qu'on est dans ce cadre un petit peu particulier. Je vais la proposer dans différentes communes de la région, plusieurs villes de la région qui n'ont

pas de théâtre. L'idée, c'est d'aller dans deux, trois lieux de la ville en déambulation avec le public, en fait, qui suit.

Que pouvez-vous dire sur les réactions de l'auditoire ?

Léonor Baudouin : Rien de particulier. Les questions qui peuvent se poser, c'est effectivement qui est en situation d'handicap ou pas, parce que le handicap ne se rend pour certains. Mais comme au niveau du jeu, c'est impossible de dire si le handicap ne se voit pas et bien sûr, c'est impossible de dire si la personne est en situation d'handicap ou pas, parce qu'on est au même niveau que des comédiens.

Comment sont les critiques dans les journaux ?

Léonor Baudouin : On travaille avec une agence de presse qui travaille avec d'autres compagnies. Donc on a des articles sur les mêmes supports et il y a un endroit du projet artistique. On peut avoir des mauvaises critiques, parce que le spectacle n'était pas bon et des très bonnes critiques, parce que le spectacle était bien. Mais c'est des critiques qui sont dans les supports nationaux, spécialisés ou non dans la culture.

Qu'avez-vous fait pendant le confinement ?

Léonor Baudouin : Il y a eu deux phases. La première phase, l'année dernière, de mars à mai, on était en confinement total, mais nous, l'équipe administrative, on était tous en télétravail. On a travaillé par zoom. Les travailleurs étaient chez eux, mais ils n'étaient pas au chômage, ils ont continué à être payé ; ils n'étaient pas non plus aux vacances. Très rapidement, on a organisé le travail à distance. Pour les comédiens, c'était plus facile, parce qu'on peut travailler sur les textes en zoom, faire des répétitions. Pour les serveurs et cuisiniers c'était un peu plus compliqué, parce que le travail à distance pour un restaurant... mais nos deux chefs de cuisine ont donné des formations et on a créé une sorte de chaîne web à la fois, pour créer du lien social et aussi pour ne pas perdre le contact visuel. Chacun pouvait se connecter librement pour échanger des idées avec ses collègues... des temps de travail, des temps de sport, des temps où on conseillait un film, peu après on échangeait sur le film. On a mis très vite en place ce portail informatique, en interne, enfin pour continuer à travailler avec toute l'équipe. On a pu rouvrir au mois de mai 2020. On est tous en présentiel depuis cette date. Nous, en France, on a le droit de répéter, on a le droit de faire des résidences, on a le droit de faire des workshops. On peut même proposer des représentations « à huis clos », c'est-à-dire devant un public professionnel. Donc on est complètement en activité sauf qu'il n'y a pas de public et qu'on ne peut

pas aller en tournée. C'est pour ça que j'ai parlé aussi de création à huis clos avec Boris Charmatz au Grand Palais. Toute la partie « compagnie » fonctionne sauf qu'on ne peut pas tourner. Et pour les restaurants, on a mis en place la vente à emporter. Bref tout le monde est au travail.

On n'est pas un théâtre inclusif, on est un théâtre comme tous les autres, on suit donc les directives du Ministère de la Culture. On n'a pas de directive du Ministère de la Santé. Et pareil, dans les restaurants, on suit les directives du secteur de la restauration.

Dans le cadre du projet européen avec une compagnie en Suède, en Angleterre et en Irlande, on n'a pas pu se déplacer d'un pays à l'autre. On essaye de continuer d'échanger sur Zoom. Il y a une tentative de création avec un interprète suédois, un interprète anglais et un interprète français, librement inspiré du *Petit Prince*. C'est une tentative, on essaie de maintenir le lien avec nos partenaires européens. Il y a des projets à distance. Il y avait une compagnie qui travaille sur Antonin Artaud qui a fait un voyage en Irlande à Galway, un mini spectacle au bout d'une semaine. On a filmé, on était en zoom avec Galway, avec la compagnie qui est en Irlande pour parler d'Antonin Artaud. Et cette même compagnie va aller faire un workshop avec les comédiens irlandais en septembre si on a le droit de voyager en septembre. On a essayé de réfléchir à se maintenir le lien avec nos partenaires européens.

Avez-vous quelques suggestions quant à notre recherche sur le théâtre inclusif ?

Léonor Baudouin : Oui. La suggestion, ça serait, effectivement, de ne pas parler de théâtre inclusif, mais de parler de théâtre. Après, on a évidemment conscience. Ce n'est pas caché. C'est des personnes en situation d'handicap mentale, mais c'est ce qui fait leur singularité aussi. Quand on parle de diversité au plateau, on ne se pose pas non plus la question de savoir s'ils sont homosexuels ou pas, s'ils sont noirs ou arabes. C'est un long travail, mais quel que soit la communauté marginalisée, quand même...



Fig. 7: *Humming Dogs*, 2017 (D. Bausseron) © Magouka.

Théâtre du Cristal (Éragny sur Oise)

Direction: Marie-Claude Richet

Contact: contact@theatreducristal.com

<http://www.theatreducristal.com/>

Théâtre du Cristal is a theatre company composed of 15 actors with disabilities and other artists with and without disabilities. The company was founded thanks to a partnership with the employment promotion agency (ESAT: Établissement et service d'aide par le travail) of Cormeilles-en-Parisis named La Montagne. The theatre group also offers trainings for the sensitization of disability in the cultural and artistic sector. Furthermore, they produce and perform plays and cultural events for a wider public, schools, and medico-social organizations. Théâtre du Cristal also cooperates with HAARP (Handicap Autisme Associations Réunies du Parisis), an umbrella organization for handicap and/or autism associations in Paris.

The company was founded in 1989 and its ensemble performs all over France and Europe. The actors with disability perform at Théâtre du Cristal's own productions or they participate in other castings and productions (theatre and cinema/television). Olivier Couder, the creative director of the group, has staged more than 20 plays and performances, and has written many articles on the issue of handicap in the performing arts.

In addition, the company cooperates and co-produces with further artists such as Philippe Adrien and Cie du Troisième Oeil, Olivier Brunhes, Dominique Houdart, Eric Morin Racine. They cooperate on essays for the journal *La vie comme un journal* which they publish at non-regular intervals.

Moreover, Théâtre du Cristal offers weekly inclusive theatre workshops for people with and without disabilities. The workshops are organized by Patricia Zehme who has been working with Théâtre du Cristal for a very long time. They are financed by the regional council of Ile de France. The workshops aim to give people with disabilities a better chance of pursuing their interest in acting and theatre.

The latest play of Théâtre du Cristal has the working title *Variation singulière* and is still a work in progress. It is based on texts of Philippe Minyana and Olivier Couder. The actors are on stage, without a script, so they must improvise. After some hesitation, Louis offers to share and reenact an important moment of his life. Together, the actors help Louis to understand his paradoxical feelings

of isolation and retreat. Also, because of this reenactment, Louis has to face his feelings of enormous fatigue and emptiness.

In addition, there are currently three further plays that are performed: *Loin du ciel* (first run in 2018), *Cristal pop, le bal poétique et populaire* (first run in 2017) and *Cabaret des frissons garantis* (First run in 2015).

Awards

Prix d'encouragement (2010)



Fig. 8: *Le dernier cri*, 2009 (O. Couder) © Alexandra Lebon.

« La machine à coudre et le cerf-volant » De la résistible ascension des pratiques art et handicap

Olivier Couder, Théâtre du Cristal

Le théâtre et le handicap ont partie liée depuis toujours. On ne compte pas le nombre de pièces de théâtre dans lesquels figurent des personnages handicapés, et ce depuis la plus haute Antiquité. Citons par exemple Œdipe (étymologiquement 'pied enflé, pied mutilé') qui est boiteux avant de se crever les yeux et de devenir aveugle. Tirésias, le devin qui tente de l'avertir du malheur qui le guette est également aveugle. Chez Shakespeare, le roi Lear devient fou pendant qu'Edgard joue au fou sous l'œil atterré du fou du roi qui ne sait plus à qui se vouer ! Hamlet est-il vraiment fou ou bien ne fait-il que simuler ? Richard III est boiteux. Dans *Andromaque* de Jean Racine, Oreste devient fou. Le théâtre contemporain, notamment pour le jeune public regorge de pièces écrites sur les thèmes du handicap tels que l'autisme, la surdité, la maladie psychique. Citons sur le seul thème de la surdité et du handicap visuel les pièces suivantes : *Maëls-trom* de Fabrice Melquiot, *Chlore* de Karin Serres, *Froissements de nuit* de Dominique Paquet, *Sissi pieds-jaunes* de Catherine Zambon. Du *Journal d'un fou* de Gogol jusqu'au *Colonel Oiseau* de Hrysto Boychev qui se passe dans un hôpital psychiatrique, le théâtre et l'ensemble de la littérature ont fait du handicap un thème de prédilection. Aussi, comment expliquer que la présence de comédiens en situation de handicap reconnus et définis comme tels ait été si lente à se développer et difficile à justifier aux yeux de nombreux spectateurs et professionnels du théâtre ?

Comme si l'on répugnait à voir sur scène ceux qui sont habituellement soustraits à la vue dans le paysage social. Paul Verlaine, dans l'un de ses poèmes, décrit la rencontre improbable et l'étrange mariage d'une machine à coudre et d'un cerf-volant. Théâtre et comédiens handicapés, attelage imprévu ? Rencontre aussi inattendue et poétique que celle de la machine à coudre et du cerf-volant ?

Une évolution a commencé de se manifester depuis les années 1980 qui ont marqué le début d'une résistible ascension des pratiques « art et handicap ». Aujourd'hui, il y a incontestablement au niveau mondial une plus grande richesse de pratiques. Des compagnies, des artistes professionnels handicapés émergent, certains spectacles connaissent de vrais succès, les festivals spécialisés

se développent, le cinéma aborde de plus en plus souvent la question du handicap et fait une petite place à des comédiens handicapés dans quelques films.

Les développements importants de ce mouvement artistique s'inscrivent néanmoins dans un contexte de résistances parfois très fortes. Les formes « art et handicap » sont l'objet d'un vrai combat qui oppose les participants convaincus à leurs détracteurs parfois indifférents, parfois virulents. Je voudrais aborder dans cet article les questions suivantes qui prolongent la réflexion que j'ai amorcé dans mon livre *Présence du handicap dans le spectacle vivant* (Toulouse : Érés 2020).

Tout d'abord, pourquoi cette opposition, cette bataille esthétique autour du handicap ? Comment ces pratiques art et handicap s'inscrivent-elles vis-à-vis des formes qui les ont précédés ? quelle est l'histoire, la généalogie des formes artistiques actuelles ? Peuvent-elles nous aider à comprendre la situation contemporaine ? Par ailleurs, les relations entre l'art brut et les formes théâtrales actuelles sont évidentes mais complexes. Quels sont les points communs entre ces deux mouvements ? Quels sont les ressorts esthétiques sur lesquels reposent les créations « art et handicap » dans le spectacle vivant ? Enfin, j'aimerais donner l'exemple de ma pratique de metteur en scène travaillant très régulièrement avec des comédiens en situation de handicap pour apporter du concret à cette réflexion. Je le ferai à partir des notes prises pour la création du spectacle *Avis aux intéressés*, l'une des quatre pièces de Daniel Keene que nous avons regroupées sous le titre général *Les missions d'un mendiant* et représentées en France en 2015.¹

Généalogie des spectacles mettant en scène des comédiens en situation de handicap. Le conflit esthétique et politique autour des formes actuelles

Lorsque j'ai commencé à animer un atelier théâtre avec des personnes en situation de handicap en 1989, j'ai découvert un univers totalement méconnu. Il n'y avait à l'époque presque aucun spectacle où des comédiens handicapés soient distribués à l'exception des nains dans de rares cas. Nous n'étions qu'une poignée d'artistes à l'époque à travailler dans ce champ, nous ne nous connaissons

1 *Les missions d'un mendiant* de Daniel Keene, quatre pièces courtes mises en scène par Richard Leteurre (« Je dis je » et « un tabouret à trois pieds ») et Olivier Couder (« La visite » co-mis en scène avec Natacha Mircovich et « Avis aux intéressés »). Création au Théâtre de l'Étoile du Nord à Paris du 8 au 19 décembre 2015.

que très peu et nous avons l'impression que ces spectacles que nous créions avec des comédiens handicapés étaient une nouveauté absolue. J'ai mis longtemps à réaliser que tout cela n'était qu'en partie vrai. Il y a eu en effet en Europe depuis le Moyen-Âge jusqu'au début du vingtième siècle de très nombreuses formes spectaculaires dont nous avons souvent perdu la mémoire et où le handicap était surexposé. Comme on l'imagine, cela n'a pas été sans conséquences et a profondément marqué l'imaginaire occidental.

Considérons d'abord le traitement réservé à la folie, ceux que l'on appelait à l'époque « les furieux ». « C'était sans doute une très vieille habitude au Moyen Age de montrer les insensés. Dans des *Narrentürme*² en Allemagne, on avait établi des fenêtres grillagées qui permettaient d'observer de l'extérieur les fous qu'on y avait attachés. Ils formaient ainsi spectacle aux portes des cités. »³

Plus tard, l'âge classique est celui du grand renfermement où l'on emprisonne des populations qui nous semblent très hétéroclites aujourd'hui, mêlant des fous, des pauvres, des chômeurs, des profanateurs, des homosexuels, des débauchés et des libertins. Il est surprenant de constater que seuls les fous continueront à être donnés en spectacle, et ce de façon extrêmement fréquente et répandue. « En 1815 encore, s'il faut en croire un rapport présenté à la chambre des Communes, l'hôpital de Bethléem montre les furieux pour un penny, tous les dimanches. Or le revenu annuel de ces visites s'élevait à près de 400 livres : ce qui suppose le chiffre étonnamment élevé de 96 000 visites par an. En France, la promenade à Bicêtre et le spectacle des grands insensés, demeure jusqu'à la Révolution une des distractions dominicales des bourgeois de la rive gauche. (...) On va voir le gardien montrer les fous comme à la foire Saint Germain le bateleur qui dresse les singes. Certains geôliers étaient fort réputés pour leur habileté à leur faire faire mille tours de danse et d'acrobatie, au prix de quelques coups de fouet. »⁴ La folie donnée en spectacle a donc un précédent historique qui est loin d'être anecdotique : spectacles nombreux, public important, extension européenne !

On se doute du rôle social que pouvaient jouer ces spectacles : ils avaient avant tout une fonction rassurante et normative, permettant au public de constater l'immense abîme qui séparait la folie de la raison.

2 *Narrenturm* (pluriel *Narrentürme*). Il s'agit littéralement de la tour des fous où l'on enfermait les « insensés » avec une mission, réelle ou supposée, d'assistance.

3 Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Gallimard 2001, p. 38.

4 Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, pp. 161-162.

À côté de cette première population, il en est une autre qui va être massivement donnée en spectacle durant des siècles. C'est celle des phénomènes tératologiques que l'on nomme aussi plus familièrement « les monstres ». Montaigne évoque dans ses écrits une personne atteinte de difformités physiques qui s'exhibe dans les rues de Paris pour quêter quelques pièces. Puis on passera à des formes de spectacle de plus en plus sophistiquées. La première forme plus élaborée apparaît avec les entresorts. Comme leur nom l'indique, il s'agit d'un lieu où l'on est attiré par un bonimenteur qui vous incite à entrer dans un lieu où l'on exhibe un phénomène dont les difformités fascinent ou effraient, pour aussitôt sortir et laisser la place à de nouveaux spectateurs.

Les foires accueillent dès le dix-huitième siècle et plus encore au dix-neuvième siècle un public croissant. Aux États-Unis, Barnum fonde son American Museum décrit par Jean Jacques Courtine comme un « Disneyland de la tératologie ». De 1841 à 1868, 41 millions de personnes viendront contempler des monstres qui font l'objet d'un véritable commerce. Paris est réputé comme « la capitale mondiale de la curiosité, un carrefour de l'unique et du bizarre, le grand bazar des monstruosités ».⁵

On pourrait croire avec notre mentalité moderne que ces spectacles tiennent plus de l'exhibition que du « vrai » théâtre. Mais ne nous y trompons pas, que ce soit dans le cas de la folie ou du phénomène tératologique, les spectacles ont évolué vers des formes toujours plus complexes, utilisant toutes les ressources de l'art théâtral. « Contrairement à ce que l'on pourrait croire, les exhibitions foraines n'étaient pas de simples présentations mais bien des représentations de l'anormalité. Les bonimenteurs avaient recours à des techniques précises visant à attiser la curiosité des badauds, puis à susciter leur fascination pour des « phénomènes » dont l'anormalité était volontiers factice⁶. Elle était parfois créée par les costumes (une chemise bien cousue pouvait dissimuler un bras pour fabriquer un manchot), souvent entretenue par les décors (une table excessivement haute faisait paraître un nain encore plus petit) et toujours aiguillée par les

5 Jean-Jacques Courtine, *Histoire du corps*. Sous la direction d'Alain Corbin/Jean-Jacques Courtine/Georges Vigarello. t. 3: *Les mutations du regard, le XXe siècle*, Paris: Points 2011, p. 216.

6 Comme on le voit dans cet extrait, une tendance très ancienne existe qui vise à remplacer les comédiens handicapés par des comédiens non-handicapés. Sur cette question aujourd'hui très préoccupante, je renvoie à mon livre *Présence du handicap dans le spectacle vivant*, Toulouse : Érès 2020, p. 125, puis pp. 191-195.

discours (depuis le seuil de l'entresort jusqu'à l'exhibition proprement dite, les monuments des forains guidaient le public et orientaient son regard). »⁷

Là aussi, ces spectacles jouaient un rôle avoisinant à ceux qui mettaient en scène des furieux. George Canguilhem résume en une phrase très éclairante la relation qui a pu exister entre la folie que j'évoquais plus haut, et la monstruosité : « Au dix-neuvième siècle, le fou est à l'asile où il sert à enseigner la raison, et le monstre est dans le bocal de l'embryologiste où il sert à enseigner la norme. »⁸. D'un côté, l'être normal et sain, de l'autre, le fou au comportement absurde ou le monstre anormal marqués tous deux par les stigmates du destin et de l'hérédité.

Soudainement, ces spectacles si nombreux, drainant un public immense et répandus dans toute l'Europe ont totalement disparu. Que s'est-il passé ? Cela s'est fait en deux temps. D'abord les fous. Avec la révolution française, la déclaration des droits de l'homme est promulguée et elle affirme nettement que « nul homme ne peut être arrêté, ni détenu que dans les cas déterminés par la loi et selon les formes qu'elle a prescrites ». Ainsi la révolution met fin aux internements arbitraires fondés sur des motifs moraux, elle restitue « les correctionnaires à la liberté et les misérables à leur famille » et réserve aux fous « un internement qui leur soit spécial ». Les autres pays européens suivront chacun à leur rythme la même évolution.

Concernant les exhibitions de phénomènes tératologiques, la décrue sera plus tardive et progressive. À la différence de l'internement des fous qui ne dépend que de l'État, d'autres intérêts économiques sont en jeu dans les foires et le libéralisme économique a probablement freiné le processus. On aura recours dans un premier temps au pouvoir médical à qui on confiera le soin de se prononcer sur les conditions d'hygiène de ces exhibitions, raison qui sera fréquemment invoquée pour justifier fermetures et interdictions. À la ligne notons aussi que le regard de la société changera sous le coup de deux tendances contradictoires mais qui concourent l'une et l'autre à s'éloigner de ces spectacles. Première, au dix-neuvième siècle, l'humanisme se développe et il s'accorde mal avec cette vision péjorative et manipulatoire de l'être humain. Le meilleur exemple en est le roman de Victor Hugo, « L'homme qui rit », tout entier consacré à la dénonciation de la dureté de la société envers le handicap. La seconde influence

7 Marie Astier, thèse de doctorat de l'Université de Toulouse, « Présence et représentation du handicap mental sur la scène contemporaine française ».

8 George Canguilhem, « La connaissance de la vie », cité par Courtine, *Histoire du corps*, p. 214.

est représentée par le courant de l'eugénisme qui veut détourner l'attention de ces spectacles où s'exhibent de pitoyables erreurs de la nature. « En France, les tentatives de contrôle de la sphère des loisirs se font plus insistantes, (...) attisées par la croisade sanitaire et morale menées contre le péril des dégénérescences. » Cette croisade « prit la forme d'une entreprise de pasteurisation morale de la culture visuelle qui fleurissait dans les fêtes foraines et les musées des curiosités ».⁹ Le dégoût pour les monstres et les anormaux s'oppose à la vision romantique de la beauté intérieure cachée sous la laideur extérieure défendue par Hugo. Mais dans les deux cas, le résultat est le même, visant à déprécier ses spectacles qui font offense aux goûts de l'époque.

On comprend mieux, à la lumière de cette plongée historique, le statut particulier dans lequel nous nous sommes retrouvés au tout début du renouveau des pratiques théâtrales, entre 1975, date de la création de l'IVT et 1989, date de la création du Théâtre du Cristal. La mémoire s'en était en partie perdue puisqu'il n'y avait plus aucun spectacle dans lequel figuraient des comédiens handicapés, mais les images des insensés et des monstres hérités de cette histoire profuse et brutale hantaient nos imaginaires sans que nous en ayons toujours conscience. Pour paraphraser les mécanismes psychiques individuels décrits par Sigmund Freud, on pourrait dire que ces spectacles anciens qui stimulaient fortement l'imaginaire et les fantasmes du public et des artistes ont été refoulés dans l'inconscient collectif à mesure que la morale de l'époque s'y opposait. Lorsque les formes contemporaines ont commencé à émerger, elles ont eu pour effet de libérer un « retour du refoulé » qui s'est imposé bien souvent au-delà de la volonté consciente des créateurs.

De très nombreux spectacles modernes ont en effet évoqué ces thématiques anciennes comme Geneviève de Kermabon qui met en scène en 1988 le spectacle *Freaks*, d'après le film de Tod Browning. En 1992, j'écrivais dans le dossier de presse du spectacle « Un jardin pour personne » ; « De Breughel à Jérôme Bosch, la folie a inspiré toute une mythologie qui s'est enracinée dans notre culture. Issue de l'inconscient collectif façonné par les âges, il y a une « nef des fous » qui continue de voyager, s'immisçant dans nos mémoires et dans nos rêves. *Un jardin pour personne* cherche à restituer ces images à la fois ancestrales et intemporelles pour les confronter à la condition sociale moderne faite aux handicapés : l'isolement, le rejet froid et discret de tous ceux qui ne s'adaptent pas au système productiviste ». On voit là que les anciennes images de la folie et de

9 Courtine, *Histoire du corps*, p. 244.

la monstruosité ont été à nouveau convoquées mais cette fois-ci, non plus pour les cautionner mais pour les interroger ou les dénoncer.

Ces spectacles ont aussi un autre objectif qui consiste à montrer en quoi les personnes en situation de handicap seraient porteuses d'une esthétique particulière et irréductible. « Il y a donc deux mouvements opposés : l'un vise à déconstruire les images d'exclusion du passé pour construire l'image d'une commune humanité partagée par tous, que nous soyons catalogués comme handicapés ou non. Le second vise à essentialiser le handicap, à montrer ce qui est irréductible et profondément poétique dans l'appréhension du monde d'un trisomique, d'une personne sourde parlant la langue des signes, d'un autiste ou d'un fou, que nous nommons désormais 'personne en situation de handicap psychique', portant une vision décalée, onirique et surréaliste du monde. »¹⁰

Quelles sont les réactions sociales dominantes des publics vis-à-vis de ces nouvelles formes ? J'en distingue trois. Premier groupe : certains sont enthousiastes et apprécient considérablement ces spectacles qui leur semblent, comme nous venons de le dire, tout à la fois dénonciateur des injustices et réhabilitant profondément la commune humanité qui nous habite tous, handicapés ou non. Un deuxième groupe s'est opposé fermement à ces spectacles par principe. N'ayant pas vu la coupure épistémologique qui les séparent des anciens spectacles, ils soupçonnent ces nouvelles formes de perpétuer une image dévalorisée où les personnes handicapées seraient moquées, et manipulées par des metteurs en scène inconscients ou narcissiques et pervers. Enfin, un troisième groupe, très présent chez les directeurs d'établissements culturels français se méfient énormément d'un mouvement esthétique qui aurait une composante sociologique et politique trop marqués. J'entends très souvent des directeurs de théâtre dire « oui, ce spectacle joué par des comédiens handicapés est intéressant mais il n'a rien à voir avec le handicap car c'est une vraie démarche artistique ». Comme s'il fallait tout à coup séparer l'art de toutes les contingences humaines, sociales, politiques qui lui donnent naissance. Aux yeux de ces professionnels, l'excellence artistique devrait exister indépendamment de toute autre considération, notamment parce que l'image qu'ils se font du handicap est à l'opposé de la représentation de celle de l'artiste démiurge.

10 Olivier Couder, *Présence du handicap dans le spectacle vivant*, Toulouse : Érès 2020, p. 143.

Les relations entre l'art brut et les formes théâtrales contemporaines.

Peut-on parler d'art brut au théâtre ? Sur quels ressorts esthétiques le jeu d'acteur dans les créations contemporaines « art et handicap » repose-t-il ? Et tout d'abord, pourquoi l'art brut a-t-il précédé de plusieurs dizaines d'années les formes apparues dans le spectacle vivant ? On vient de voir l'histoire peu glorieuse des exhibitions de fous ou de monstres parfaitement condamnables au vu de notre morale d'aujourd'hui. Du côté des arts plastiques, la situation est totalement différente. En 1838, au Crichton Royal Hospital, le docteur Browne collectionne les œuvres d'un atelier de dessin qu'il a organisé pour occuper les malades aliénés de la bonne société qui y résident. De nombreux médecins s'intéresseront aux œuvres de leurs patients, d'abord dans un but nosographique, puis ils seront comme le docteur Morgenthaler qui soignait Wölffi, l'un des plus grands artistes bruts, de plus en plus marqués par la qualité esthétique des œuvres. À nos yeux d'aujourd'hui, n'y a là rien de répréhensible. Des expositions seront même organisées où figurent des tableaux de peintres contemporains reconnus comme Max Ernst ou Baargeld aux côtés d'œuvres de malades mentaux.¹¹ Il n'y a que deux faits qui soient choquants à notre regard d'aujourd'hui : dans certains hôpitaux, on interdisait le dessin et la peinture aux malades. On a longtemps confisqué à Aloïse ses papiers et crayons. Van Gogh écrivait à son frère Théo : « Je me sens imbécile de devoir demander la permission de peindre à un médecin ». Second problème : le troisième Reich, souhaitant combattre « l'art dégénéré », organise sous l'impulsion de Goebbels une exposition pour en montrer l'inanité. Intitulé « la chambre des horreurs », l'exposition montre les œuvres de Klee, Schiele, Chagall ou Kandinski aux côtés des dessins et peintures de malades mentaux issus de la célèbre collection d'Heidelberg constitué par le psychiatre Hans Prinzhorn.

Après-guerre, le dégoût engendré par cette exposition d'« art dégénéré » du nazisme ne peut que donner l'envie de laver l'affront pour renouer avec la sensibilité des peintres et des psychiatres qui avaient bien perçu l'intérêt des « œuvres d'aliénés » dans les décennies précédentes. La voie est libre pour que l'art brut s'affirme. Du côté du théâtre, les choses sont beaucoup plus compliquées. Il n'y a pas de solution de continuité et la filiation symbolique avec les pratiques précédentes est impossible. Les spectacles de foire, dans ce qu'ils avaient de profondément avilissant pour les personnes exposées, ne permettaient aucune solution de continuité. Il aura fallu passer par une pause pour

11 Exposition « tendances nouvelles » de l'art allemand au Kunstverein de Cologne en 1919.

que les regards et les pratiques se réinventent. [...] Et la reconnaissance des nouvelles formes sera bien plus freinée qu'elle ne l'avait été pour l'art brut.¹²

L'art brut et les spectacles de théâtre emprunteront donc des chemins singuliers pour s'affirmer et ils entretiennent des relations très différentes avec leur généalogie. Cependant, un observateur attentif ne peut qu'être frappé aujourd'hui par la similitude de certains processus de création que l'on retrouve dans les deux disciplines. Dubuffet pose les bases de ce que pourrait être une définition de l'art brut, résumé de la façon suivante par Lucienne Peiry : « Absence de formation artistique, ignorance de toute tradition culturelle, réinvention des étapes de l'acte créateur ».¹³ L'ignorance de toute tradition culturelle, est ce qui fait aujourd'hui le plus débat. C'est encore plus le cas au théâtre où le plus souvent, les comédiens handicapés sont confrontés à un metteur en scène non handicapé qui est le plus souvent féru de culture théâtrale. En revanche, un point me paraît essentiel. C'est celui de la « réinvention des étapes de l'acte créateur ». C'est d'ailleurs sur ce point que les tenants d'une esthétique plus académique vont attaquer l'art brut, puis les spectacles de théâtre joués par des comédiens en situation de handicap. Dans les deux cas, on leur reproche leur manque de technique. Les peintres bruts, pour la plupart d'entre eux, ne maîtrisent pas les lois de la perspective, les règles de composition d'un tableau, les méthodes de l'application des couleurs leurs sont la plupart du temps inconnus. De la même façon, certains estiment que les personnes en situation de handicap « jouent faux ». D'autres attribuent à un manque de technique leur difficulté à fixer des intentions de jeu stables et reproductibles. Ces constats trouvent leur légitimité si on les réfère aux critères esthétiques académiques dominants. L'intérêt du jeu théâtral des comédiens handicapés est justement de bousculer les esthétiques habituelles. Ne possédant pas dans la plupart des cas le bagage technique classique, les artistes handicapés, en peinture comme au théâtre ou en danse, viennent « réinventer les étapes de l'acte créateur ». Et c'est précisément le handicap ou sa compensation qui deviennent la source de leur art. Citons quelques exemples. Django Reinhardt a un doigt de la main gauche paralysé qui l'empêche de plier ses phalanges. Incapable d'adopter la technique musicale classique, il a donc pris le parti d'appuyer son doigt sur toutes les cordes de sa guitare contre le manche, inventant ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui

12 Olivier Couder, *Présence du handicap*, pp. 49–50.

13 Lucienne Peiry, Lucienne, *L'art brut – die Träume der Unvernunft* [anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Schillermuseum Weimar vom 18. Juli 1999 bis 12. September 1999], Jena: Glaux 1999, p. 93.

« les barrés », qui se sont généralisés dans toute la musique de jazz, puis dans toutes les musiques contemporaines. La danse en fauteuil roulant ou le vocabulaire chorégraphique inventé, décrit et codifié par Claire Cunningham¹⁴ se déplaçant avec des béquilles sont devenues des formes d'art à part entière. La langue des signes a été inventé pour compenser un défaut d'audition chez les sourds. C'est la racine même de tout un courant esthétique qui s'inspire de cette langue pour créer un langage esthétique et poétique. Plusieurs caractéristiques liées au handicap sont également source de qualités de jeu théâtral particulières : le naturel, l'absorption dans l'émotion intérieure, la perception de l'espace et du temps, la dissociation psychotique qui invite à ménager des ruptures de jeu particulièrement réussies, un jeu absurde et onirique qui rappelle les tentatives surréalistes etc.¹⁵

On peut déduire de tout ceci deux conséquences. D'une part, le handicap ou sa compensation sont source de création artistique. Ils engendrent d'abord un art spécifique, à l'instar de l'art brut, puis les procédés inventés dans ce cadre sont applicables et généralisables à toute autre forme d'art, y compris en dehors du champ du handicap (les fameux barrés de Django Reinhardt). Seconde conséquence : lorsqu'on travaille avec des personnes en situation de handicap, il faut, sauf exceptions, renoncer à partir de la technique ou de la copie. Il faut au contraire se centrer sur l'artiste lui-même pour l'aider à élaborer sa propre créativité et son propre style esthétique. C'est ce que je voudrais illustrer maintenant en partant de mes notes de mise en scène.

Extrait de mes notes de mise en scène à l'occasion des répétitions du spectacle *Avis aux intéressés*, de Daniel Keene, création à Paris, décembre 2015.

13 octobre 2015 : *Avis aux intéressés* de Daniel Keene met en scène deux protagonistes, un père et son fils. Le père sait qu'il va mourir d'un cancer incurable. Il doit l'annoncer et trouver une solution pour son fils dont il s'est visiblement occupé toute sa vie. Le père parle tout le temps quand le fils ne fait que répéter un seul mot : P'pa. L'un parle, l'autre s'exprime par son corps, ses silences et ses gestes.

14 Cf. Claire Cunningham *4 legs good*. Il s'agit d'une conférence performance où elle décrit et démontre tout le vocabulaire chorégraphique très codifié qu'elle a mis au point pour une danse où elle utilise ses deux jambes et ses deux béquilles.

15 Olivier Couder, *Présence du handicap*, chapitre 6.

Le compte à rebours est lancé et les répétitions commencent la semaine prochaine. J'ai choisi Antoine pour jouer le rôle du fils. C'est un excellent comédien qui parle sans difficultés. Il va donc être amené à jouer un personnage plus handicapé que lui qui est catalogué comme autiste léger. Comment va-t-il réagir à ma demande ? Cela ne va-t-il pas l'inquiéter ou le rabaisser ? Par ailleurs, Antoine vient de perdre son père il y a un an. N'y a-t-il pas un risque de télescopage entre le théâtre et la réalité, entre le rôle et la vraie vie ? Cela ne risque-t'il pas d'angoisser Antoine et de lui rappeler de mauvais souvenirs encore trop présents ? Ou à l'inverse, n'allons-nous pas verser dans l'art-thérapie et perdre notre objectif initial, nous laissant dériver en fonction des besoins et des méandres de la vie psychique d'Antoine au lieu de garder nos objectifs purement esthétiques ? Il faudra être très vigilant sur tous ces points et ne pas hésiter à en parler avec Antoine ou même à changer d'acteur s'il est trop déstabilisé.

20 octobre : Pour l'instant, tout va bien. Antoine parle de son père et de son attachement pour lui, il évoque l'enterrement, la tristesse qu'il a ressentie dans cette période difficile mais il conclut assez rapidement en disant : « je suis comédien. Ça fait partie du rôle. Là ce n'est pas pareil. C'est moi qui joue le rôle du fils et mon père est joué par Peter. C'est du théâtre. »

Dans la première scène, le père emmène son fils au café pour lui annoncer qu'il est malade, espérant que ce changement de cadre rendra les choses plus faciles. À la pause, j'ai remarqué qu'Antoine a une drôle de manière de boire son café après le déjeuner. Il pose ses deux mains bien à plat sur la table de part et d'autre de sa tasse, la saisit de sa main droite, boit une lampée, repose la tasse, puis repose la main à plat sur la table exactement dans la même position où elle se trouvait précédemment. La même série gestuelle est répétée à l'identique jusqu'à ce que la tasse soit vide. Cette manie gestuelle, en même temps qu'elle dévoile une personnalité ritualisée, a une connotation étrange et poétique. Il faut que je demande à Antoine de s'en servir dans cette scène.

Par ailleurs, il faut que je voie comment faire pour donner des indications de jeu à Antoine sans trop brider sa liberté, son inventivité et lui imposer des intentions de jeu qui risquent d'être loin de ses façons d'être. Il faut y aller à grands traits : la peur, l'indifférence, la colère, etc. et s'appuyer sur ce qui marche, même et surtout si l'expression de ces intentions passe par des signes en décalage avec les formes habituelles tout en restant compréhensible.

23 octobre : Aujourd'hui, nous avons travaillé la scène 9 dans laquelle le père chancelle et tombe en pleine rue. Le père s'étonne que « cela arrive si vite ». Il demande de l'aide à son fils. Puis Daniel Keene indique : « le fils s'est mis à pleurnicher ». Cette didascalie est cohérente avec l'évolution dramaturgique de la

pièce : le fils est incapable d'aider son père mais il réagit de plus en plus nettement à sa présence, ses actions, son état émotionnel. Le premier réflexe d'Antoine est de « pleurnicher » de façon très convenue et artificielle. L'émotion est absente. J'interviens de façon un peu insistante et je rappelle à Antoine les enjeux de la scène, le sommant de réagir à sa façon à lui et de ne pas faire l'économie de ses véritables sensations. Nous reprenons la scène et Peter s'écroule à nouveau sur le plancher qui nous sert de décor. Antoine se met à trembler et oscille, les pieds largement écartés, se balançant d'une jambe sur l'autre. Il a l'air débordé, dépassé par la situation. Ça marche très bien. La scène est trouvée. Une fois encore il faut d'abord s'éloigner du texte et des intentions pour mieux y revenir ensuite lorsque Antoine se réapproprie les différentes étapes de l'acte créateur, pour paraphraser Dubuffet.

4 novembre : Nous travaillons la scène 14, l'avant-dernière, dans laquelle le père, tout à la fois désespéré et excédé de ne pas trouver de solution pour son fils, ne voit pas d'autre solution que de l'emmener sur la plage et l'inciter à entrer dans l'eau pour s'y noyer. Dur dur ! En plus, le père demande à son fils de se dévêtir pour mettre son maillot de bains. Celui-ci résiste, sentant bien que quelque chose d'anormal et de dangereux se trame. À force d'insistance, le père obtient gain de cause et le fils se retrouve donc entièrement nu. (Didascalie de Keene « *Le fils se met à pleurnicher couvrant son corps de ses mains* »). Puis le père dit à son fils « Mets tes vêtements remets tes vêtements on va rentrer il fait trop froid aujourd'hui. Je te demande pardon Léo. »

Comment traiter cette scène, déjà lourde en elle-même, et où l'aspect démuni du fils est poussé à son extrême par la nudité de son corps ? Cela suppose qu'Antoine, acteur dont le handicap est clairement visible soit nu sur le plateau. Antoine est-il en mesure de le supporter ? Et ne vais-je pas réveiller la tradition peu recommandable de l'exhibition des monstres et choquer le public¹⁶ ? J'explique à Antoine les enjeux de la scène et lui demande ce qu'il en pense. Sa réponse est des plus claires : oui, le comédien doit se déshabiller. C'est le rôle qui veut ça. C'est le personnage qui est tout nu. Bon, c'est un peu gênant, on va voir ma quéquette dit-il en riant, mais je suis comédien, ajoute-t-il avec fierté, je suis professionnel. Bref, il n'a pas l'air d'être traumatisé plus que ça par cette perspective.¹⁷ Je demande à toutes les personnes présentes de quitter la salle de

16 Lors d'une représentation, une association de parents de personnes handicapées fera passer une pétition pour dénoncer la maltraitance exercée à l'encontre d'un comédien handicapé vulnérable.

17 La suite des répétitions puis les représentations confirmeront que Antoine n'a pas été perturbé par cette scène ni développé de symptômes particuliers.

répétitions l'après-midi. Il ne reste que Peter, Antoine et moi. Nous nous mettons au travail. Passé le premier moment où notre pudeur est mise à l'épreuve, le travail se met en place sans qu'Antoine ne manifeste un malaise ou une honte disproportionnés. Mais la scène fonctionne parfaitement (il y a un premier problème à régler). Pour se rhabiller, les gestes d'Antoine doivent être suffisamment rapides pour se caler avec le texte de Peter qui est très court. En tout cas, le plus important, c'est de respecter la pièce et ses enjeux à partir du moment où cela ne nuit pas aux acteurs, qu'ils soient handicapés ou non. Si on agissait autrement à cause du handicap sans qu'il y ait de véritables raisons, c'est là que nous serions dans la stigmatisation, inventant un art au rabais pour les handicapés.

18 novembre : Le fils, qui se prénomme Léo ne dit qu'un seul mot dans la pièce de Keene, le mot « P'pa ». Cela indique que le personnage du fils maîtrise mal, voire pas du tout le langage en dehors de ce simple mot. J'ai expliqué cela très tôt à Antoine dans les répétitions, lui qui maîtrise parfaitement la langue française. Cela implique que le personnage qu'il doit jouer est plus handicapé qu'il ne l'est lui-même et cela doit se sentir dans l'ensemble de son comportement. Pour compenser cette absence de langage, il doit notamment chercher à se faire comprendre par les expressions de son corps ou de son visage. Keene indique également de nombreux passages où le fils semble absent ou indifférent à son environnement. Antoine va suivre sur ce point un chemin tout à fait pertinent, en tous points semblable aux recommandations de l'Actor's studio. Connaissant bien Antoine pour le fréquenter tous les jours au théâtre, je me rends compte qu'il utilise dans le rôle des symptômes qui lui appartiennent dans la vie quotidienne mais en les augmentant, révélant des failles probablement anciennes, un isolement autistique dont il est aujourd'hui capable de jouer. Sa démarche, son regard plafonnant, ses expressions qui renvoient à un vide intérieur sont particulièrement frappantes et bien plus prononcées que ce qu'elles sont dans la vie. On voit là qu'Antoine est devenu un vrai comédien, comparable au travail de Dustin Hoffman lorsqu'il joue le rôle d'un autiste dans *Rain Man*. Ce serait une injure de mettre la prestation de Dustin Hoffman sur le compte de son talent et celle de Antoine sur le seul compte de son autisme. Il y a dans les deux cas une profonde absorption dans l'émotion intérieure et un travail d'acteur indiscutable.

20 novembre : La dernière scène de *Avis aux intéressés* est particulièrement forte. Le père n'a pas trouvé de solution pour son fils. Il devait rentrer à l'hôpital mais il renonce à s'y rendre, « on va rentrer à la maison, c'est mieux qu'on rentre à la maison. Tiens-moi la main Léo, tiens-moi la main ». On voit là que le vrai sujet de la pièce, ce n'est pas tant la mort du père, d'ailleurs, la pièce s'arrête avant qu'on en arrive là. Le vrai sujet, c'est la relation du père et du fils

et la proximité qui se crée entre eux à l'occasion de cette annonce. Cette dernière scène est magnifique. Peter, comédien non handicapé et Antoine ont su créer un lien de complicité au cours des répétitions. Cela se voit dans ce dernier moment magnifique. Léo ne prend presque jamais d'initiative tout au long de la pièce. Je demande à Antoine de se saisir de la main de son père et de lui sourire. C'est un très beau moment de théâtre. Et c'est l'un des moments où j'ai vu Antoine être le plus en relation avec quelqu'un d'autre. C'est magnifique.

10 décembre : Aujourd'hui, la mère d'Antoine est venue voir le spectacle. J'appréhendais sa réaction. J'avais pris la précaution de la prévenir de la scène de la nudité et recueilli son consentement. Mais quand-même ! N'allait-elle pas être choquée ? À la fin de la représentation, elle m'embrasse et me remercie chaleureusement : elle ne me parle même pas de la scène où son fils est nu. En revanche, elle a compris tout le chemin qu'Antoine a accompli grâce à ce texte, se livrant à un vrai travail de deuil, remaniant les événements liés au décès de son père survenu tout juste un an avant. Au cours des répétitions, Antoine m'a effectivement souvent parlé de lui, de sa mort, des nombreux souvenirs qu'il en gardait. J'ai toujours accueilli ses confidences avec beaucoup d'écoute, d'attention et de respect. Mais voyant qu'Antoine allait bien, j'ai porté mon attention sur la pièce. Et je réalise grâce à la conversation avec sa mère combien tout cela a été important pour Antoine et combien cela a pu l'aider, probablement parce que la situation qu'il venait de vivre pouvait être mise à distance et retravaillée grâce à l'écart entre lui et le personnage, entre la situation réelle et la situation fictive. Rétrospectivement, il me semble que tout cela s'est passé de façon très juste. Notre objectif était esthétique et artistique. Les conséquences thérapeutiques et la catharsis sont intervenues de surcroît, comme une conséquence et non un but de notre travail. C'est exactement le résultat que nous pouvions souhaiter tant artistiquement pour la qualité du spectacle qu'humainement avec l'acquisition d'un mieux-être pour Antoine.

Entretien avec Olivier Couder à propos de *Cabaret des Frissons Garantis* (juillet 2017)

Comment avez-vous cherché le thème du spectacle *Cabaret des Frissons Garantis*?

Olivier Couder : Nous travaillons dans le cadre d'un Pôle Art et Handicap à faciliter un accès à l'art encore très problématique pour les PSH [personnes en situation de handicap]. Nous souhaitons, en plus des partenariats que nous élaborons entre établissements médico sociaux (EMS) et établissements culturels (EC), créer un spectacle qui s'adresse à tous les publics et puisse être joué si nécessaire dans les EMS comme première étape avant de leur proposer une sortie culturelle extérieure. Il fallait donc faire un spectacle léger, avec peu de décor et un propos facile à appréhender et en affinité avec la culture des PSH. La nourriture s'est alors imposée comme un thème fédérateur. La musique a été l'autre élément très porteur puisqu'une très grande majorité de PSH sont extrêmement sensibles à la musique et à la danse.

Quels sont les critères selon lesquels vous choisissez les extraits des textes littéraires?

Oliver Couder : J'ai cherché la plus grande diversité possible de façon à rompre cette dichotomie entre culture populaire et culture savante. Il est pour moi très réjouissant de passer de Novarina, Colette, Alphonse Allais, Eugène Durif à des textes ayant moins de prétentions ou à des chansons très populaires et parfois simplistes. J'ai écrit plusieurs textes pour assurer la cohérence du spectacle et permettre les transitions comme par exemple le texte de la fin : "Alors nous sortirons de scène, mourant à notre personnage, nous enlèverons nos costumes dans les toilettes qui nous servent de loges, tenant des propos futiles sur la solitude du coureur de fond, la fin des haricots, l'angoisse du gardien de but au moment du pénalty, les rêves où l'on pédale dans la semoule devant un troupeau de tigres affamés. Bref, il ne nous reste plus qu'à chanter le Calanche Blues pour que nous trouvions la fin de notre sortie et la sortie de notre faim."

Traitez-vous directement le thème du handicap sur scène?

Olivier Couder : Je suis dans une position inverse à celle des metteurs en scène français qui ont le projet de monter une pièce de théâtre et cherchent des interprètes pour la servir. Ayant construit un partenariat pour animer un ESAT

culturel (voir doc et site internet de la compagnie), je dois trouver des spectacles à monter pour les quinze comédiens de la compagnie et décider ensuite de mélanger ou non ces comédiens handicapés avec d'autres artistes non handicapés. Il m'a toujours semblé que l'intérêt essentiel de ce travail était d'aller chercher ce qu'il y a de plus spécifique et de plus rare chez ces comédiens handicapés, et donc, de traiter la question du handicap. Demanderait-on à Wölfli ou à Aloïse de peindre un tableau figuratif ? Partir avec les PSH de leur état d'être, leur être en soi et leur être au monde, c'est ce qu'il y a de plus fécond au théâtre. Je crois à une approche phénoménologique du théâtre avec les PSH.

Ensuite, les conditions de réception de l'œuvre auprès du grand public demandent à travailler sur un oxymoron théâtral. Présenter les blessures de l'âme sans aucun masque serait insupportable. Nous serions collés à la réalité et à la réalité de la souffrance, abolissant toute tentative de distanciation artistique. J'ai très tôt choisi, d'abord instinctivement avant de le formuler plus clairement un oxymoron qui mêle humour et désespoir. "Les gaietés du désastre", ai-je écrit dans un dossier de présentation en 2000. L'humour, en proportion très variable, est présent systématiquement dans mes spectacles avec une dose, très variable également, de souffrance psychique, de blessures de l'âme. Le cabaret est la pièce qui tire le plus vers le comique dans les spectacles que j'ai réalisés. *Les missions d'un mendiant*, regroupant des textes de Daniel Keene dont *Avis aux intéressés*, cherchait dans l'épure de la forme et de la scénographie à suppléer à l'humour, très peu présent dans ces textes. Beckett est plus désespéré bien que parcouru d'un immense rire qui manque à la plupart des mises en scène, comédiens handicapés ou non, de cet auteur.

Dans mes spectacles, le thème du handicap est abordé soit de façon détournée et allusive comme dans le Cabaret où les chaînes qui ligotent un acteur rappellent l'histoire de la folie et des asiles, ou dans *Le dernier cri* où je tentais de faire un parallèle entre folie sociale et folie individuelle. Dans d'autres spectacles, le texte impose que le handicap soit le sujet essentiel. C'est le cas dès qu'on aborde le répertoire de Beckett, *Un riche, trois pauvres* de Calaferte (des mises en scène avec des comédiens non handicapés ne donnent néanmoins pas du tout le même résultat). *Hier, c'est mon anniversaire*, commande d'écriture passée à Eugène Durif qui se référait avant tout à la question du handicap dans ses rapports avec l'institution soignante (paru chez les éditions théâtrales).

Comment le groupe se compose-t-il?

Olivier Couder : Quinze comédiens en situation de handicap composent le groupe. Ils pratiquent le théâtre à plein temps toute l'année 30 heures par semaine. Nous partageons l'emploi du temps entre des formations rendues

nécessaires par tel ou tel spectacle (mime, danse, chant, jeu masqué etc.), des répétitions, des créations et tournées de spectacle, des animations (Voir le site internet de la compagnie <http://www.theatreducristal.com/companie/>).

Comment choisissez-vous les acteurs?

Olivier Couder : Il y a un partenariat entre la structure médico-sociale, l'ESAT La Montagne qui a ses propres critères, et notre compagnie. Les admissions se font sur dossier (C.V. + lettre de motivation), puis entretien avec l'ESAT et nous, puis un ou deux ou plusieurs stages de trois semaines, puis une admission si l'ESAT et la compagnie, nous sommes d'accord.

Nos critères d'admission sont :

- La capacité à être ponctuel et régulier.
- La capacité à accepter la vie de groupe avec un affectif développé par la pratique théâtrale.
- Une capacité d'expression (C'est cette capacité d'exprimer des émotions et de les reproduire, de comprendre les codes de jeux de l'acteur qui compte pour nous plutôt que le niveau scolaire).

Quelle est la formation de vos acteurs/actrices?

Olivier Couder : Auparavant, la majorité des acteurs arrivaient sans formation. Aujourd'hui, il est fréquent qu'ils aient pratiqué le théâtre, en milieu ordinaire ou en milieu protégé.

Utilisez-vous des techniques spéciales pour préparer les PSH au spectacle?

Olivier Couder : Le théâtre et la formation de l'acteur, tout simplement !... Sans oublier qu'il faut toujours partir de l'acteur lui-même, comme dans l'art brut, et jamais d'une technique quelle qu'elle soit. La technique de l'acteur est une contrainte nécessaire à intégrer au fil du temps, jamais un point de départ.

Croyez-vous que les éléments suivants sont particulièrement importants pour le travail avec les PSH: la musique, la fragmentation, l'improvisation?

Olivier Couder : La musique: Oui mais ce n'est pas une obligation, loin de là.

Une esthétique fragmentée : Oui. C'est même une caractéristique de ce théâtre qui s'inscrit dans une esthétique résolument baroque : pas de linéarité ou de discursivité mais des télescopes, des fragments, des recompositions hasardeuses à la manière de Picasso, sans vue plane. La dissociation psychotique cède alors la place à la rupture de jeu, aux collages surréalistes.

L'improvisation : c'est le matériau de travail mais un spectacle doit être reproductible. J'ai recours, sur ce point, à des méthodes de travail très classiques, faisant appel à la technique de l'acteur pour être capable de fixer et reproduire les intentions de jeu et le parcours du personnage.

Quelle est votre opinion sur l'affirmation que les PSH ne savent pas ce qu'ils font sur scène?

Olivier Couder : La même chose que les reproches qui ont été fait aux peintres d'art brut "ils ne savent pas peindre", les impressionnistes qui, eux non plus, selon les académiciens, ne savaient pas peindre. Et Victor Hugo qui, dans *Hernani*, ne savait pas écrire etc.

L'art est un terrain où se jouent de multiples enjeux, idéologiques, sociaux, politiques. Peut-on reconnaître aux PSH la capacité, haut placé dans l'échelle des qualités humaines, à créer artistiquement? Il y a un lent processus historique d'autonomisation et de reconnaissance du talent artistique des PSH. C'est l'une des questions que je voudrais travailler dans un livre que je suis en train d'écrire (*Présence du handicap dans le spectacle vivant*, Toulouse : Érès 2020).

Quels sont les risques d'un théâtre avec les PSH (compassion, dérision, 'freak show' etc.)?

Oliver Couder : Un passage de ce mon livre en préparation : "On assistait alors, on voit encore, mais heureusement moins souvent, des spectacles où quelques handicapés s'escriment à effectuer des déplacements, à nonner un texte dont le sens leur échappe complètement. Croyant bien faire, des intervenants plaquent sur les participants une forme qui reste extérieure et incompréhensible aux acteurs. Souvent, la compassion ajoute une note de mièvrerie insupportable, rappelant comme le disait André Gide qu'on ne fait pas de la bonne littérature (ni du bon théâtre) avec de bons sentiments.

Un deuxième écueil m'apparaissait également. Il aurait pu être tentant de céder à la 'fascination pour les monstres', d'utiliser les travers, les aspects les plus anormaux et les plus bizarres de chacun pour faire un spectacle qui aurait excité le côté voyeur du public devant l'exhibition à la fois croustillante et horrifiante de la monstruosité. Comme on le verra dans le prochain chapitre, cette exhibition du monstre est une tendance très ancienne dans les formes artistiques qui ont traitées du handicap. Je me suis tout de suite interdit d'employer un tel procédé, à moins qu'une nécessité artistique réelle le justifie.

Que montrer ? Comment faire spectacle, diriger les acteurs, mettre en scène ?

Une évidence s'est imposée à moi : il fallait partir des comédiens, de ce qu'ils apportaient dans leurs récits, leurs improvisations, leur rapport au monde si

particulier et construire à partir de là. Ensuite, il m'apparaissait évident qu'il fallait avoir la même exigence qu'avec n'importe quel acteur."

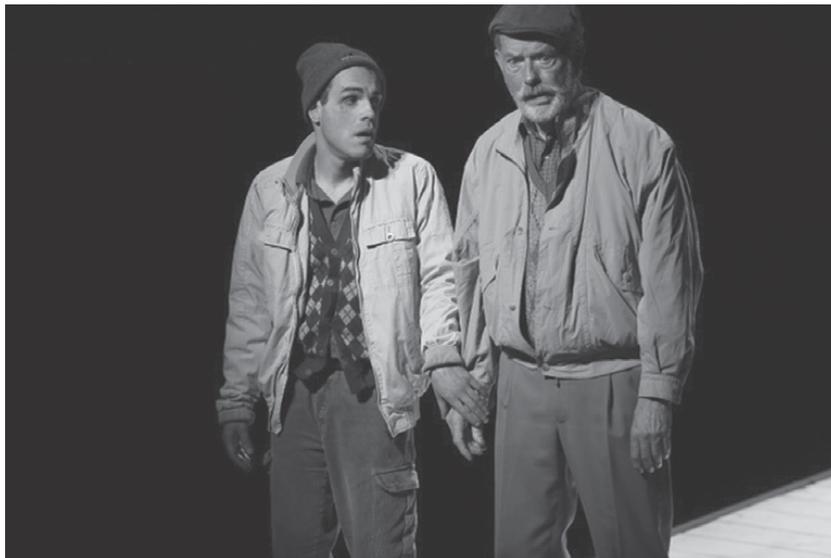


Fig. 9: *Les missions d'un mendiant*, 2015 (R. Leteurtre/O. Couder) © Anne Gayan.

GERMANY

Blaumeier Atelier (Bremen)

Direction: Wiebke Emmerich, Andrea Herbst, Uwe Kreutzkamp, Sabina Mak, Lille May, Andreas Meister, Karolin Oesker, Wendla Pahnke, Walter Pohl, Alfons Römer-Tesar, Ralf Stüwe, Viktoria Tesar, Barbara Weste.

Contact: info@blaumeier.de
<https://www.blaumeier.de/>

Blaumeier Atelier is an inclusive art project of Bremen, Germany. More than 250 people with and without disabilities as well as with experience in psychiatric institutions meet every week in theatre, mask-building, music, photography, and literature workshops with the goal of presenting the results of the artistic productions in stagings, concerts, expositions and lectures. The person, with their individual capacities and needs, is the centre of Blaumeier's work, allowing the discovery of new skills and abilities. The artistic work of the company does not aboard the question whether a person is disabled or has experienced time in psychiatric institutions, not considering people as having 'deficits', but as having possibilities, the particularity of each being crucial for their work. Despite the inclusive approach being the base of the group's artistic work, it is not mentioned in the presentation of the productions.

The project was founded in 1986 when the local psychiatry Klinik Kloster Blankenburg was closed down, resulting in the formation of the group by students of the University of Oldenburg and former patients. Ever since then, persons with and without disabilities have been meeting in order to produce art, leading to the enlargement of the company's housing and the eventual inclusion of a photography and a literary workshop. This development turned the project into an authentic cultural company, with permanent employed members, internships, voluntary helpers, well-known expositions and international appreciation. The company has been touring and holding expositions in Germany and abroad, also being involved in the production of a movie. Since 2015, the group is part of the international theatre festival Mittenmang of the theatre Bremen, also receiving several (international) awards.



Fig. 10: *Unfassbar*, 2021 (B. Weste/M. Pollkläsener) © Marianne Menke.

Bremen ist ‚blaumeierisch‘ gewöhnt!

Interview mit Sabina Mak, Barbara Weste und Karolin Oesker, Blaumeier Atelier (3. März 2021)

Menschen mit einer sogenannten geistigen Behinderung bekommen häufig gesagt, wie die Welt ist, und wenn sie selbst einmal sagen, wie sie die Welt wahrnehmen, wird oft erwidert: „Das stimmt aber nicht. So oder so musst du es sehen.“ Die Menschen mit der Behinderung werden dabei wie Kinder behandelt. Daher ist unsere Frage: Wo erhalten sie Möglichkeiten, sich auch einmal zu Wort zu melden? Wie drücken Sie sich aus? Wer hört Ihnen zu? Und welche Rolle spielt das Theater dabei?

Barbara Weste: Im Blaumeier Atelier gibt es verschiedene Sparten: Theater und Maske, Musik, Malbereich... Der Malbereich fotografiert und druckt auch und macht Keramiken, wenn es sein muss sogar Bronzeskulpturen. Das sind die zwei großen Bereiche, wir nennen das hier normalerweise Theater und Malerei, aber das trifft es überhaupt nicht im Inhalt. Beide Bereiche sind inklusiv, ins Atelier kommen Menschen mit und ohne Behinderung. Es gibt ein Eingangsportal, eine offene Tür, die an einem Nachmittag und demnächst auch an einem Abend in der Woche stattfindet. Da kann jeder Mensch hinkommen und sich ausprobieren, sich vorstellen und dann aussuchen, ob er Theater spielen oder malen möchte. Danach trinkt man zusammen Kaffee. Der Einstieg ist also sehr niedrigschwellig gehalten, man muss nur den Weg herfinden oder jemanden finden, der einem den Weg zeigt, dem man sagen kann „Ich habe Lust, da hin zu gehen“, und dann hier einfach auftauchen. Man muss keine Termine machen, kein Geld bezahlen, gar nichts, sondern man kommt einfach. Wenn es einem nur zehn Minuten gefällt, dann geht man eben nach zehn Minuten wieder. Wenn es einem gut gefällt, dann bleibt man länger und kommt das nächste Mal wieder und daraus entwickelt sich im Prinzip vielleicht die Lust, in eine andere Gruppe zu gehen, die intensiver arbeitet.

Es gibt verschiedene Gruppen am Abend oder am Spätnachmittag, verschiedene Theatergruppen und Maskengruppen oder die Arbeit an einem Projekt im Malbereich. So ein Projekt ist zum Beispiel das Thema „Natur und Mensch“, zu dem gearbeitet wird. Jeder sucht sich einen Mal-Platz und arbeitet frei und es gibt Kolleg:innen, die Inspirationen geben. Im Malbereich ist lustigerweise noch eine Schreibgruppe angesiedelt. Sie findet oft im Zusammenhang mit den

Malprojekten statt, bei denen man zu den Bildern oder zu gemeinsamen Themen schreibt.

Im Theaterbereich gibt es eine Gruppe, die intensiver über mehrere Stunden arbeitet. Diese Leute sind zum Teil auch freigestellt von der Arbeit in der Werkstatt. Sie arbeiten sieben Stunden in der Woche, bei einem Projekt auch länger. Alle Gruppen haben das Ziel aufzuführen, alle wollen nach draußen. Es geht nicht darum, unter sich ein bisschen Theater zu spielen, sondern darum, künstlerisch zu arbeiten. Es gibt weitere Theatergruppen, die eher in den Abendstunden und über einen längeren Zeitraum arbeiten. Die Vorstellungen kommen mindestens bei uns im Atelier zur Aufführung, das seit ein paar Jahren ein kleines Theater hat. Dieses wird von uns professionell beworben. Es gibt eine weitere Gruppe „Masken *Walk-Acts*“, die ihre Masken selbst baut, sie dann mit ihrem Körper und ihren Charakteren füllt und verschiedene Inszenierungen macht, z.T. in Parks oder auch im Raum.

Karolin Oesker: Wir hatten eine Masken-Gruppe für Anfänger:innen, die dann mit der für Fortgeschrittene zusammengelegt wurde. Vor einigen Jahren haben wir auch eine Anfängergruppe im Theaterbereich gegründet, die inzwischen aber keine Anfänger:innen mehr sind, weil sie schon mehrere Produktionen hinter sich haben, aber immer noch vom Altersdurchschnitt ein bisschen jünger sind. Schließlich haben wir eine Gruppe mit dem Namen „Die süßen Frauen“. Sie machen *Walk-Acts* für draußen oder für öffentliche Veranstaltungen wie z.B. einen Empfang. Sie werden gebucht, um den Anfang solcher Veranstaltungen aufzulockern.

Barbara Weste: Im Musikbereich haben wir einen Chor mit über 30 Menschen und seit anderthalb Jahren auch wieder eine Band.

Immer *mixed-abled*?

Barbara Weste: Immer.

Karolin Oesker: Wir würden uns selbst nicht als „*mixed-abled*“ bezeichnen, weil wir das nicht in den Vordergrund stellen. Im Prinzip kann man unsere Arbeit aber mit *mixed-abled* sehr gut beschreiben. Wir arbeiten immer auch mit Menschen ohne offensichtliche Beeinträchtigung, also inklusiv. Wir engagieren uns keine Profischauspieler:innen zum Mitspielen, denn die Gruppen an sich sind schon gemischt. Manchmal engagieren wir Profiregisseur:innen, die dann an dem Stück mitarbeiten.

Dürfen sich die Schauspielerinnen und Schauspieler selbst aussuchen, wie sie die Masken machen, z.B. zu irgendeiner inneren Stimmung, oder wird ein Thema vorgegeben?

Karolin Oesker: Etwas wird immer vorgegeben, weil die gemeinsame Arbeit am Ende immer auf eine Produktion hinausläuft. Zum Beispiel gab es vor vielen Jahren die Schweinebande, bei der alle Schweinmasken gebaut haben, die natürlich unterschiedlich, aber immer Schweine darstellen, denn das war die Vorgabe. Dann gab es mal ein Maskentheaterprojekt mit Fotograf:innen, die ein menschliches Gesicht hatten und sich wie eine Familie ähnlich sahen.

Geht es bei den Masken einfach um den Ausdruck und die Darstellung oder auch darum, dass die Zuschauer:innen nicht die Möglichkeit haben, von Anfang an zwischen Menschen mit und ohne Beeinträchtigung zu unterscheiden?

Karolin Oesker: Das war vielleicht mal die Intention. Aber auch ohne Masken kann man sich im Theater fragen, wer behindert ist und wer nicht, wenn man das unbedingt möchte. In der Malerei haben wir das häufig bei Ausstellungen. Dann hängt da das Bild mit einem Namen drunter und einem Titel und Menschen, auch von der Presse, fragen: „Ja wie viele Bilder von Menschen mit Behinderung sind hier? Könnten Sie das noch einmal zeigen?“ Und ich weigere mich dann immer. Wo wollen wir die Grenze ziehen? Wonach fragt die Person jetzt eigentlich? Wir selbst wissen das manchmal gar nicht so genau, denn es spielt keine Rolle.

Gibt es Berührungspunkte oder kommen Menschen mit und ohne Behinderung einfach bei Ihnen vorbei und sagen: „Jetzt will ich mitmachen“? Fühlen diese Leute sich nicht gehemmt, weil sie plötzlich mit einer Gruppe von Menschen etwas machen, die ansonsten sorgfältig von ihnen getrennt wird zum Beispiel durch unsere Schulsysteme und den Arbeitsmarkt?

Barbara Weste: Erst einmal möchte ich sagen, dass Blaumeier in Bremen schon viele Jahre aktiv ist und Bremen „blaumeierisch“ gewöhnt ist. Es gibt eine unglaublich große Blaumeier-Fangemeinde in Bremen an sich und in der freien Kunstszene. Bremen ist nicht konservativ. Zu mir kommen z.B. viele Studierende der Theaterpädagogik aus Interesse, weil unsere Arbeit mit ihrem möglichen späteren Berufsfeld zu tun hat. In die offenen Gruppen, also die Einstiegsgruppen, kann kommen, wer will, und es läuft unglaublich viel über Mund-zu-Mund-Propaganda. Ich habe Leute, die aus dem sozialen Bereich kommen und in sozialen Arbeitsfeldern arbeiten, und daher Interesse an unserer Arbeit

haben. Oder Personen aus dem künstlerischen Bereich kommen, die an uns interessiert sind, nicht nur aus Bremen, sondern aus ganz Deutschland.

Karolin Oesker: Oft haben Leute irgendwas von uns gesehen auf der Bühne oder in einer Ausstellung und dann sagen sie sich: Das macht ja Bombenspaß, kann man da mitmachen? Unsere Antwort ist immer: Ja, natürlich kann man mitmachen, jeder der möchte. Ich glaube, alle, die im Chor sind, waren vorher als Gast in einem Chorkonzert. Und das gilt für die anderen Bereiche genauso. Bremens Politik ist auch von großer Bedeutung, hier wurde ja auch die Psychiatriereform sehr weit vorangebracht. Ich glaube, diese Stadt hat einfach schon gelernt, dass Inklusion auf jeden Fall dazu gehört und nicht noch irgendwie hinterfragt werden müsste.

Barbara Weste: Auch bei der Inklusion im Schulbetrieb sind wir, glaube ich, Vorreiter, ob jetzt erfolgreich oder nicht.

Wo treten Sie auf, wenn sie nicht auf der hauseigenen Bühne zu sehen sind?

Barbara Weste: Im besten Fall sind unsere Auftritte nicht an unsere Bühne gebunden. Wir sind in einem Stadtteil, der nicht ganz zentral liegt und dann noch in so einem kleinen Hinterhof. Da kommt man nicht einfach vorbei. Damit wir die sogenannte „behinderte Kunst“ nicht in einem Hinterhof haben, versuchen wir, auf normale Bühnen zu gehen. Wir spielen sehr regelmäßig im Bremer Stadttheater, auf Bühnen der Off-Szene oder der freien Szene. Wir gehen auch auf Festivals, wenn wir etwas haben, was wir da zeigen können. Auch Gastspiele in Stadttheatern anderer Städte haben wir schon gehabt. Wir versuchen also immer, aus der Nische herauszukommen. Auch in der bildenden Kunst suchen wir „normale“ Kunstorte, um keine künstlerische Parallelwelt zu schaffen, sondern zu zeigen, dass alles zusammengehört. Festivals sind ja inzwischen in vielen Städten in den Staatstheatern. Unser eigenes Festival, Mittenmang, ist im Staatstheater, sodass beide ein bisschen näher zusammenrücken.

Karolin Oesker: Wir spielen auch auf der Straße, also an Orten, wo normalerweise kein Theater stattfindet. Ich finde das wichtig für unsere Tradition, dass wir nicht nur in klassischen Häusern oder Festspielhäusern sind, sondern auch auf der Straße ganz nah am Publikum in einer direkten Interaktion. Wir versuchen dieses Straßentheater wieder zu intensivieren mit anderen freien Gruppen in Bremen, damit man sich austauschen kann über verschiedene Spielorte und in einem Kontext auftritt, in dem alle gerne Theater machen wollen.

Wie entwickeln Sie ein Stück, ein Thema, eine Erzählung auf der Bühne?

Barbara Weste: In der Gruppe, in der ich arbeite, nehmen wir uns manchmal klassische Themen, zum Beispiel „Faust“, oder „Carmen“. Daran fasziniert uns einerseits die Musik, andererseits das Thema der großen Liebe und wir haben einen Bezugspunkt. In „Carmen“ stecken grundlegende Lebensthemen, die man theatral ganz hervorragend bearbeiten kann, zum Beispiel Liebe, Eifersucht, Tod. Wir fangen mit einer groben Struktur an, improvisieren und schauen, ob alles zusammenpasst, nehmen neue Ideen dazu und erarbeiten die Szenenstruktur. Wir versuchen praktisch von zwei Seiten aus, uns auszudrücken. Die Texte stehen dabei nicht im Vordergrund, aber wir arbeiten durchaus auch mit Texten. Wenn die Schauspieler:innen dann aber den Text nicht so aussprechen wie vorgesehen, ändern wir die Texte. Man muss auch im Text nach dem suchen, was aus der Erfahrungswelt der Schauspieler:innen stammt. Meistens gehen wir von den Erfahrungen aus von Themen, die jeden betreffen, und docken dann den klassischen Text an. Jeder wird sich auf einer eigenen Ebene ausdrücken wollen.

Wie verteilen Sie die Rollen in den Stücken?

Barbara Weste: Für das letzte Stück hat jemand die Geschichte geschrieben, der viel in den Proben dabei war. Er hat sich die Personen beim Improvisieren angeschaut und dann bestimmte Positionen gefunden. Die haben wir fast alle in dem neuen Stück *Unfassbar* übernommen, auch wenn wir die Geschichte und den Rahmen umgeschrieben haben. Es handelt sich um Wünsche, um Fragen wie: „Bin ich wichtig?“ So etwas haben wir aufgenommen und entsprechend in eine Struktur gebracht. Als wir die Rollen vorgestellt haben, waren alle sehr glücklich. Es gibt zum Beispiel jemanden, die gerne wirklich im Vordergrund steht; die kann die Königin Elisabeth spielen. So hat jeder mit seiner Rolle das bekommen, was er sich gewünscht hat.

Sabina Mak: Ich erinnere mich gerade an unser zweites Stück, *Schöpfung 2.0*, bei dem es um pränatale Diagnostik geht. Es war klar, eine Person spielt den Menschen und eine Person spielt Gott. Die Frage war nur: Was sind dann alle anderen Spieler:innen? Sind das keine Menschen? Was sind sie dann? Ich habe einfach gefragt: „Was wollt ihr gerne sein? Was wollt ihr denn gerne spielen?“ Und das haben sie dann gespielt. Ich habe gefragt und die Spieler durften sich eine Figur aussuchen.

Jetzt arbeite ich gerade an Shakespeare *Sommernachtstraum*, der aber eigentlich nicht mehr der *Sommernachtstraum* ist. Ich habe eine Figur, Hermia, eine der Liebenden, die von ihrem Vater gezwungen wird, einen Mann zu heiraten,

den sie gar nicht heiraten möchte. Sie ist eigentlich in einen anderen verliebt. Jetzt habe ich eine Spielerin, die zu Hause bei ihren Eltern lebt und sehr, sehr behütet und beschützt ist. Eigentlich ist sie meine Hermia-Figur, weil das ihr Thema ist. Ich habe ihr die Rolle gegeben, denn sie verkörpert das, was mich an dem Stück interessiert. Das hat sie sich also nicht aussuchen können, sondern ich habe das für sie gemacht. Ich kenne sie und ihr Umfeld und ich mochte die Idee, dass sie sich damit auseinandersetzt, aber in einer Figur. Diese Figur lehnt sich gegen das Gefängnis auf und es ist wahnsinnig spannend, sie zu sehen, weil sie es allen recht machen will auf der Bühne, weil sie sich nicht gegen ihren Vater auflehnt. Sie spielt nicht das, was ich von ihr will. Sie spielt nicht die Hermia, sondern sie spielt aus ihrem Verständnis heraus, wie man in einer solchen Situation reagiert. Das ist phänomenal für mich.

Kriegen Sie auch Themenvorschläge von Ihren Schauspielerinnen und Schauspielern?

Barbara Weste: Ja, Liebe ist ein großes, großes Thema. Die Themen hängen mit der Lebenswelt zusammen. Und dann muss man zusehen, dass diese Themen dann auch wirklich bearbeitet werden, vielleicht auch in einem größeren Rahmen. Wir arbeiten da sehr unterschiedlich. Meine Linie ist, dass es die großen Themen gibt und man dann schaut: Wie drückt sich das denn aus? Was ist denn das Problem, wenn ich mich verliebe, oder was ist denn, wenn ich zwei Freundinnen habe oder wenn zwei Frauen mich gut finden? Oder wenn ich gar keine Freundin finde? Und wie bringe ich das dann in der Auf-führung unter?

Sabina Mak: Ich arbeite in der Regel nicht mit Klassikern, im Moment aber schon. Ich habe einen Klassiker, den ich so zerfetze, dass Shakespeare mich umbringen würde. Die Gruppe hat sich neu zusammengestellt und ich habe danach gefragt, was denn das Thema von uns allen ist, was uns verbindet und was mich an den Gruppenmitgliedern interessiert. Wir schreiben das Stück selbst, d.h. wir improvisieren und daraus ergibt sich eine Grundidee. In dieser sind natürlich die Ideen der Gruppe enthalten, denn sie schreiben das eigentliche Stück während der Improvisation. Ich setze nur den Rahmen. Für mich ist es interessant, Spieler:innen mit einer offensichtlichen Beeinträchtigung zu haben, denen man diese auch ansieht. Mich interessiert, wie die Zuschauer:innen darauf reagieren.

Es gibt ein Stück, *The island*, bei dem ich nicht richtig einschätzen kann, ob ich gescheitert bin. Es ging um Lebensträume und alle Spieler:innen haben ihren Lebenstraum filmisch ausgearbeitet. Das Ende des Stückes sollte aber

darin bestehen, dass ihre Lebensträume nicht in Erfüllung gehen. Dass sie in einer Reality-Show um ihren Lebenstraum spielen, diesen aber nicht gewinnen, weil ich als Regisseurin gedacht habe, dass unsere gesellschaftliche Realität eben so ist: Wir geben Menschen mit einer geistigen Beeinträchtigung nicht die Autonomie, die ihnen eigentlich vom Gesetz her garantiert wird. Dieses Thema ist ungefähr für die Hälfte meines Ensembles zu abstrakt, damit können sie nichts verbinden. Im Nachgespräch haben wir über das Stück geredet und ich habe versucht zu erklären, was meine Intention war. Und da kamen als Reaktion Sätze wie „Wir hätten das Stück besser gefunden, wenn wir gewonnen hätten“.

Hier sehen wir einmal mehr eine Idee von Menschen ohne geistige Behinderung, die denken, Menschen mit geistiger Behinderung müssten traurig sein über das, was sie nicht können. Doch die sehen eher das, was sie können, und auch das, was sie wollen. Darüber müsste man eigentlich mal eine Meta-Inszenierung machen.

Sabina Mak: Genau, das ist das Interessante. Natürlich hat ihnen die Geschichte, die sie gespielt haben, Spaß gemacht und jeder hat seinen eigenen Film und sein Filmset und seinen Traum inszeniert. Aber das Setting, das ich darum aufgebaut habe, war zu abstrakt. Nicht für alle, aber für einige. Und danach dachte ich: „Kann ich so etwas noch einmal machen, wenn es nicht jeder auf der abstrakten Ebene versteht?“ Ich habe noch keine Antwort darauf.

Ich erinnere mich daran, dass ich als Kind einen Bericht in der Hörzu gelesen habe, in dem eine blinde Frau davon redet, dass sie gerne einen Delfin streicheln möchte. Ich habe damals gedacht, eine blinde Frau würde sich immer zuerst wünschen, sehen zu können. Mich hat tief beeindruckt, dass sie aber etwas ganz ‚Normales‘ wollte. Es war schon damals – ich war in der Grundschule – so fest in mir verankert: Behinderung muss erst einmal weg, ehe man überhaupt etwas anderes angehen kann.

Immer wieder fragen Zuschauer:innen, ob die Menschen mit geistiger Behinderung auf der Bühne eigentlich wissen, was sie da spielen? Werden Sie auch mit dieser Frage konfrontiert und was haben Sie für Antworten darauf?

Barbara Weste: Diese Frage stellen wir uns natürlich auch. Wir arbeiten daran, immer wieder zu klären „Was ist mein persönlicher Teil und was ist der Teil meiner Rolle?“ Wir unterstützen die Unterscheidung auch dadurch, dass der Rahmen weit genug weg ist vom Alltag. Eine Carmen zum Beispiel: Hier ist ganz klar, dass es sich um eine theatrale Aktion handelt. Das kann man dann ganz gut vermitteln.

Kompliziert finde ich allerdings, wenn man die Wirklichkeit abbilden möchte, wenn man sich also in einem Raum bewegt, der sich vom Alltag nicht erkennbar unterscheidet. Wir haben zum Beispiel schon einmal in einem Film mitgespielt. Da ist alles viel realer und damit auch komplizierter. Zum Beispiel arbeiten wir im Moment an einem Krimi, in dem Polizist:innen so tun, als ob sie Polizist:innen sind. Das ist total schwierig zu erklären. Wir gehen das von verschiedenen Seiten an. Ich lasse die Schauspieler:innen zunächst einmal die Polizist:innen spielen. Wenn geklärt ist, dass in einer Szene Polizist:innen auftauchen, dann kann ich im Schritt zurückgehen und sagen: „Passt mal auf, aber das sind gar keine echten Polizist:innen.“ Dann kommen Fragen und wir versuchen, alles zu klären.

Ich würde behaupten, dass die Schauspieler:innen, die auf die Bühne gehen, zumindest wissen, dass sie Schauspieler:innen sind und dass sie ganz klar in einem Stück mitspielen, auch wenn sie vielleicht nicht die Metaebene verstehen. Ich bin mir sicher, dass sie wissen, wo sie sich bewegen. Meine Erfahrung ist auch, dass die Schauspieler:innen dies immer mehr verstehen, je öfter wir rausgehen. Jedes Mal, wenn sie das Theater erleben und spielen, verstehen sie auch in ihrem Körper, was das Wesentliche des Spiels ist. Vielleicht können sie mir das nachher nicht Wort für Wort erklären, aber darum geht es auch nicht. Vielmehr geht es darum, dass sie sich fragen: „Womit nehme ich denn wahr? Muss ich immer alles erklären können mit dem Mund oder kann ich das auch erfühlen und erspüren?“ Wenn man merkt, dass man deutlich mehr Macht hat, wenn man eine/n Polizist:in spielt als wenn man eine/n Bettler:in spielt, ist es auch eine Form von Verständnis. Solange der Rahmen geklärt ist und ich weiß: „Jetzt geht das Licht an, jetzt geht es auf die Bühne, und jetzt geht das Licht aus und dann gehe ich zurück und ziehe mein Kostüm aus“, ist es in Ordnung. Und das ist den Schauspieler:innen auf jeden Fall klar.

Karolin Oesker: Es gibt zwei verschiedene, nicht gegensätzliche Herangehensweisen bei uns: Man spielt entweder eine Figur, die gemeinsam erfunden oder von uns vorgegeben wird, oder wir gehen von den persönlichen Gedanken und Empfindungen und vom Alltag aus, wie es Sabina [Mak] eben beschrieben hat. Die Träume, um die es in ihrem Stück ging, waren zu einem Teil ihre persönlichen Träume der Schauspieler:innen und wurden dann sozusagen in eine Figur gepackt. Denn es gibt immer eine Figur, bei uns spielt niemand einfach sich selbst. Aber diese Träume hatten einen echten Bezug zu den Schauspieler:innen, z.B. dass sie sich ein Kind wünschen oder heiraten wollen und dass ihnen die Gesellschaft das untersagt.

Barbara Weste: Auch die erfundenen Figuren enthalten immer etwas Persönliches. Es kann ja auch ein Traum sein, eine wichtige Person zu sein, etwa ein

Polizist oder eine Polizistin. Es wird kein Schauspieler und keine Schauspieler:innen einen Polizisten oder eine Polizistin spielen, der oder die nicht auch den Wunsch hat, mal zu sagen, wo es langgeht. Bei den Schauspieler:innen, in denen vielleicht eine Autoritätsperson steckt, denke ich mir dann: „Polizist oder Polizistin wäre eine gute Figur, da können sie eventuell etwas von sich ausleben.“ Und in dem Moment ist der Traum oder Wunsch, Teile seiner Persönlichkeit zu verwirklichen, wieder da.

Sabina Mak: Ich habe es selbst schon als Zuschauerin erlebt, dass ich mich gefragt habe: Versteht diese Person auf der Bühne eigentlich gerade, was sie da tut? Ich glaube, dass wir ganz stark darauf schauen, dass alle verstehen, was sie tun. Ich kann auch einen Othello in seinem Sein jemandem erklären und nachvollziehbar machen, indem ich erzähle, was sein Problem ist. Ich glaube, dass es total wichtig ist, dass man Sachen von einer intellektuellen Ebene, einer abstrakten Ebene runterbricht auf etwas, was jeder Mensch von uns nachvollziehen kann. Jeder von uns, ob er eine geistige Beeinträchtigung hat oder nicht, weiß, wie sich Beziehungen anfühlen, weiß, wie sich Gefühle anfühlen und hat das alles schon einmal erlebt oder kann sich in die Gefühle der Figuren hineinversetzen. Ich glaube, da muss man hinkommen. Das ist unsere Arbeit – in dem Fall als Regie oder als die Personen, die versuchen, Figuren zu entwickeln –, dass die Spieler:innen das selber nachvollziehen können.

Ich habe noch kein Blaumeier-Stück gesehen, in dem ein Spieler oder eine Spieler:in einen Text rezitiert hat und keine Ahnung hatte, um was es da eigentlich geht. Denn wir achten darauf. Wir gehen lieber von der Stückvorlage weg, als dass wir etwas erwarten, was jemand nicht liefern kann, nicht verstehen kann. Denn ich möchte überhaupt kein Theater sehen, auch nicht mit nicht-beeinträchtigten Menschen, in dem die Schauspieler:innen ihre Figuren nicht verstehen.

Barbara Weste: Ich möchte gerne von meinem vorletzten Projekt erzählen, *Ein Fuß im Saxophon*. Es ist ein Projekt unseres Ensembles mit fünf Musiker:innen aus Frankreich. Sie gehen zusammen mit Live-Improvisationen auf die Bühne. Es ist nicht so, dass wir nicht geprobt hätten, aber wir haben Improvisation geprobt und uns dabei Regeln erarbeitet, Improvisation gemeinsam mit den Musiker:innen. Wir haben parallel mit den Schauspieler:innen gearbeitet, dann eine Woche lang zusammen geprobt und sind dann drei Abende aufgetreten. Wir hatten zwar Strukturen und wir haben auch teilweise mit Objekten gespielt, aber die Geschichten, die die Menschen dann auf der Bühne erzählt haben, sind in diesem Moment entstanden. Einige Abende waren genial, und man dachte: „Mein Gott, das müssen die jahrelang geprobt haben, weil sie so

klar sind und alles läuft und eine Struktur haben.“ Aber es gab auch Vorstellungen, wo Kolleg:innen zu mir kamen und sagten: „Oh Gott, oh Gott, das war so peinlich. Was habt ihr da gemacht?“

Das Projekt war ein ganz hohes Risiko und das hatte etwas damit zu tun, dass die Menschen auf der Bühne anfangen zu verstehen, was sie da machten, und auch damit, sich einfach auf die Bühne zu trauen, nach dem Motto: „Ich habe Spielregeln und ich gehe damit auf die Bühne und dann wird man sehen, was passiert.“ Wir standen da zwischen Juchzen und Leiden und es war sehr spannend zu sehen, was das Publikum erlebt. Und dabei passierte es auch, dass die Auffassungen auseinandergingen, dass das Publikum dachte, was auf der Bühne passiert ist wahnsinnig peinlich, und die Schauspieler:innen das überhaupt nicht fanden und sagten: „Wir arbeiten, das ist Improvisation. Da geht immer was schief.“ Natürlich habe ich mich manchmal gefragt, ob die merken, wenn etwas an bestimmten Stellen zu lang wurde, aber ich glaube, das passiert auch in allen anderen Theatern.

Das ist wohl eine Gratwanderung. Ich als Zuschauerin habe da auch Angst, dass etwas schief geht, aber das ist Teil des ästhetischen Erlebnisses. Manchmal muss ich eben als Zuschauerin denken: „Was passiert da jetzt eigentlich?“

Barbara Weste: Genau. Die Schauspieler:innen und die Musiker:innen verstehen sich auf der Bühne als diejenigen, die arbeiten. Sie haben Strukturen im Sinn oder im Körper und es gibt Spielregeln, z.B. wer mit wem spielt, oder auch Requisiten. Es gibt Vorbereitungen. Das wissen die Zuschauer:innen oft nicht und dann verfallen sie durchaus zwischendurch mal in ein empörtes „Was machen die da?“ Wir haben dann im Laufe der Zeit versucht – es gab mehrere Wochen lang Aufführungen zu verschiedenen Themen –, das Publikum in die Spielregeln einzubeziehen, was zunehmend besser funktioniert hat. Das heißt, wir haben das Publikum nicht einfach ins kalte Wasser geworfen, sondern wir haben eine kleine Einleitung oder Anleitung gegeben, wie man die Aufführung verstehen muss, und das Publikum beteiligt. Zum Beispiel durften die Zuschauer:innen ein Thema aussuchen, allerdings nicht mit auf die Bühne gehen, und da wurde es spannend. Als uns klar wurde, dass wir das Publikum mitnehmen müssen und das auch getan haben, konnten die Zuschauer:innen mit den Aufführungen mehr anfangen. Viele Aufführungen leben davon, dass das Publikum lachen darf und mitgehen darf. Dann ist es ganz offen und kann ganz viel verstehen und mitnehmen. Auch die Gruppen, die auf der Straße spielen, kommunizieren mit dem Publikum und sprechen es direkt an. Aber auch weiter weg zu sitzen von der Bühne

kann schön sein. Damit hat das Publikum eine Chance, die Menschen auf der Bühne anzugucken und nicht gleich in Kontakt zu gehen, wenn sie Angst haben, und in Ruhe beobachten zu können. Das ist auch legitim. Dafür sind wir alle ja da.

Sabina Mak: Ich habe immer großes Interesse daran, die Zuschauer:innen mit den Themen oder mit dem Kontakt zu den Spieler:innen herauszufordern. Ich möchte sie gar nicht schonen. Humor ist einer der Hauptwerte unserer Arbeit, ganz wichtig auch während der Probenarbeit. Gerade für Leute, die neu zu uns kommen, ist das manchmal gewöhnungsbedürftig, dass da ein Haufen von Menschen sitzt und lacht. Sie kommen in diese offene Gruppe, in denen immer unvorhergesehen sehr witzige Situationen entstehen. Die denken dann erst einmal: „Darüber darf ich doch nicht lachen.“ Diese Bewertung ist in ihrem Kopf. Und dann lernen sie: Natürlich kann ich über etwas lachen, was ich witzig finde. Das ist aber nicht normal, wenn man das erste Mal dabei ist, habe ich das Gefühl. Und wenn dann der Knoten geplatzt ist, hat man einen lockeren Umgang und man kommt näher an die Normalität heran. Dann ist eine innere Sperre schon einmal weg.

Karolin Oesker: Ich würde sogar so weit gehen zu sagen, das der Humor in manchen Fällen auch unsere Waffe ist. Unsere Waffe, die wir auf das Publikum richten und sagen: „So, du wirst hier damit konfrontiert, du darfst lachen, und wir zeigen dir das jetzt hier in aller Deutlichkeit.“

Wie haben Sie 2020 während der Pandemie gearbeitet? Haben Sie an Projekten gearbeitet?

Barbara Weste: Während des ersten Lockdowns haben wir uns nicht gesehen, haben aber versucht, Kontakt zu halten und zum Beispiel geskyped. Aber auch mit Skype kann nicht jeder selbständig arbeiten. Whatsapp ging auch. Danach konnten wir uns eine Weile wieder treffen. Wir hatten schon eine Idee, aber wir haben das Stück dann komplett umgeformt mit dem Hintergedanken, dass die Pandemie länger dauern wird. Das Stück war am Anfang zum Beispiel mit zehn Schauspieler:innen auf der Bühne konzipiert. Das haben wir komplett gecancelled und das Stück auf den Kopf gedreht. Jetzt spielen drei, vier Schauspieler:innen pro Szene auf der Bühne. Wir haben alle Szenen so aufgestellt und die Geschichte so umgeschrieben, dass wir nur in kleinen Grüppchen arbeiten.

Im zweiten Lockdown hat sich dann gezeigt, dass dies ganz gut funktionieren kann und wir auch arbeitsfähig sind, wenn sich nur wenige Leute treffen dürfen. Im zweiten Lockdown hatten wir eine Praktikantin, die hat Poesie studiert und auf Skype dann eine Schreibwerkstatt aufgemacht. Sie hat sich

regelmäßig mit den Schauspieler:innen, die Lust dazu hatten, getroffen. In dieser Zeit ist zwar nichts zu unserem Stück entstanden, aber dafür wunderbare Texte, in denen die Schauspieler:innen nochmal ganz anders zu Wort gekommen sind, als sie das im Stück unterbringen würden. Ganz tolle Texte, wo sie wirklich klar sagen, wie blöd sie Corona finden, oder erzählen, was sie in dieser Corona-Zeit tun. Eine andere Kollegin hat Filme gedreht mit einzelnen Schauspieler:innen, die auch im Netz zu sehen sind auf YouTube unter dem Titel „Im Zeitfenster der Monotonie“. Die Masken-Gruppe ist zur Einzelarbeit übergegangen. Wir haben nach und nach Wege gesucht und gefunden, wie wir mit kleineren Grüppchen arbeitsfähig bleiben.

Sabina Mak: Die Situation im Jahr 2020 war furchtbar. Ich habe Spieler:innen, die seit einem Jahr nicht mehr zur Probe kommen. Wir sind auch gerade in einer Stückerarbeitung, von der ich nicht weiß, wie sie am Ende aussehen soll. Wir haben versucht zu machen, was eben den einzelnen Schauspieler:innen möglich war. Manche haben Zugang zu Whatsapp, manche zu überhaupt keinen digitalen Medien. Da muss man dann mal vorbeifahren und sagen: „Hallo, wir treffen uns im Park und machen Fotos zu deiner Rolle.“ Solche Sachen haben wir ausprobiert. Dann haben wir über Instagram versucht, Figuren zu entwickeln. In den neuen Medien fühlen sich manche zu Hause und manche nicht. Gerade Spieler:innen mit Beeinträchtigung, die in Wohngruppen leben, sind von ihrer körperlichen und seelischen Verfassung her total down. Ich hoffe, dass diese Situation bald vorbei ist.

Das Jahr 2020 würde ich gerne streichen aus meiner Blaumeier-Arbeit. Es fällt mir schwer, meine Arbeit in die digitale Welt zu verlegen, weil das, was mich an meiner Arbeit interessiert – und das ist der Kontakt – nicht möglich ist. Und mit dieser Zielgruppe ist das überhaupt nicht möglich. Körperlicher Kontakt ist in meiner Gruppe unglaublich wichtig. Wir versuchen alles und arbeiten zum Beispiel in ganz kleinen Konstellationen.

Barbara Weste: Das finde ich auch. Die Körperlichkeit, das Sich-Anfassen und Sich-in-den-Arm-Nehmen fehlt uns wahnsinnig. Aber ich habe auch neue Erfahrungen mit Probenstrukturen und Arbeit in kleinen Gruppen gemacht; zum Beispiel arbeite ich jetzt zwei, zweieinhalb Stunden mit jemandem oder mit einer kleinen Gruppe und das ist sehr viel intensiver, als wenn ich mit zehn Leuten arbeite. Das hat natürlich eine andere Gruppendynamik, aber für die Intensität der Arbeit hat es auch Vorteile. Natürlich würde ich meine Arbeitsweise lieber frei wählen, als sie mir von Corona diktieren zu lassen. Aber ich glaube auch, dass die Situation uns noch einmal neue Möglichkeiten eröffnet, wie man vielfältiger arbeiten kann.



Fig. 11: *30°60°90° – Blaumeiers theatrale Betrachtung der Zeit*, 2019
© Marianne Menke.

Klabauter Theater (Hamburg)

Direction: Karen Nissen-Rizvani (predecessor: Dorothee de Place)

Contact: klabauter@rauheshaus.de

<https://klabauter-theater.de/>

Klabauter is a theatre standing for diversity. Their ensemble develops their own plays or reworks known plays in a new manner, resulting in peculiar and touching stagings for a vast audience. Apart from shows, the theatre also organizes workshops, further training and public rehearsals in order for school classes and groups to get to know their work. The company cooperates as well with freelance groups or artists and hosts guest productions on their “off”-stage, said being one of Hamburg’s eight *off mainstream* – stages. Klabauter is partner of the *TUSCH*-program Hamburg (Theater- und Schule, Theatre and School) as well as part of the foundation Das Rauhe Haus.

The groundwork for the company was laid in 1993 with the project *Eisenhans*, in which persons with and without disabilities came together to act in their freetime. Astrid Eggers was then in charge of this amateur drama group and organized the stagings, for which the project won a first prize, the Senator-Neumann-Preis, only a year later. The experience of this project not only reinforced the participants’ wish to continue their work, but also Eggers’ conviction that the particular manner of expression of persons with disabilities allows professional theatre work, resulting in the foundation *Das Rauhe Haus* (Hamburg) including the company among their beneficiaries in terms of *Individual Work Accompanying*.

On February 2nd 1998 six young people with disabilities began their training and rehearsals under the guidance of Eggers, consisting of training of speech, gesture, mimics, movement and acting rehearsals. Since 1999, the company has grown to employ 12 actors. In 2000, the support association Förderverein Theaterwerkstatt Klabauter e.V. was founded, being in charge of collecting donations and means of conveyance up until this day. This support association is what made the theatre of Klabauter possible due to its collected money, allowing the rental of the theatre hall, technical and artistic equipment, promotion of staged plays, and the construction of their website, granting the theatre to work on the same level as other theatre companies. In 2006, the company moved into parish rooms, transforming the hall into their own auditorium, which hence allowed regular evening performances. The stage holds a ramp, since three of the actors use a wheelchair.



Fig. 12: *Crazy Sommernachtsträume*, 2008 (A. Eggers) © Kirsten Heer.

Das sind Erwachsene!

Interview mit Astrid, Theater Klabauter (25. Mai 2021)

Astrid Eggers: Am 2. Februar 1998 habe ich das Klabauter Theater gegründet, in dem Menschen mit unterschiedlichen Handicaps als Profis arbeiten. Zuvor hatte ich seit 1993 am Thalia Treffpunkt mit der Gruppe Eisenhans gearbeitet. Gleich die erste Inszenierung nach *Der Eisenhans* von den Gebrüdern Grimm war ein Riesenerfolg und erhielt den Senator-Neumann-Preis. Zum ersten Mal traten Menschen mit Handicap öffentlich auf der Bühne eines großen Theaters in Hamburg auf. 1979 entstand eine Bewegung, die Menschen mit Behinderung andere Möglichkeiten eröffnen wollte, als in herkömmlichen Werkstätten zu arbeiten. Im Anschluss an einen Kongress unter dem Motto „Woanders arbeiten“ wurde z.B. die Hamburger Arbeitsassistenten gegründet. Zu dem Kongress wurde ich eingeladen, mit einigen Menschen aus meiner Eisenhans-Gruppe Szenen zum Thema zu spielen. Für die Kongressteilnehmer war es sehr interessant, Menschen mit Behinderung qualifiziert Theater spielen zu sehen. Eine anwesende Mitarbeiterin der Sozialbehörde sagte damals: „Österreicher und Niederländer haben doch auch Menschen mit Behinderung als Profischauspieler, warum haben wir das nicht?“ Da habe ich gleich „Hier!“ gerufen und 1997 ein Konzept geschrieben.

Wer den Beruf des Schauspielers kennt, weiß, dass es kaum Schauspieler:innen gibt, die fest an einem Theater angestellt sind. Die meisten arbeiten freiberuflich, sind also ständig arbeitssuchend. Das kann man aber mit Menschen mit Behinderung nicht machen, es wäre eine absolute Überforderung. Man kann nicht sagen: „Du spielst jetzt hier schön in einem Stück mit und dann suchst du dir eine neue Arbeit, z.B. beim Fernsehen...“ Um einen sicheren Rahmen für eine Arbeit mit professionell arbeitenden Schauspielern mit Behinderung zu haben, begab ich mich also auf die Suche nach einem Träger und kam dabei zum Rauhen Haus, einer großen diakonischen Einrichtung in Hamburg, die älteste überhaupt. Hier gab es im Bereich der Behindertenhilfe die Individuelle Arbeitsbegleitung, die für Menschen mit Behinderung, die nicht in Werkstätten arbeiten wollten oder konnten, individuelle Arbeitsmöglichkeiten anbot. Die Leiterin war sehr theaterbegeistert und wir beide schafften es, eine Kostenübernahme für die berufliche Betreuung für zunächst sechs Menschen mit Behinderung durch die Sozialbehörde zu bekommen. Für sechs Menschen

aus der Eisenhans-Gruppe, die mehrheitlich gerade an der Schwelle von der Schule zu einer irgendwie passenden beruflichen Ausbildung/Werkstatt standen, wurden Arbeitsplätze als Schauspieler:innen eingerichtet.

In meinem Konzept für das Theater hatte ich auch eine Ausbildung vorgesehen, denn ich finde, auch Menschen mit Behinderung haben ein Recht auf qualifizierte Ausbildung. Der Anfang war schwierig, es waren zwar alle hochmotiviert, aber der zugesagte Raum für Proben wurde noch von etlichen anderen Abteilungen des Rauhen Hauses genutzt, so dass ich mit den Theaterleuten ständig umziehen musste, oft in viel zu kleine Räume. Der Rollstuhlfahrer Kurt sagte dann auch, er könne da nicht Theater spielen, weil er mehr Raum zum Bewegen braucht.

Es dauerte bis zum Jahr 2000, bis die Notwendigkeit eines geeigneten dauerhaft nutzbaren Raumes bei der Leitung des Rauhen Hauses auf fruchtbaren Boden stieß und wir einen richtigen Übungsraum bekamen. Es waren zwar nur 100qm eines Möbellagers, aber wir konnten endlich kontinuierlich proben. Inzwischen war das Ensemble auf neun Schauspieler angewachsen. Ich bekam einen Kollegen dazu, der Gitarre spielen und auch Lieder komponieren konnte. Da zwei der Schauspieler:innen einen Tagesförderstatus hatten, gab es für die beiden je eine Betreuungsperson dazu (Zivildienstleistende/FSJler:innen). Zum Glück waren es meistens Menschen, die ein Instrument spielten, so dass die Theaterstücke auch musikalisch gut ausgestattet werden konnten.

Wird Ihr Theater subventioniert? Handelt es sich um ein festes Ensemble oder ist das Theaterspiel eine Nebenbeschäftigung?

Astrid Eggers: Die Schauspieler waren von Anfang an Berufsschauspieler. Sie wurden immer für ihre Theaterarbeit bezahlt, eine Anerkennungsprämie für ihre Arbeit. Das ist nicht viel, ungefähr das, was in Werkstätten bezahlt wird. Dieses Geld musste erwirtschaftet werden. Das hieß also gleich zu Beginn: auftreten, um Geld einzunehmen. Gleichzeitig begann ich mit einer Ausbildung der Schauspieler, die Atem- und Sprechtraining, Tanz und Bewegungstraining umfasste, Handwerkszeug. Später gab es noch Feldenkrais und Gesangsunterricht von anderen Personen dazu.

Leider gab es vom Träger keine Mittel für Bühnenbild und Kostüme. Da ich vor Klabauter jahrelang selbst als Freies Theater aufgetreten war, gab es zumindest einiges in meinem Fundus, was genutzt werden konnte, es reichte mir aber nicht für ein professionelles Erscheinungsbild. So gründete ich zusammen mit einigen Eltern der Schauspieler:innen und Freunden den Förderverein Theaterwerkstatt Klabauter e.V. Über diesen konnten Spenden von Firmen und Stiftungen sowie Zuschüsse von der Kulturbehörde Hamburg eingeworben werden.

Aufführungsräume hatten wir nicht, aber wir traten von Anfang an öffentlich auf. Klabauter wurde oft eingeladen, z.B. im Rahmen von Werbeaktionen für barrierefreies Einkaufen in Einkaufszentren. Wir spielten auf kleinen Hamburger Stadtteilbühnen oder bei Hagenbeck, wo der Sozialverband Deutschland eine Kampagne für „Hagenbeck für alle“ machte, in Schulen, in Seniorencafés und an vielen anderen Orten. Oft wurden eigene kleine Stücke entwickelt. Auch zu Gastspielen wurde Klabauter eingeladen, z.B. ins Jugendtheater Heidelberg, ins Erdbeerparadies auf Föhr oder zum Straßentheaterfestival in Mönchengladbach. Im Jahr 2006 bekamen wir endlich eine eigene Bühne, ein altes Gemeindehaus nahe der Hamburger City. Da viele Arbeitsprojekte der individuellen Arbeitsbegleitung auch einzogen, war es natürlich auch dort wieder sehr eng, aber es war möglich, kontinuierlich zu proben und auch auf eigener Bühne aufzuführen.

Waren in ihrer Gruppe immer nur Menschen mit Beeinträchtigung?

Astrid Eggers: Das feste Ensemble besteht aus mittlerweile 14 Schauspieler:innen mit Behinderung. Es gab aber immer den Anspruch, auch Schauspieler:innen ohne Behinderung zu integrieren. Bei *Yvonne die Burgunderprinzessin* wurde Yvonne z.B. von einer Schauspielerin ohne Behinderung gespielt. Im Laufe der Zeit hat Klabauter viele Schauspieler:innen und Regisseur:innen ohne Behinderung angezogen, die mit dem Ensemble zusammenarbeiten wollten. So wurde das Theater immer integrativer, was allerdings auch immer eine Kostenfrage ist. Gagen für Gäste kann man nur bezahlen, wenn es Zuschüsse zu den Produktionskosten gibt. Manchmal ist es allerdings auch ohne diese gelungen. So gab es z.B. über zwei Jahre regelmäßige Improvisationsabende, an denen eine semiprofessionelle Hamburger Gruppe mit einem Teil der Schauspieler:innen von Klabauter zusammen spielte, oder die Zusammenarbeit mit dem Musiktheater Musica Portabile, das die Oper *Hänsel und Gretel* von Humperdinck spielte und die Klabauter als von der Hexe gefangene Kinder auftreten ließ. Auch eine Literaturlesung gab es, bei der ein Professor der Hochschule des Rauhen Hauses zusammen mit den Schauspieler:innen mit einer Lesung literarischer Texte auftrat. Es war sehr berührend zu erleben, wie die Schauspielerin Aylin Gedichte von Erich Fried vortrug.

Werden die Ideen Ihrer Schauspielerinnen und Schauspieler in den Inszenierungen verarbeitet? Wie erarbeiten Sie zusammen einen Text?

Astrid Eggers: Einerseits schlage ich vor, was ich gerne machen würde, andererseits frage ich auch, welche Wünsche und Ideen es gibt. Manchmal war die Aufgabe, zu einem bestimmten Thema zu improvisieren. Gleich zu Anfang wollte

ich gerne eine Fassung von *Schmetterling und Taucherglocke* von Dominique Bauby spielen. Das erwies sich aber als zu anspruchsvoll. Wir waren gerade ganz am Anfang, die Mitglieder des Ensembles mussten sich erst kennen lernen und man konnte nicht regelmäßig proben. So gab es dann einige Improvisationen zum Thema, aber das ganze Thema wurde aufgeschoben bis 2004, als das Stück unter dem Titel *Andersisches Kaleidoskop* herauskam. Das erste Stück wurde dann eine kleine schrille Soap Opera. Der Film *Titanic* lief damals und ein sehr begabter junger Mann aus dem Ensemble wollte gerne etwas mit reichen Leuten und deren Untergang spielen. So kam dann ein Stück zustande mit einer Gräfin, die in einen Reitlehrer verliebt ist, und in dem ihr betrügerischer Gatte von seinem geldgierigen Bruder bedrängt wird. Mein Anspruch war immer, dass die Stücke integrativ besetzt sind und so war ich also die Sekretärin der Detektivin, die von Sophie gespielt wurde. Wir belauschten zusammen die Gräfin. Dabei lauschte die Sekretärin genau hin, wenn die Detektivin sprach, und antwortete dann mit Sätzen wie: „Jawohl, Chefin, das machen wir so.“

Sophie kann sich weder bewegen noch sprechen und viele haben gesagt: „Die kann doch in dem Theater nicht mitmachen.“ Aber ich habe gesagt: „Wenn wir jetzt anfangen, Sophie auszugrenzen, dann kommen die nächsten und sagen: Nee, den da wollen wir auch nicht und so weiter, und dann sind gleich alle wieder weg.“ Sophie ist immer noch dabei, beliebt bei allen, die sie kennen, und immer noch eine Provokation. Sie selbst liebt es, auf der Bühne zu sein. Man kann sie verstehen, wenn man will: Wenn sie etwas nicht mag, dann schreit sie und macht Radau. Wenn sie etwas gut findet, z.B. ein schönes Kleid trägt oder zu schöner Musik auftritt, dann zeigt sie ihre Freude.

Nach der Soap Opera wollte ich gerne *Hans im Glück* nach den Gebrüdern Grimm machen. Ich las den Schauspielern das Märchen vor und sie fanden es überhaupt nicht gut, weil Hans alles verliert. Da habe ich sie aufgefordert nachzudenken, was in diesem Märchen alles noch passieren könnte. *Hans im Glück* haben wir dann als Revue gespielt, mit faschistisch anmutenden Bauern, die mit Knüppeln über die Bühne rannten, und einem tanzenden Hans, der die Steine im Brunnen verliert und völlig selig zu einer kleinen Mazurka von Chopin davontanzte. Zum Schluss gab es noch eine Szene, in der die Schauspieler protestieren, dass Hans so blöd ist, das Gold wegzugeben, aber der tanzt weiter.

In den Inszenierungen kamen auch Originaltexte vor. Ich habe meine Begeisterung für Sprache bei den Schauspielern zu wecken versucht. Nicht alle können Texte von Shakespeare oder Schiller sprechen, aber alle waren neugierig und interessiert. Sandra und Kurt hat es Spaß gemacht, einen ordentlichen Streit zwischen Titania und Oberon mit viel Originaltext hinzulegen. Bei dem Streit der Verliebten, dieser Riesenszene, in der sich die Jungs und Mädchen

jagen und prügeln, habe ich den Text so arrangiert, dass gesprochen, aber auch mit viel Action gespielt werden konnte. Ich habe genau zugehört, und wenn die Schauspieler etwas Eigenes, Schönes sagten, sagte ich: Das ist toll, das nehmen wir mit rein. Und es kam vieles.

Haben Sie auch persönliche Erfahrungen aus dem Alltag der Schauspielerinnen und Schauspieler verarbeitet?

Astrid Eggers: Wir sind viel zusammen ins Theater gegangen, auch um zu lernen, was es heißt, professionell Theater zu spielen. Wir sahen *Die Räuber* von Schiller im Thalia Theater. Darin gibt es diesen wunderbaren Monolog: „Ich habe große Rechte, über die Natur ungehalten zu sein...“ Den habe ich den Schauspieler:innen noch einmal vorgelesen und gefragt: „Was meint ihr, habt ihr Lust, mal richtig böse zu sein?“ Da haben alle gesagt: „Das finden wir gut! Wir wollen nicht immer lieb und nett sein, wir wollen auch mal böse sein.“ Das hat ihnen solchen Spaß gemacht, darüber reden sie heute noch. Cora z.B., eine ganz liebe, eher ängstliche junge Frau, nahm sich eine Pistole und schrie Sophie an: „Wie siehst du aus? Was machst du hier? Ich kann dich nicht sehen. Ich schieß dich tot!“ Es gab ja wirklich Leute, die beim Anblick von Sophie sagten: „Wer ist das denn? Die da in ihrem Rollstuhl, die macht gar nichts, die muss weg.“ Manche haben verlangt, dass Sophie von der Bühne verschwinden soll.

Die Schauspieler:innen habe sich immer auch persönlich mit eingebracht. Ole z.B., der immer unter der Konkurrenz mit seinem Bruder gelitten hatte, traute sich, Ben in dessen Rollstuhl unter wüsten Beschimpfungen aus dem Raum zu schubsen und ihn zu beschimpfen: „Du, Bruderherz, hast immer recht und bekommst immer alles, was du willst...“ Auch die Liebeszene wurde gespielt. Ein junger Mann und eine Frau standen sich gegenüber; zwischen ihnen spann ein wunderschöner blauer Faden ein Netz, Teile des Originaltextes wurden gesungen, unterbrochen von Texten über eigene Erlebnisse einiger Schauspieler:innen, in denen es immer um unerfüllte Wünsche ging. Das Stück begann damit, dass einzelne Schauspieler:innen in Ketten auftraten mit folgenden Sätzen: „Ich bin unzufrieden mit vielem/Warum muss ich um jede Freundschaft kämpfen?/Warum kann es mir nicht leicht fallen, Leute kennen zu lernen?/Warum kann ich nicht schön sein?/Warum kann ich nicht besser lesen und rechnen?/Warum hatte ich noch nie eine Freundin?“

In den Inszenierungen kamen auch immer wieder Originaltexte vor. Zum Beispiel im *Sommernachtstraum* von Shakespeare. Nicht alle Schauspieler können solche Texte sprechen, aber einige schon, und die haben Freude daran.

Sandra und Kurt haben z.B. mit Vergnügen einen Streit zwischen Titania und Oberon hingelegt.

Wie sah Ihre konkrete Arbeit während der Proben aus?

Astrid Eggers: Ich habe vorweg immer ein *warm up* gemacht, mal mehr Arbeit mit Atem und Stimme, mal mehr Bewegung und Tanz. Die Erarbeitung eines Stücks bzw. Themas begann mit dem Lesen des Textes, dann kamen Improvisationen dazu. Manchmal haben die Schauspieler:innen etwas Eigenes aufgeschrieben, manchmal gemalt oder gezeichnet. Dabei entstand eine Menge Material, aus dem ich dann das Stück geschrieben habe. Wichtig war, eine künstlerische Form zu finden und vom rein Biografischen wegzukommen. Die Probenarbeit war nicht anders als an anderen Theatern auch. Einige Schauspieler:innen hatten am Anfang noch nicht so viel Mut, einfach zu spielen und etwas auszuprobieren. Gerade Menschen mit Behinderung haben oft erst einmal Angst, etwas falsch zu machen. Da habe ich dann gesagt: „Leute, ihr könnt alles probieren, auch gerne das, wovon ihr denkt, dass es falsch ist. Seht mal zu, dass ihr mich ärgert oder zum Lachen oder Kreischen bringt.“

In meiner langjährigen Theaterarbeit habe ich mit Schauspieler:innen mit und ohne Handicap gearbeitet und keinen Unterschied festgestellt. Ganz normale Probenarbeit in beiden Fällen. Ich habe mit allen auf die gleiche Art und Weise gearbeitet. Wichtig ist, das Vertrauen des jeweiligen Künstlers oder der Künstlerin zu erlangen. Nur darauf kann man eine kreative Zusammenarbeit aufbauen. Ganz idealistisch möchte ich sagen: Ohne Schauspieler:innen zu lieben, kann keine gute Inszenierung entstehen. Ein Beispiel über eine vertrauensvolle Zusammenarbeit war der Schönheitswettbewerb am Schluss des Stückes *Andersisches Kaleidoskop*. Dort traten Schauspieler:innen in *beach wear* gegeneinander an, d.h. sie trugen nur Badehosen bzw. Badeanzug oder Bikini. Ich habe angesagt, dass niemand das spielen muss, aber es gab eine Probe, bei der ausprobiert werden konnte, wer es sich zutraut. Zu der Probe bat ich alle, ihre Badekleidung mitzubringen. Dann sind alle einzeln zu Musik über einen imaginären Catwalk gegangen. Es gab dann sechs mutige Schauspieler:innen, die sich einen Auftritt zutrauten und bei den Aufführungen vom Publikum begeistert gefeiert wurden. Ich fand es auch sehr mutig von Kurt, der in *Der Sturm* von Shakespeare ohne Rollstuhl als Caliban über den Boden kroch und auf diese Weise monströs und gefährlich wirkte.

Haben Sie überraschende Reaktionen aus dem Publikum in Erinnerung?

Astrid Eggers: Viele kamen nach den Aufführungen zu mir und sagten: „Das hätte ich nicht gedacht.“ Es war deutlich, dass viele Zuschauer:innen überrascht

waren, unterhaltsames Theater zu sehen, gespielt von emanzipierten hochmotivierten Darsteller:innen. Viele kamen immer wieder. Es kamen auch ganze Schulklassen unterschiedlichster Schulen, Heilerzieher aus ganz Deutschland beendeten ihre Klassenreisen mit einem Besuch bei Klabauter. Auch die Workshops, die wir gaben und bei denen auch einzelne Schauspieler:innen Übungen mit anleiteten, überraschten die Besucher durch ihre Qualität. Probenbesucher:innen konnten feststellen, dass es sich bei unserer Theaterarbeit um wirklich ernsthafte und harte Arbeit handelte. Nach dem ersten Gastspiel 1998 in Bonn kam der Leiter einer Behinderteneinrichtung auf mich zu und sagte: „Ich mache meinen Job nun vierzig Jahre und heute habe ich etwas gelernt. Sie schauen nicht auf die Nachteile der Leute, sondern auf ihre Vorteile.“ Das stimmt, ich sehe bei jedem Menschen erst einmal das Gute, und dann kommt das Gute auch heraus.

Ist Ihnen das Vorurteil begegnet, dass die Menschen auf der Bühne von den Regisseur:innen nur ausgenutzt werden, weil sie eigentlich gar nicht wissen, was sie da tun? Immer wieder kommt die Frage auf, ob die Schauspieler:innen eigentlich verstehen, worum es in den Stücken geht.

Astrid Eggers: Menschen mit Behinderung sind viel klüger und interessierter als viele denken. Ich habe meine Leute nie benutzt, sie sind doch erwachsene Menschen! Sagen Sie mal zu jemandem mit Down- Syndrom, er/sie solle etwas machen, was er/sie nicht will – da kriegen sie aber Ärger! Ich weiß noch, wie Aylin in die Gruppe kam. Zuerst konnte ich sie nicht richtig dazu kriegen mitzuspielen. Sie saß in der Ecke und war bockig. Ich habe sie dann gelassen und irgendwann kam sie und machte mit, es war eben einiges zunächst ungewohnt für sie. Ich habe den Schauspieler:innen immer gesagt, dass ich nicht die Absicht habe, sie zu dressieren, sondern dass sie mich als interessante Darsteller:innen interessieren und dass ich auf ihre Ideen gespannt bin. Ich erwarte allerdings ein Höchstmaß an Disziplin, Pünktlichkeit und Zuverlässigkeit. Sonst gibt es keine Aufführung. Nicht alle konnten das leisten; einige sind dann in andere Arbeitsprojekte gegangen.

Einmal haben wir zusammen *Disabled Theatre* von Jérôme Bel angesehen. Meine Schauspieler:innen waren empört, dass Menschen mit Behinderung einfach so ausgestellt wurden. Nach der Premiere von *Ungehalten sein* (nach Schillers *Die Räuber*) unterstellte der Chef der Abteilung „Arbeit und Kultur“ mir, den Schauspieler:innen das Böse-Sein einzubläuen, da sie von sich aus nicht derartig böse sein könnten. Aylin entgegnete daraufhin: „Du, das Böse-Sein gibt es auch im Leben!“

Was ist Ihr Lieblingsstück, das Sie mit dem Klabauter Theater inszeniert haben und warum?

Astrid Eggers: Wenn ich genau darüber nachdenke, habe ich kein Lieblingsstück. Einige Inszenierungen waren besser gelungen als andere. Oft lag es an den Bedingungen, unter denen produziert wurde. *Glückslos glücklich* nach *Hans im Glück* mochte ich gerne, weil ich Revuen liebe, eine verrückte Inszenierung mit singenden und tanzenden Kühen auf der Bühne. Und es wurde auch von Damar Fischer in der *Hamburger Morgenpost* zum Theater des Jahres gewählt. *Ungehalten sein* war schön: Wir hatten die Guckkastenbühne auseinandergenommen und spielten in der Mitte des Raumes, mit schwebenden Wänden aus Gaze, auf die Filme und Bilder projiziert wurden. *Crazy Sommernachtsträume* war schön: Alle konnten sich in Hinsicht auf Liebe und Leidenschaft ausspielen. Das Stück wurde über fünfzig Mal gespielt. Mir gefiel auch die Inszenierung von *Frankensteins Erbe* sehr gut, die erste Zusammenarbeit mit den Azubis, zwei Regisseuren und Schauspieler:innen, die ein sehr relevantes Thema, die Erschaffung des perfekten Menschen, einbrachten. Es wurde in der Kirche gespielt. Ich war für Technik und Organisation zuständig und konnte beobachten, wie fordernd und förderlich diese Arbeit für die Schauspieler:innen war.

Hatten Sie das Gefühl, dass sich nach ein paar Jahren auch im Alltag und dem Leben der Schauspieler:innen etwas grundlegend verändert hat, dass sie auch im Alltag mehr Selbstbewusstsein zeigten?

Astrid Eggers: Viele Schauspieler:innen kenne ich schon sehr lange. Ich habe miterlebt, wie sie die Schule beendet haben, berufstätig wurden und von zu Hause auszogen. Ich habe sie unterstützt, sich vom Elternhaus zu emanzipieren. Die vielen Gastspiele trugen erheblich dazu bei, selbstständig zu werden. Besorgte Eltern gaben mir oft „Gebrauchsanweisungen“ für ihre Kinder mit, die sich aber als überflüssig herausstellten. Diesen Eltern habe ich gesagt: Das sind Erwachsene! Cora z.B. bekam nie einen epileptischen Anfall, Aylin überstand die Auflösung ihrer Verlobung mit einem Kollegen heil und unversehrt, Sandra bekam nie Heimweh. Mir war wichtig, dass wir ein Team waren, das zusammenhält, so wie wir es auch für die Aufführungen mussten. Dadurch dass die Schauspieler:innen auf der Bühne Kostüme trugen, bekamen sie auch ein anderes Verhältnis zu ihrem Aussehen. Privat wurden sie immer modebewusster, auch das mussten die Eltern lernen.

Wie ist es dem Theater während der Pandemie ergangen?

Astrid Eggers: Ab dem 13. März 2020 durften keine Aufführungen mehr stattfinden. Auch die Proben fielen aus. Dabei wurde gerade ein Stück mit dem Titel

Alle krank geprobt. Einige Schauspieler:innen hielten online Kontakt miteinander. Aber das konnten nicht alle. Es war schon schwer, einige waren ganz allein zu Hause, zwei zogen wieder bei den Eltern ein. Erst Ende Juni fanden wieder Proben statt. Die Räumlichkeiten wurden stark verändert. Jede/jeder brauchte mehr Platz um sich herum. Im September gab es die Möglichkeit, *Alle krank* aufzuführen. Es wurde im Zuschauerraum gespielt, für die Zuschauer würde eine Tribüne mit Platz für maximal 20 Personen gebaut – in einem Raum, in den normalerweise achtzig Zuschauer passen.



Fig. 13: *Andersisches Kaleidoskop*, 2004 (A. Eggers) © Astrid Eggers.

RambaZamba (Berlin)

Direction: Jacob Höhne (predecessor: Gisela Höhne)

Contact: info@rambazamba-theater.de

<https://rambazamba-theater.de/>

RambaZamba was founded by Gisela Höhne and Klaus Erforth in 1990 as a part of the Sonnenuhr e.V. association (which is now RambaZamba e.V.). RambaZamba's first premier took place in 1991. Since 1992, the theatre group has its permanent stage and practices at the Kulturbrauerei in Berlin. Currently, about up to eight premieres and 100 further performances are shown on two stages in one playing season.

Furthermore, the RambaZamba ensemble regularly does guest performances around Germany and other countries. The theatre also has an atelier at its disposal, where artists with disabilities can work and exhibit, and respectively sell their art. Since 2008, RambaZamba cooperates with a workshop for people with disabilities, namely the VIA Blumenfisch GmbH. This enables RambaZamba's actors and actresses to have safe jobs and gives them the opportunity to work at the theater on a full-time basis. The theater is funded by the Berlin Senate Department for Culture and Europe.

From the playing season 2009/10 until 2016/17 Gisela Höhne was the sole artistic director of the theater. In 2017/18, Jacob Höhne took over and became the theater's manager and artistic director. The RZA (RambaZamba Agentur) is a casting agency that is a part of the RambaZamba e.V. The RZA introduces actors and actresses with disability to movie productions or television productions. Next to the training RZA coaches and looks after their actors on set.

Awards

Förderpreis für Darstellende Kunst of the Akademie der Künste Berlin for the Ensemble Gisela Höhne (1996)

Sonderpreis der Jury of the Festival Politik im Freien Theater for "Medea – Der tödliche Wettbewerb", Regie Höhne (1999)

Deutscher Kinderkulturpreis from the Deutschen Kinderhilfswerk e.V. (1999)

Kulturpreis der B.Z. for both directors (2004)

Förderpreis des Lessing-Preises für Kritik (2012)

Caroline-Neuber-Preis of the city of Leipzig for the direction and artistic management of Gisela Höhne (2014)

Finalistenpreis Roman Herzog Preis (2018)



Fig. 14: *Kaffee Leben und Tod*, 1995 (G. Höhne).

Theaterarbeit im Theater RambaZamba bei den Kindern des Olymp

Gisela Höhne, RambaZamba

Zirkus und RambaZamba – ein Theater der Schauspieler

Augsburg März 2017. Wir sind eingeladen, beim Brecht-Festival unser Stück *Der gute Mensch von Downtown* zu spielen. Es ist das 140. Gastspiel unseres Theaters. Die Schauspieler:innen haben fast alle eine Beeinträchtigung, viele leben mit dem Down-Syndrom. Am Ende der Vorstellung ernten wir langen Applaus. Glückliche Schauspieler:innen und Musiker:innen. Wir haben es wieder geschafft, die Zuschauer:innen erreicht und ihr Denken über Menschen mit Beeinträchtigung oder Defiziten, wie sie immer noch gern gesehen werden, vielleicht verändert. Das Theater, das wir spielen, wird nicht am Mitleidsfaktor oder an der sozialen Relevanz gemessen, sondern an künstlerischen Kriterien. Und genau das wollten wir von Anfang an: keine Rechtfertigungsformeln ins Therapeutische oder Pädagogische, es geht ausschließlich um künstlerische Äußerungen, um ein ebenbürtiges Theater, ohne dass es versucht, wie das ‚normale‘ Theater zu sein. Es sollte ein Theater sein, das auf den Stärken und besonderen Begabungen/‘Defiziten‘ der Schauspieler:innen aufbaut. Der therapeutische Effekt liegt ganz bei den Zuschauern. Dreißig Jahre habe ich dafür gearbeitet, für dieses leidenschaftliche und poetische Schauspielertheater, als Gründerin, Regisseurin, Intendantin.

Morgen werde ich vor der Gruppe sitzen, ihnen sagen, was besonders gut, was ungenau oder ohne Spannung war und sofort daran arbeiten. Das ist unsere Verabredung: unbedingte Ehrlichkeit in Fragen der Qualität. Das sind sie gewohnt, das erwarten sie. So fühlen sie sich wahrgenommen und geschätzt. Das ist für sie Arbeit und Leben. Das war es für mich.

Das Anderssein spielte keine Rolle, sobald das Spiel begann. Vor der Premiere lag die lange Zeit der Improvisation, die mit meinen und ihren Ideen, mit ihren Persönlichkeiten, ihrem Schicksal oder ihrer speziellen Begabung zu tun hatten, in Reibung gebracht mit den großen menscheitsrelevanten Themen wie Liebe und Tod, Familie, Ausgrenzung, Krieg, Eroberung und Versöhnung.

Unter den Schauspieler:innen ist dieses Mal Eva Mattes, die den Erzengel Gabriel spielt und schon 2015 die Laudatio zur Verleihung des Caroline-Neuber-Preises der Stadt Leipzig an mich gehalten hatte. Nun spielt sie mit, wie

eine von ihnen und doch ganz sie selbst, ist sie auf und hinter der Bühne. Sie nimmt unsere Schauspieler:innen ernst, fordert sie, hilft ihnen, aber stellt sich nicht zurück. In den vielen Jahren haben immer wieder prominente und großartige Schauspieler:innen wie Eva oder Angela Winkler mitgespielt.

Am Anfang war Moritz, mein Sohn, geboren mit dem Downsyndrom. Im *Guten Menschen von Downtown* sitzt er in der Profiband als Musiker und spielt eine wichtige Szene als Schauspieler. 1986 kam durch ihn und seine Gruppe aus der Tagesstätte meine Theaterarbeit mit Menschen mit einer anderen geistigen Ordnung, so nenne ich Menschen, die als ‚geistig behindert‘ bezeichnet werden, ins Rollen. Es begann im Osten Berlins, zunächst mit therapeutisch-pädagogischer Ausrichtung, jedoch nicht, wie man schnell vermuten würde, um *diesen* Menschen zu helfen und sie zu unterstützen, sondern um das Publikum, die Zuschauer, und vor allem die, die sie betreuten und unterrichteten, zu therapieren. Sie alle mussten etwas lernen über diese Kinder. Sie sollten lernen, dass sie nicht in erster Linie defizitäre Menschen, sondern Menschen mit großartigen Fähigkeiten sind, die uns bereichern können.

Das begriff ich nach einer *Weihnachtsmärchen*-Vorstellung der Tagesstätte von Moritz. Die Aufführung war entsetzlich. Als Schauspielerin habe ich eine Nase für Theater. Ich hatte zwar meinen Beruf aufgegeben, um mehr Zeit für Moritz zu haben. Ganz oder gar nicht, und Moritz wollte uns ganz. Aber als er etwas älter wurde und durch seinen jüngeren Bruder Jacob Gesellschaft hatte, studierte ich noch einmal, dieses Mal Theaterwissenschaft und Dramaturgie, und holte mir auf diese Weise zusätzlich zur unentbehrlichen Schauspielerausbildung eine Menge Rüstzeug, um ein neues modernes Theater zu entwickeln. Ich wusste anfangs aber noch nicht, dass Moritz und seine Freunde meine Schauspieler:innen sein würden.

Die Förderung dieser Kinder war in der DDR schlecht. Die Kinder durften ab 1976 keine Sonderschulen besuchen und wurden stattdessen in Tagesstätten betreut, in denen sie nicht lesen, schreiben und rechnen lernen durften, entgegen jeder internationalen Forschung und jedem inklusiven Aufbruch. Zu dem Zeitpunkt ging meine spätere Schauspielerin Jennifer Lau, die ebenfalls mit dem Down-Syndrom lebt, in die Flemingschule in Berlin-Reinickendorf in Westberlin, keine Sonderschule, und machte Furore. Es gab Bücher und Filme über sie, mit ihrer Mutter sprach sie auf etlichen Kongressen über das Leben mit dem Down-Syndrom und über ihre Erfahrungen in der Schule. Später hatte sie einen Außenarbeitsplatz als Kellnerin und hielt das lange neben dem Theaterspielen durch.

Als ich dann in den 1980er Jahren immer unzufriedener mit der Förderung in der Tagesstätte wurde und erleben musste, wie die Erzieherinnen in meiner

ureigenen Domäne Theater Entsetzliches in Form dieses Weihnachtsmärchens hervorbrachten, wachte ich auf und begann, was erst dreißig Jahre später endete: Theaterarbeit mit Menschen ‚mit einer anderen geistigen Ordnung‘ (Im folgenden Text werde ich auf diesen Zusatz verzichten, denn es sind vor allem Schauspieler:innen, Musiker:innen und Tänzer:innen.)

Moritz sprach gar nicht, er spielte uns alles vor. Mit vier Jahren sagte er nicht einmal ‚Mama‘. Die offizielle Förderung sah das nicht als Problem, wir schon. Auch dass das Erlernen der Kulturtechniken ignoriert wurde, bedrückte mich. In mir wuchs die Wut darüber. Das Weihnachtsmärchen, das die Kinder den Eltern ‚vorführen‘ mussten, erschütterte mich restlos. Die Kinder mussten all das tun, was sie *nicht* konnten und wofür sie keine Förderung erhalten hatten: Texte behalten und sprechen, logisch handeln, eine Geschichte erzählen. Schlecht verkleidet wurden sie durch den Raum geschoben, die Erzieherinnen sprachen die Texte, während die Kinder zu weinen begannen, weil sie nicht zu ihren Eltern durften. Ich war froh, als es zu Ende war. Es war einfach alles falsch.

Aber ich wusste plötzlich, was ich tun musste: einen Zirkus gründen. Der Ansatz musste ein ganz anderer sein als in diesem Märchen, in dem vor allem die Defizite vorgeführt wurden: Man musste zeigen, was die Kinder *konnten*. Ein Zirkus, dessen Prinzip im Vorführen von Fertigkeiten und Fähigkeiten besteht und Defizite zu Stärken wandelt, schien mir eine vielversprechende Form. Da würden sie alles zeigen können: jonglieren, krumm oder gerade gehen, balancieren, Bälle werfen, auf der Matte rollen, verrückt sprechen, alles ist möglich. Und selbst können sie dabei so viel lernen: lustvolles Üben, Überwinden von Angst, Zusammenarbeit, Stolz bei der Präsentation. Dieser Ansatz beflügelte mich. Und vor allem war es darauf ausgerichtet, das Können der Kinder, ihre Fähigkeiten zu zeigen, der Gestus war: Seht her! Da bin ich! Das kann ich!

Und ich konnte wieder Theater machen!

Gemäß der These von Joseph Beuys, dass jeder Mensch ein Künstler ist, fragte ich die ganze Gruppe von Moritz, zehn zehn- bis zwölfjährige, sehr unterschiedliche Kinder, ob sie in solch einem Zirkus mitmachen wollten. Sie hatten alle Lust und nahmen teil. Keins der Kinder schied in den folgenden Jahren aus. Ich wollte herausfinden, was in den Kindern steckt und das zu einer kleinen Aufführung verweben. Dazu brauchte es bei den Kindern vor allem Lust, Fantasie und ein Minimum an Merkfähigkeit. Es ging nicht um logische Abläufe oder Texte, sondern um körperliche und andere Fähigkeiten, die sie alle auf unterschiedliche Weise hatten.

Einmal in der Woche trafen wir uns am Nachmittag, nicht unbedingt gern gesehen von den Erzieherinnen. Sie versuchten, den Zirkus pädagogisch zu

instrumentalisieren. Die Erzieherinnen mussten also raus aus den Proben. Einen letzten Versuch startete eine, die uns ‚sorgenvoll‘ zuhause besuchte. Ihr Anliegen war, den Zirkus zu stoppen, da die Kinder nicht wüssten, ob sie nicht doch Löwen oder Frösche seien, wenn sie das spielten, da sie ja ‚keine Fantasie‘ hätten. Aber genau das hatten Moritz und auch die anderen. Heute reist diese Erzieherin zu jedem unserer Gastspiele nahe München und gratuliert. Sie ist seit vielen Jahren unser Fan.

Ich begann die Arbeit also mit unserer Fantasie. Es gelang sofort. Die Kinder sahen mit mir in dem kleinen Raum der Tagesstätte, den wir zum Proben nutzen durften, ein Zirkuszelt mit Löwen, rochen die Sägespäne und die Pisse der Löwen, sahen die hohen Masten und das Seil in der Luft vor sich. Sie folgten meinen Worten und begannen, Lust zu spüren. Die Turnbank wurde zum Seil. Langsam gingen sie über die lange Bank, Fuß vor Fuß, kippeln, auffangen, wackeln, auffangen, in die Knie gehen und wippen, später mit einem Ball in beiden Händen über dem Kopf, mit einem Affen auf den Schultern. Jedes Kind bekam einen besonderen Balanceakt, und das wurde dann in der Aufführung immer am Anfang aufgeführt. Ein Kind, es war Moritz' Bruder Jacob, machte einen leisen Trommelwirbel. Die Spannung war atemberaubend. Dabei machte ich zum ersten Mal die Entdeckung, welche Poesie im ganz Einfachen steckt, wenn es mit Ernst und Anmut geschieht. Ich war fasziniert, mit welcher Hingabe diese kleinen Artisten ihre Nummern vorführten, so wie später meine Schauspieler:innen. Ein wunderbarer Anfang, in dem die Zuschauer:innen die Kinder zum ersten Mal erlebten. Sie konnten sie betrachten in ihrer schönen Konzentration und Poesie.

Wir übten dann immer schwierigere Ballchoreografien, machten ‚schnelle Rollen‘ auf Matten, brüllten als Löwen, jonglierten und waren Clowns. Manche waren besonders schnell, manche besonders langsam, alles hatte seinen Platz.

Beim Gang über die Bank machte nur Christian nicht mit. Er fürchtete Stufen, und sein schwerer Körper wurde bei Bahnfahrten stets von mehreren männlichen Bahnschaffnern in den Wagon hochgehoben. Also Arbeit auf der Bank ohne Christian, in allen Proben. Bei den schnellen Rollen (Purzelbäume am laufenden Band) machte er ebenfalls nicht mit, legte sich aber quer und rollte wie eine Wurst über die Matten, was ihm in den Aufführungen die Lacher sicherte. Wir erarbeiten mehrere Nummern, in denen sie als Gruppe und in Einzelnummern agierten. Immer arbeiteten wir darauf hin, dass wir es aufführen würden, also achteten wir stets auf den guten Anfang, auf die Präsenz, dann die kleine Verbeugung am Ende. Zwischen den Nummern fröhliches Chaos, das in der Regel Moritz ordnete.

Nach einigen Monaten war klar, dass wir auftreten mussten, es entwickelte sich nichts Neues mehr. Die Kinder scharrten mit den Hufen. Eltern und Erzieherinnen, Freunde und Geschwister waren unsere ersten Zuschauer. Wir waren aufgeregt: Würde es gelingen, dass die Kinder ihre kleinen Kunststücke vorführten, ohne zu weinen oder zu den Eltern zu wollen? Als es begann und die Kinder zum bekannten Zirkusmarsch hereinhüpften und -drängten, wusste ich, es würde gelingen. Die Energie war auf dem Siedepunkt. Die Kinder brannten darauf, sich zu zeigen. Sie waren schon vorher stolz!

Die erste Überraschung war Christian: Zitternd und mit Todesverachtung stieg er zu unser aller Überraschung auf die Bank, presste unsere Hände links und rechts sehr fest und balancierte, zitternd und stolz, über die Bank. Als er fertig war, lief ihm der Schweiß, und man sah den glücklichsten Menschen der Welt. Er zerdrückte uns fast. Dass er das geschafft hatte! Was er in keiner Probe getan hatte: Vor dem Publikum überwand er alle Ängste. Wir lernten erstmals, was es mit unseren Kindern machte, wenn sie mit Stolz etwas zeigen konnten von sich und dafür Anerkennung bekamen. Von da an machte Christian immer mit auf der Bank, immer mit derselben Todesverachtung. In den Zug musste Christian weiterhin gehoben werden, da war ja auch kein Publikum.

Alle waren voller Hingabe dabei, auch die ‚schwierigen‘, die nicht lange bei einer Nummer blieben, bisßen an, als Löwen oder als Trommler. Die gerade nicht agierenden Kinder sahen konzentriert zu, wenn einer arbeitete. Auch diese Fähigkeit war den Kindern von den Erzieherinnen vorher abgesprochen worden. Aber für alle galt: Wenn wir nicht aufmerksam waren, war der Artist in Gefahr, „vom Seil zu stürzen“ oder „vom Löwen gefressen zu werden“, „den Ball zu verpassen“ oder den Schuh des Nachfolgenden bei den „Rollen am laufenden Band“ auf den Kopf zu bekommen. Wir machten die einfachsten Dinge zum Ereignis. Die kleinen Artisten machten Theater voller Ernst und Unbedingtheit. Und dabei entstand unversehens Poesie.

Nie werde ich Anke vergessen, ein schlankes, hinreißend schönes dunkelhaariges Mädchen. Anke sprach fast nie oder erst, wenn man mit einer Antwort schon nicht mehr gerechnet und sich weggedreht hatte. Und dann stand sie noch lange da, die Hand ausgestreckt und sagte: „Guten...Tag.“ Aber beim Balancieren auf der Bank faszinierte sie mit ihren Tüchern, die sie kreisend schwenkte (ich hasse eigentlich alles mit Tüchern), mit ihrem grazilen Gang, mit einem so seligen Lächeln, dass man sie nur anschauen wollte. Sie hatte da gar kein Defizit, sie war komplett in ihrem Balancieren, ihren schönen Bewegungen und ihrem Glück!

Roberto, ein großer, schlanker Junge, ein Einzelgänger und eher abweisend, sprang über sieben Personen, die sich nacheinander wie die Heringe

nebeneinanderlegten und voll Vertrauen waren, dass Roberto keinen verletzen würde. Es geschah auch nie. Die siebente war immer ich, ich hatte nie Angst. Roberto hüpfte dann noch lange vor Glück und rieb sich die Hände.

Moritz machte alle Nummern toll mit und spielte mit seinem Vater, der irgendwann dazu stieß, eine witzige Clownsnummer. Schon damals war Moritz Chef. Er wusste alle Abläufe, wann jeder dran war und half bei Auf- und Abbauten. Das Theaterblut war deutlich zu merken.

Die Aufführungen, für die wir aus dem Theater Kostüme, Scheinwerfer und Musik besorgt hatten, fanden zuerst vor den Eltern und Betreuer:innen, dann vor Schulklassen statt und waren jedes Mal großartig. Die Premiere war ein toller Erfolg! Die Kinder waren besser als in jeder Probe, stolz und glücklich, wie auch die Eltern. Die Erzieher:innen mussten einsehen, dass es gelungen war, konnten das aber nicht zugeben. Es blieb spannungsgeladen.

Die Kinder liebten unsere Aufführungen und leisteten stets mehr als in den Proben. Das war der Prüfstein für mich. Sie wurden nicht klein und ängstlich vor den Zuschauern, wie ich das beim *Weihnachtsmärchen* erlebt hatte, sie präsentierten stolz und wagemutig, was sie konnten. Sie wuchsen über sich hinaus, gingen nach wenigen Vorstellungen souverän und sicher zu ihren Auftritten. Sie hielten alle Verabredungen ein und leuchteten. Die Zuschauer waren beglückt, erstaunt und auch stolz. Es gab kein Mitleid. „Die sind ja ganz toll!“ sagten Kinder und Lehrer:innen.

Aber innerhalb der Tagesstätte wurden wir (außer von der Leiterin) nicht geliebt: Wir brachten Unruhe, der Mittagschlaf wurde gestört und vieles mehr, die Kinder spielten brüllende Löwen, und sie konnten im Zirkus Sachen, die sie sonst nicht konnten. Am meisten ‚liebte‘ ich die Begründung, dass sie „jetzt dauernd wie Löwen brüllten, dabei hatten wir sie doch jetzt so schön leise.“ Man ließ uns auch alles allein schleppen und sortieren, umziehen und aufbauen. Das jedoch focht uns nicht an. Wichtiger war, dass es funktionierte: Theater mit Menschen ‚mit einer anderen geistigen Ordnung‘!

Wäre die Wende nicht gekommen, dann gäbe es den kleinen Zirkus vielleicht immer noch: in einer kleinen Tagesstätte, mit Reifen, Bank und Ball. Alle Versuche, von den staatlichen Stellen die Erlaubnis und die Mittel zu bekommen, den Rahmen zu erweitern, ein Theater daraus zu entwickeln, scheiterten. Zum Glück kam es anders. Heute gibt es das erfolgreiche Theater RambaZamba und viele andere, und aus meinem Zirkus hat Micha Pigl den Zirkus Sonnenstich und das Zentrum für Bewegte Kunst entwickelt, ein fantastisches Projekt, das in Kooperation mit vielen professionellen Artisten genau das tut, was wir begonnen haben: Entwickeln und Präsentieren von Fähigkeiten und Talenten besonderer Kinder. Der Zirkus als theatrale Veranstaltung wurde zum

Urgrund, zur Geburt alles Weiteren. Dieses Theater sollte von nun an mein Leben bestimmen. Und wie so oft in meinem Leben war diese Entscheidung aus Unzufriedenheit und Zorn entstanden.

Die Schauspieler bestimmen den Gang der Geschichte

Gleich nach der Wende hatten wir die Kunstwerkstatt Sonnenuhr und das Theater RambaZamba ins Leben gerufen. Der Ansturm war enorm, so entstand nach zwei Jahren eine zweite Theatergruppe. Ich leitete die erste. Unser erstes Stück, *Prinz Weichherz*, war im Dezember 1991 ein großer Erfolg, die Premiere im Deutschen Theater Berlin umjubelt. Das Wichtige neben der künstlerischen Qualität war, dass wir nicht in einer Nische auftraten, sondern im renommiertesten Theater Berlins. Dadurch wurden wir von Anfang an von vielen Menschen als professionelles Theater wahrgenommen, und die Medien nahmen uns ernst.

Bei der Erarbeitung des Stücks gingen wir von einem Gedicht des Dichters und Malers Georg Paulmichl aus, der in Tirol in einer Werkstatt arbeitete, und improvisierten miteinander eine Geschichte darum herum. Am Ende sortierte ich und legte die Geschichte fest. Das war nur möglich, weil ich von Anfang an mit den anarchistischen Fantasien und der wilden Spielwut des Hauptdarstellers Michael Wittsack arbeitete und die anderen vorsichtig erste kleine Episodenrollen spielen ließ. Er hatte die Kraft und die überbordende, surreale Fantasie, die nicht-moralisierende Gier aufs Leben, die ihn befähigten, den 90-minütigen Abend durchzuspielen. Es war riskant, denn er irrte gern ab, aber er schaffte es: Er, der mit dem Down-Syndrom und der riesigen Zunge.

Jedes neue Stück wurde eine neue Herausforderung. Und immer sorgten die Schauspieler:innen dafür, dass es ein Abenteuer wurde. Es gab niemals ein Stück, das ich ‚vom Blatt‘ inszenierte. Selbst wenn es eine literarische Vorlage gab, wie bei unserem nächsten Stück, *Ein Winternachtstraum* nach dem Shakespeare'schen *Sommernachtstraum*, arbeitete ich völlig frei damit und suchte die Nahtstellen, an denen es die Schauspieler:innen interessierte. Dazu war eine Methode ganz ungeeignet: das Vorlesen der Geschichte oder des Stücks. Langeweile breitete sich aus, kaum eine:r verstand etwas, am Ende waren sie zu müde zum Spielen. Also musste ich immer wieder andere Methoden finden und erfinden. Entscheidend war immer, dass ich die Schauspieler:innen mitnehmen konnte, dass sie es spielen wollten.

Wir erarbeiteten unser zweites Stück, *Ein Winternachtstraum*. Wir improvisierten eine Weile zu folgenden Fragen:

Woran erkennst du, dass zwei sich lieben, ohne dass sie es sagen?
 Ich will den Freund, die Freundin haben, obwohl meine Eltern das nicht wollen! (Hermia)
 Warum schweigst du? (Lysander)
 Wie kannst du sie locken, was kannst du versprechen?
 Ich tue etwas Verbotenes. Wie spiele ich das? (Puck)
 Woran erkennen wir, dass sie/er etwas Verbotenes tut. Wie ist der Körper? Wie ist es, in den fremden Wald zu gehen? (Alle)
 Kann man zwei Männer lieben? Können sich zwei Frauen lieben? (Titania und Hippolyta)
 Du wirst nicht verlassen werden. Zeig es. (Oberon)
 Du wirst eine starke Frau erobern. (Theseus)
 Sie lehnt dich ab. Was fühlst du?

So waren wir langsam in den Gang der Geschichte gekommen, die mit der verbotenen Liebe beginnt, die Patricia Schulz als Hermia aber nicht aufgeben will. Mit dem Satz: „Ich will keine Ordnung, ich will Liebe!“ versucht sie, ihre Freiheit zu erringen. Aber sie landet in einem Verlies, vor dem nun ihr Freund Lysander sitzt. Michael Wittsack, mein *Weichherz*-Schauspieler, spielte Lysander. Aber er verweigerte plötzlich in der Probe, ihr zur Flucht zu verhelfen. Es war nicht möglich, ihn dazu zu bewegen. Sie bat ihn, schmeichelte ihm, ermutigte ihn, er aber erfand eine Ausrede nach der anderen. Er sah sie nicht einmal an. So entstand folgender Dialog:

HERMIA: Lysander, befrei mich, wir gehen in den Wald.
 LYSANDER: Nein, im Wald ist es dunkel.
 HERMIA: Ich leuchte dir den Weg.
 LYSANDER: Im Wald ist es kalt.
 HERMIA: Ich wärme dich!
 LYSANDER: Im Wald sind wilde Tiere.
 HERMIA: Ich beschütze dich.
 LYSANDER: Ich bleib bei Mutti und Vati.

Das Letzte hatte ich ihm geflüstert, und das war die Wahrheit. Erleichtert setzte er Kopfhörer auf, die Sache war für ihn beendet. Hermia brach zusammen. Micha hatte also klar den Fortgang der Geschichte bestimmt. Es war keine Überlegung, kein Kalkül, es war sein Gefühl. Es hatte keinen Sinn, ihn zu zwingen.

Wir mussten aber in den verflixten Wald kommen, Patricia aus dem Verlies bekommen. Also brachten wir nun Martin Lindner als Martinus (Demetrius bei Shakespeare) ins Spiel. Martin war sofort in seinem Element als Drachentöter und lockte Hermia mit großen Gesten, mit ihm in den Wald zu gehen. Doch Hermia wollte nicht und wiederholte Lysanders Argumente, um Zeit zu

gewinnen und in der Hoffnung, dass Lysander sie befreit, aber ohne Erfolg. So ging sie mit Martinius in den Wald. Patricia spielte das sehr bewegend.

Als Lysander/Micha entdeckte, dass Hermia mit Martinius/Martin in den Wald geflüchtet war, trommelte er seine tiefe Verzweiflung darüber hinaus, dass er nicht aus seiner Enge herausgefunden hatte. Ich hatte die Verbindung geliefert zwischen Biografie und Geschichte der Figur. Er war verzweifelt, weil er immer noch ohne Selbständigkeit und partnerschaftliche Erfüllung im Haus der Eltern lebte und sich von ihnen nicht lösen konnte. Man erlebte eine solche Kraft in seiner Trauer, dass wir alle, und später die Zuschauer, erschüttert waren. Dann ging er in den Wald, und es endete tödlich, so groß war sein Leid. Mit seiner persönlichen Entscheidung bestimmte Micha den Gang der Geschichte wesentlich mit, und ich musste seiner Spur folgen.

Aber auch die anderen Darsteller bekamen dadurch Futter und lebten ihre Fantasien aus: Patricia war als Hermia zweifelnd und zögernd Martinius in den Wald gefolgt. Er entpuppte sich aber als ein Aufschneider und wusste den Weg nicht. Darin zeigte sich Martins Hilflosigkeit, wie er die Geschichte weiterspielen sollte. Ihm hatte nur daran gelegen, ihr und uns zu imponieren. Er wollte auch nicht, dass wir ihm helfen. Um seine Not zu vertuschen, improvisierte er einen Herzanfall, den er überzeugend spielte. Die Grenze zwischen echten und vorgegebenen Beschwerden war manchmal schwer zu erkennen, wie bei vielen unserer Spieler. Zu anderen Gelegenheiten setzte Martin übrigens auch einen ‚Anfall‘ ein. Er war nicht der einzige, der fantasievoll Beschwerden vorgab und erfand, um Anstrengungen aus dem Weg zu gehen. Ich finde diese Tricks unserer Spieler völlig legitim. Es ist eine ihrer ‚Waffen‘. Ich ließ ihn diesen Herzanfall spielen, denn obwohl Martin im Stück nicht weiter wusste, gab er dem Stück dadurch neuen Schwung. Hermia erkannte mit dem Gespür der Berliner Göre sofort, dass „det doch wieder jespilte“ war. Und sie ließ ihn liegen, beschimpfte ihn als „Lustmolch“ und sucht sehr verzweifelt den Weg aus dem Wald oder zu dem versprochenen Schloss, das sich nirgends zeigt. Die Spanne zwischen komischer und tiefer Verzweiflung war bei Hermia/Patricia enorm. Sie war immer sie selbst, leidenschaftlich und witzig, eben Berliner Göre. Am Ende töteten beide Liebhaber Hermia versehentlich, als sie ihren Streit schlichten wollte. Nur Puck und Titania waren in der Lage, die erstarrten und eingefrorenen Körper wiederzuerwecken: „Als wäre nichts gescheh’n, lasst uns nach Hause geh’n.“

Alle drei Schauspieler hatten im Rahmen der relativ offenen Handlung ihre Vorschläge spielerisch eingebracht. Ich konnte sie gut nutzen, da es mir nicht darum ging, Shakespeare getreu auf die Bühne zu bringen, sondern ein Stück zu spielen, in dem die Darsteller:innen ihre wunderbare und eigen-artige

Begabung zeigen konnten, ihren Humor und ihre tiefen Gefühle, die den unseren gleichen.

Lernen beim Spielen

Vor den Vorstellungen wechselte ich beim Aufwärmen zwischen Körperarbeit und Austausch über das Stück. Zu letzterem saßen wir alle in einem Kreis. Dieser Kreis begleitete meine Theaterarbeit von Anfang an, mit ihm begannen wir stets unsere Arbeit. Jede:r konnte sprechen, etwas sagen, schweigen, klagen, sich beschweren, auch über mich, sich bedanken... Jede:r wurde gehört. Dann erst kam die Körperarbeit. Und nach dem Kreis wusste ich, ob ich mit Entspannung beginnen und dann in die fordernde Trainingseinheit wechseln würde oder umgekehrt.

Nun saßen wir im Kreis, um über das Stück zu reden, das wir danach spielen würden. Es war erstaunlich, wie viel sie im Lauf der Zeit durch ihr Spielen erkannt und gelernt hatten. So vieles, was sie im Leben nicht durften oder konnten, durften und sollten sie hier ausprobieren. Sie machten neue Erfahrungen, gingen mutig und ängstlich in den fremden Wald, lernten die Liebe kennen, den Verrat, den Verführer Puck und den Tod und all das gefahrenfrei und auf dem sicheren Grund unserer Begleitung. Und sie verstanden: Ja, man darf auch lieben gegen den Willen der Eltern, man kann zwei Frauen oder zwei Männer lieben; auch Männer lieben Männer und auch Frauen lieben Frauen. Sie lernten ihre Wut und ihre Angst kennen. Sie spielten sie, was das Wichtigste war. Und wie sie es spielten! Leidenschaftlich, wahrhaftig, lustvoll und mit vollem Bewusstsein ihrer Bühnenexistenz. „Ich will keine Ordnung! Ich will Liebe!“ Diese Sätze erfand Patricia und nichts war treffender für unsere Arbeit.

Auch ich lernte wieder viel. Ich musste mir Methoden jenseits der ‚Leseprobe am Tisch‘ einfallen lassen: eine kleine Geschichte erzählen, eine Situation beschreiben, Bilder ansehen und beschreiben, malen, Filme ansehen und selber vorspielen. Je nachdem, ob wir die Andockstellen bei den einzelnen trafen, funktionierte das mehr oder weniger gut. Vorspielen war meist ideal, weil ich den Vorgang zugleich erklärte und spielte, immer deutlich und intensiv. Da verstanden sie den Gestus, es waren seltener die Worte, die ankamen. Aber auch etwas anderes wurde sehr schnell klar: Entweder sie bissen an und spielten, was wir vorschlugen, oder veränderten unsere Vorschläge und machten sie zu ihrer Szene (und das war immer großartig) oder sie blieben völlig unberührt und machten gar nichts. Sie verbogen sich nicht mit schlechten Spielvorschlägen. Entweder ich hatte sie erreicht oder nicht. Dazwischen gab es nichts.

Eine fundamentale Erkenntnis war für mich: Wenn der Spielvorgang *konkret* war, dann konnten wir die Schauspieler:innen erreichen. Gab ich konzeptionelle Anweisungen, geschah nichts. Es ging nicht zu sagen: „Geh mal durch die Tür wie in ein neues Leben.“ Dann geschah nichts. Es ging aber: „Sieh die Tür. Öffne sie, wenn du kannst. Geh hindurch, langsam. Die Tür ist groß und schwer. Vielleicht erwartet dich etwas dahinter.“ Der Gang durch die Tür oder in den Wald oder die Verweigerung konnten Offenbarungen sein. Das Widerständige macht produktiv. Die Bestätigung für diese Beobachtung fand ich in Oliver Sacks' Buch *Der Mann, der seine Frau mit einem Hut verwechselte*. In der Beschreibung von Rebecca, einer ‚einfältigen‘ jungen Frau mit Down-Syndrom, die dann Schauspielerin wird, erläutert er, wie immer das Konkrete den Raum für Poesie gibt, nicht das Konzeptionelle.

Textflüstern

Im Lauf der Szenenimprovisationen zum *Winternachtstraum* begannen wir auch mit der Arbeit am Text. Behutsam, forschend gab ich brockenweise leise Texte rein wie laut geäußerte Gedanken, die sie haben könnten. Sie schwan- gen sich dann manchmal ein in diese Gedanken, wiederholten oder verän- derten sie, dachten sie laut weiter und spielten damit. Ich antwortete selbst in Varianten, um das Mögliche sichtbar zu machen. Es blieb in allen meinen Arbeiten immer ein spannender Vorgang: meine sachte Vorgabe an Gedanken oder Texten, ihre Verweigerung oder ihr Einschwingen und Weiterspielen in Richtungen, die sie dann selbst bestimmten. Dann wieder meine Gedanken, und wieder nahmen sie den Faden auf. Den Text fanden wir am Ende gemein- sam. Mein Studienfreund und Dramaturg Stefan Kolditz und ich erarbeiteten Textvorschläge, die sich an den Improvisationen und Sprachfähigkeiten ori- entierten, auch Shakespeare einbezogen, aber eine eigene Poesie entfalteten. Dadurch war die Höhe der Figuren gehalten, aber die Darsteller:innen waren sehr frei im Spiel. So lösten wir sie aus dem ‚Privaten‘ heraus und sie spielten nicht ständig sich selbst.

Es gab auch ein Missverständnis meine Arbeit mit Text betreffend. Auf mehreren Workshops und Tagungen wurde ich gefragt, wieso die Schauspie- ler so viel sprechen, obwohl ich in einem Vortrag in Lingen gesagt hätte, dass der Text nicht wichtig sei. So hatte ich das aber nie gesagt. Da für die meisten unserer Darsteller:innen und insbesondere die mit dem Down-Syndrom Spra- che zu den Fähigkeiten gehörte, die am schlechtesten ausgeprägt sind, sie aber großartig spielen konnten, hatte ich mich für eine Herangehensweise entschie- den, die nicht beim Text ansetzt, sondern beim Spielvorgang. Dabei konnten

sie auch sprechen, aber es war nicht die Hauptsache. Und natürlich wurde die Sprache besser, je klarer der Spielvorgang war. Waren Spielvorgang und Gestus verständlich, musste man die Sprache nicht einmal verstehen. Ich wollte die Sprache nie verbieten oder den Darsteller:innen ihre Eigenart abtrainieren. Sie haben einfach eine besondere Sprache. Aber der Text sollte nicht der Beginn der Arbeit an der Rolle sein. Dennoch arbeiteten wir immer an der Verbesserung der Sprache, wie auch an der Verbesserung der Bewegungen usw. Aber beides hat Grenzen und die sollten nicht als Defizit deutlich werden.

Fantasie und Erfahrung

Kaum ein Stück hat mich so herausgefordert wie *Kkaffee Leben und Tod*, unser drittes Stück. Ich hatte auf die überbordende Fantasie der Schauspieler:innen gesetzt und wollte mit ihnen das Stück finden ohne eine literarische Vorlage, einen Text oder ein Stück. Es gab nur eine Vorgabe von mir: Der Ort sollte ein Café sein. In ihm sollte und durfte sich alles abspielen. Das Experiment war mutiger als ich dachte, und sie bissen leider nicht an. Die Proben waren über eine lange Zeit alles andere als überbordend, meine Probenleitung offenbar nicht inspirierend. Wochenlang trafen wir uns, und ich schlug die unterschiedlichsten Dinge vor. „Wie ist es denn im Café, was kann man da alles erleben?“, „Weshalb geht ihr dahin?“ usw. Ich hatte auf absurde Vorschläge von ihnen gehofft, besonders von Michael. Es hieß ja im Konzept: „Basierend auf den Fantasien der Schauspieler:innen.“ Wir alle, das Team, improvisierten wildeste Szenen, aber die Spieler blieben unbeteiligt. Nichts, kein Vorschlag. War ich auf dem falschen Weg? Stefan hatte keine Zeit für die Dramaturgie, und so ohne Text und Stück war das nicht sein Ding, ähnlich wie sich später ein anderer Dramaturg bitter beschwerte, dass ich mich so wenig um Texte scherte und „einfach die Einfälle aus der Luft fing“, wie er sagte. Aber ich hatte jetzt keine Einfälle bzw. die Spieler hatten keine. Hatte ich sie überschätzt?

Irgendwann in der Nacht um halb vier wusste ich es: Die Erfahrung fehlte. Keiner von ihnen ging allein in ein Café, Zeitung lesen, auf eine Verabredung warten, flirten etc. Es löste deshalb nichts in ihnen aus, keine Erinnerung, keine Wünsche. Verzweifelt machte ich einen letzten Versuch. Ich bat sie, an ihre Lieblingsfilme und Schauspieler zu denken und die ins Café kommen zu lassen, wie im Film. „Ihr seid die Stars. Spielt alles, was Ihr gern mal sein oder erleben wollt, seid Räuber, Liebhaber, Mütter, Verbrecher, Trinker usw.“ Es war wie ein Zauberspruch. Die Türen öffneten sich, und Unsinn und Sinn nahmen kein Ende. Es zeigte sich eine unglaubliche Lust: erbitterte Kämpfe um eine

Trompete, um die Herrschaft am Tresen, um 1000 Gerichte, um Spaghetti, um eine schöne Frau, um einen tollen Mann, um die Position als bester Sänger. Sie spielten alle richtige Typen: Hannes den Bonvivant, die streitbare Patricia brillierte als Verführerin, als Eifersüchtige und Hure, die unglaublich schöne und sinnliche Anke, sie spielte sich selbst und Franz spielte – es lag auf der Hand – die Wahrsagerin, denn sie wusste immer wieder Dinge, die nur durch Erahnen möglich waren (so konnte sie unserer Assistentin Juliane zweimal richtige Aussagen zu ihrer Schwangerschaft machen). Moritz kam als jugendlicher Rocker ins *KKaffee* und Grit erstmals als um Anerkennung kämpfende und verzweifelte Frau, die ihre Betreuerin bekehren will, damit diese endlich eine andere Realität anerkennt: die der anderen Fantasie.

Diese Entdeckungen waren großartig, und wir konnten die Themen, die zum Teil erst exotisch waren, gut entschlüsseln als universelle und alltägliche menschliche Themen. Liebe, Eifersucht, Magie der Zigeunerin, Fresslust, Gier und Geiz, Provokateure, Nazis, Verlieben und Trennen, Trauer. Alles durfte nun seinen Platz haben, in zugespitzter lustvoller Weise. Nur Geburt und Tod kamen in diesem Stück nicht vor.

In der Probenarbeit, die so frei von feststehenden Erwartungen war, wurde die große Fähigkeit zu genauer Beobachtung bei den Schauspieler:innen sichtbar. Besonders Menschen mit Trisomie 21, aber auch Menschen mit anderen geistigen Besonderheiten, beobachten ‚Normale‘ genau und können sie häufig sehr gut nachahmen. Sie sehen die Motivation und das Ziel der handelnden Personen im Alltag oft deutlicher als ‚Normale‘, weil sie verschleierte und unehrliche Worte nicht verstehen. Dafür erkennen sie an Gestus und Körperhaltung genau, was eine Person will. Wenn sie diese dann nachspielen, wird es immer genau das von ihnen Beobachtete, der Kern wird bloßgelegt, nur etwas anders, etwas verrückter ausgedrückt, wie eine Parodie. Man muss lachen, weil man es erkennt. Wir sehen wie in einen Zerr-Spiegel. So erkennen sich die Zuschauer mit Erschrecken wieder und haben zugleich ihr Vergnügen an der parodistischen Darstellung. Um diese Fähigkeit nutzbar zu machen für das Theater, muss man nur bereit sein, das zu sehen, und darf nicht auf dem bestehen, was man selbst vorhatte. Zugleich zeigt diese Fähigkeit der Nachahmung aber auch, dass sich die Fantasie der Darsteller:innen an Vorlagen, an Vorbildern oder Beispielen entzündet. Sie brauchen oft das Vorspielen, um dann nicht nachzuahmen, sondern selbst zu spielen.

In einer wichtigen Szene im Stück zeigen die Darsteller:innen ihre Fähigkeit zu genauer Beobachtung besonders deutlich: „Stammtisch“. Micha, Martin, Moritz und Rene, vier Schauspieler mit Downsyndrom spielen die Stammtischler, angezogen mit altmodisch biederer Jacketts und Hüten. In

der Stammkneipe wartet ein Kellner auf Gäste, ein Schwuler ist sein Freund, ein anderer Gast ist eine Wahrsagerin. Die vier Stammtischler betreten das ‚Kkaffee‘, vier Schauspieler, die durch ihr Leben mit dem Down-Syndrom Mechanismen der Ausgrenzung gut kennen. Sie besetzen ihre Plätze auf den hohen Hockern an der Fensterfront. „Bier! Bier! Bier! Bier!“ – „Auf ex!“ Sehr schnell wird der Wahrsagerin klar, mit wem sie es zu tun hat und sie sammelt ihre Schals zusammen. Zu spät. Nach der zweiten Runde wird sie entdeckt und als „Ausländerin mit Flöhen“ beschimpft. Um aus der Kneipe herauszukommen, müsste sie an ihnen vorbei. Sie erstarrt. „Bier! Auf ex!“ Die Stammtischler entdecken den Schwulen. Mit der Trunkenheit wächst ihre Enthemmung: „Aids. Kein Schwanz.“ Nächste Runde! Lustvoll spritzen sie mit Bier um sich, die „Hure“ wollen sie begrapschen, ernten Ohrfeigen und beschimpfen sie.

Die bereits widerwärtige Szene kippt um in Aggression. Im Chor skandieren die Stammtischler: „Schwule raus! (Der Mann flieht.) Nutten raus! (Die Frau flieht). Ausländer raus! (Die Wahrsagerin flieht ebenfalls.). Kellner raus, Kellner raus! (Der Kellner verschwindet schnell.)“ Ohne Übergang grölen sie: „Fußball, Fußball! Dortmund, Dortmund, Dortmund!“, das war die falsche Mannschaft, also fliegt der, der „Dortmund“ gerufen hat (Moritz), ebenfalls raus: „Dortmund? Biste behindert, wa? Behinderte raus, Behinderte raus!“ Moritz flieht. René und Micha wenden sich zu Martin: „Was hast du denn für Schuhe an? Bist auch schwul, wa?“ Martin: „Ich bin nicht schwul.“ „Das sieht man doch an den Spitzen. Schwule tragen spitze Schuhe. Spitzen raus, Spitzen raus!“ Martin rennt durch die Küche ab. René und Micha legen die Beine auf die Stühle, nehmen den ganzen Platz ein, beginnen mit den Füßen um den restlichen Platz zu kämpfen. Sie gucken sich an, dann entdecken sie plötzlich die Zuschauer: „Guck mal, wie blöd die gucken.“ Einen Arm wie zur Sieg-Heil-Geste ausgestreckt: „Zuschauer raus, Zuschauer raus!“ Rene: „Lass es. Ist ja langweilig hier. Geh’n wir in die nächste Kneipe.“ Sie gehen ab. René in der Tür: „Wir kommen wieder“. Danach Pause.

Das Lachen war allen im Hals stecken geblieben. Es war unglaublich, wie genau alle vier diese Typen erfasst hatten und sie durchaus lustvoll nachspielten. Wir hatten mit ihnen vorher lange gesprochen und zum Thema Ausgrenzung improvisiert. Sie spielten es grandios. Diese Szene gab dem Stück Gewicht, hob es über eine harmlose Komödie hinaus und ließ die Schauspieler alles andere als drollige Kerlchen sein. „Dass Ausgrenzung in die eigene Isolation führt, ist so einleuchtend und zugleich so spielerisch wohl noch nie dargestellt worden“, schrieb Martin Linzer in *Theater der Zeit* (Mai/Juni 1995).

Musiker als Assistenten

Zur Stärkung unserer Frauen erarbeiteten wird 1999 eine „Weiberrevue“. Die Frauen waren im Theater deutlich unterrepräsentiert und extrem ‚weibchenhaft‘ sozialisiert. Das wollten wir ändern, Bianca Tänzer, meine Lebensgefährtin und ich. Die Schauspielerinnen sollten unsere Frontfrauen werden in Tanz, Gesang und an den Instrumenten. Bianca, diplomierte Musikwissenschaftlerin, übernahm die musikalische Bearbeitung, ich den Rest. In die Mitte des Raumes legten wir Celli, Kontrabässe, mehrere Gitarren, Geigen, Posaunen und Trompeten und stellte darum Stühle. Zuerst kamen die Frauen und setzten sich. Die Instrumente lagen vor ihnen wie feindliche Tiere. Nichts geschah. Vornehme Stille. Im Gegensatz dazu legten die Männer sofort los, sobald sie den Raum betreten hatten. Kein Instrument war sicher vor ihrer wilden Spielwut. Sie „können eben alles,“ hieß es. Und erstaunlicherweise können Menschen mit Trisomie 21 sehr gut auf Blechblasinstrumenten blasen. Michael, Martin und Moritz hatten Kraft, gute Mund-Voraussetzungen und keine Hemmungen. Aber auch Geige und Cello, Bass und Blasharmonika entlockten sie die originellsten Töne. Sie waren nicht nur musikalisch, sie benutzten die Instrumente auch gestisch. Die Rolle der Frauen beim Auffahren zahlreicher Instrumente bestand überwiegend darin, die Beine übereinander zu schlagen und sich die Ohren zuzuhalten, während die Männer ungebremst musizierten.

Aber wir kamen mit den Frauen nicht weiter. Sie mussten herausgelockt werden. Waren die Männer im Raum, verschlossen sich ihre Beine, Augen und Arme. Keine rührte ein Instrument an. Wir begannen mit Rhythmusübungen, Bodypercussion, Klatschkreisen unterschiedlicher Schwierigkeitsgrade. Diese Arbeit war allen vertraut, wir machten das regelmäßig. Es blieb dabei, mit den Instrumenten spielten nur die Männer. Schweren Herzens entschloss ich mich, sie aus dieser Produktion herauszunehmen. Probenausschluss. Was für Diskussionen! Mit den Darstellern, mit den Eltern, mit den Betreuer:innen! Eine Mutter schaffte es tatsächlich, dass wir ihren Sohn duldeten als „Gast und nur Zuschauer“ (Wie entsetzt seine Freundin darauf reagierte, hatte ich nicht erwartet; er blieb dann an der kurzen Leine und spielte eine Frau).

Es war unglaublich, welche Erleichterung bei den Frauen zu spüren war, als sie ‚unter sich‘ waren. Es war die richtige Entscheidung. Ermutigt von den Musiker:innen probierten sie alle Instrumente aus und zauberten endlich die schönsten Töne und Rhythmen. Jetzt waren endlich die Frauen dran, und sie stellten sich nicht weniger geschickt an als die Männer. Mit jeder Probe wuchs die Lust an den Instrumenten, besonders bei Nele, Jule und Jenny, während Franzi ihre berühmten Koloraturen sang. Später eroberte Geigerin Franzi die

Tuba. Oder sie strichen mit ihren Bögen über Körper und sangen dazu und bliesen in Flaschen. Unsere gemeinsame Fantasie kannte keine Grenzen. Der Trompeter Uwe Langer, einer der 17 Hippies und lange auch bei RambaZamba, übte viel mit ihnen und trug sowohl in der Orpheus-Oper als auch in späteren Revuen dazu bei, dass wir keinen falschen Ehrgeiz entwickelten, sondern dem Möglichen eine Chance gaben.

Jetzt hätte es losgehen können mit der Revue. Aber es gab noch immer keine brauchbare Musik, nur Musiker, keine Choreografie, aber eine Choreografin und keine *story*. Wir hatte eine Live-Band aus freischaffenden Musiker:innen, ohne Erfahrung miteinander, ohne Erfahrung mit unseren Schauspielerinnen. Dazu kamen eine Tänzerin, die Tänze und Choreografien erarbeiten sollte zu der Musik, die es noch nicht gab, und eine Musikredakteurin. Wir probten, aber Musik, Tanz und *story* kamen nicht zusammen. Wir brauchten Musik. Wie sollte sie sein? Es sollte dazu getanzt werden, es sollte dazu gesungen werden. Was sollten unsere Frauen auf den Instrumenten spielen? Fünf Musiker:innen, verständlicherweise geplagt von Profilierung, von Angst vor all dem Unbekannten und den möglicherweise vernichtenden Kritiken der strengen Kollegen, all das schien keine gute Ausgangssituation. Und es gab nirgends Erfahrungen. Wir tappten und klopfen, strichen und klimperten also durch den dunklen Wald.

Eines Tages schlug die Pianistin Tempoveränderungen vor und plötzlich konnten Franzi und Grit ihr Lied „Kinder heut Abend, da such ich mir was aus“ singen. Die entscheidende Frage waren nämlich nicht: Wie toll können die Musiker:innen spielen? Sondern: Was tun die Musiker:innen, um die Schauspieler:innen zum Leuchten zu bringen? Wie verlangsamten oder verkürzten sie ihr Spiel, damit Franzi ihre Koloraturen singen kann? Erst als sich die Erkenntnis durchsetzte, dass es nicht um die Musik an sich ging, sondern dass die Musiker in diesem Setting Dienstleister waren, die *ermöglichen* sollten, dass die Schauspielerinnen auf der Bühne tanzen, singen und spielen konnten, gab es einen Durchbruch. Am Ende begleitete die Geigerin sie, und ihr Geigenspiel wurde ein köstlicher Dialog mit Franzis Koloraturen. Bei Nele wiederum mussten wir damit rechnen, dass Zeilen oder Liedteile wegfielen, wie bei der umwerfend gesungenen „Seeräuberjenny“. Das war ganz egal! Ihre kraftvolle Interpretation hat das Publikum stets begeistert. Jetzt ging es endlich los. Es wurde gesungen, getanzt, gespielt. Und alles fand seinen Platz. Aber der Weg dahin war steinig und von großer Naivität geprägt. Hätten wir das vorher gewusst, wäre es vielleicht nicht zu dieser zauberhaften Revue gekommen. Von da an waren die Musiker:innen unsere Verbündeten und die liebevollen Assistenten der Schauspieler:innen.

Für das Theater spielte Musik stets eine besondere Rolle. Sie war Ausdrucksmittel und hatte eine eigene kontrapunktische Funktion auf der ästhetischen Ebene. Wann immer es möglich war, spielten unsere Schauspieler:innen mit. Zugleich war die Musik strukturgebend und bestimmte die Atmosphäre auf der Bühne wie ein heimlicher Dirigent. Wir konnten beobachten, wie genau die Schauspieler:innen wahrnahmen, ob die Musik so war wie verabredet. Kleinste Verschiebungen der Tempi führten zu Verunsicherungen, auch zu Qualitätsverlust.

Neue Theatermittel – Gebärdensprache

Als wir das Shakespeare-Projekt *Lost Love Lost* erarbeiteten, war meine Gruppe ein schon bekanntes professionelles Ensemble mit über 20-jähriger Erfahrung in Berlin und auf zahlreichen Gastspielen in ganz Europa. Das Thema des Projektes war Kommunikation. Dazu engagierte ich zwei gehörlose Schauspieler:innen, Rosi Walter und Jannis Baccharis. Sie waren ein großer Gewinn, weil wir uns auf etwas Neues, Ungewohntes einstellen mussten und beide außerordentlich begabt waren. Hinzu kam, dass erstmals alle dreißig RambaZamba-Schauspieler:innen mitspielten, auch sechs im Rollstuhl.

Für alle galt es, Spielanlässe und Rollen zu finden, die ihnen entsprachen und zugleich zum Thema beitrugen. Es ging um den geschickten Einsatz von Fähigkeiten und die Überschreitung von Grenzen in der Zusammenarbeit mit Rosi, Jannis und den sechs Darsteller:innen in Rollstühlen. Die Gruppe war nicht mehr homogen. Unser Konzept war, vier Shakespeare-Stücke zu einem großen eigenen Stück zu verweben. Grundlage war *Der Sturm*, in den Szenen aus *Hamlet*, *Othello* und *Richard III* als Spiel im Spiel eingebettet waren. Unsere Darsteller:innen spielten Schauspieler, die im Stück verschiedene Rollen spielten, also Spiel-im-Spiel-im-Spiel. Dafür mussten sie ein sehr komplexes Verständnis von Spiel erlernen und ihre Texte sprechen können, die teilweise original Shakespeares Texten entnommen waren. Das war eine deutlich neue Qualität in unserer Theaterarbeit. Alle wurden mit Szenen oder kleinen Texten versorgt, die ihre Stärken zeigten, dieses Mal durchaus auch auf sprachlicher Ebene, neben dem reichen gestischen Material. Wir alle lernten Gebärdensprache, eine Steilvorlage für Tanzchoreografien, und bauten daraus Tänze und Kommentare. Gab es Monologe, gebärdete mindestens einer den Text dazu, manchmal eine Gruppe. Rosi und Jannis lernten, zu über den Boden übertragenen Schwingungen zu tanzen, und die Kreativität der beiden war beflügelnd. Die Gebärdensprache wurde unser universelles Ausdrucksmittel. So hatten wieder die Schauspieler:innen mit ihren besonderen Fähigkeiten den Lauf und den Ausdruck des Stückes mitbestimmt.

Juliana Götze – eine Ausnahmeschauspielerin

In den Jahren 2004 und 2007 startete ich ein größeres *Alice*-Projekt: Ich inszenierte nach den beiden Romanen von Lewis Carroll zwei Theaterstücke. Aus *Alice im Wunderland* wurde das Open Air-Stück für Kinder *Alice auf Kaninchenjagd* und nach dem Buch *Alice hinter den Spiegeln* das Stück *Alice in den Fluchten*. Für die Alice-Rolle hatten wir eine fantastische Besetzung: Juliana Götze.

Nach *Prinz Weichherz* hatte ich in den Stücken keine Einzelstars und Hauptrollen mehr, sondern stets Rollen für möglichst viele Schauspieler:innen. Ich hatte vier Medea- Darstellerinnen, sieben für Eurydike und fünf für Orpheus in *Orpheus ohne Echo*, was nicht nur den Einsatz vieler Schauspieler:innen garantierte, sondern verschiedene, sehr persönliche Blickwinkel auf die Rollen und das Geschehen ermöglichte. Dieses Prinzip gab ich zugunsten von Juliana auf: Sie war und ist eine Ausnahmeschauspielerin.

Inszenierung für Inszenierung hatte ich erlebt, wie sie wuchs und sich entwickelte. Welche Tiefe und Sensibilität und zugleich Professionalität in ihr steckten. Dabei war sie so fleißig wie keine andere. Sie nahm und nimmt den Beruf wirklich ernst. Es war Zeit, dass sie Gelegenheit bekam zu leuchten, nicht nur ein bisschen, sondern als stücktragende Schauspielerin. Diese Fähigkeit hatte niemand aus der Gruppe, mit Ausnahme von Joachim Neumann, dessen Begabung aber eine ganz andere ist. Juliana ist im täglichen Leben unauffällig. Sie ist sehr schlank und bewegt sich leicht und anmutig, wenngleich sie über den Hof der Kulturbrauerei – unser Spiel- und Probenort – mit ihrem immer zu schweren Rucksack manchmal eher schlurft als läuft. Sie schwingt keine Reden, kichert gern und ist extrem bescheiden. Aber wenn sie die Bühne betritt, erlebt man eine Metamorphose. Aus der ‚grauen Maus‘ wird eine charismatische Persönlichkeit. Das Strahlen ihrer Augen erfasst alles, ihren Körper, ihre Haut, ihre Haare, ihre Stimme und ihre Bewegungen. Sie drückt ihre Gefühle so überzeugend aus, dass ich manchmal denke: Woher nimmt dieses behütete Mädchen diese abgrundtiefe schmerzliche Erfahrung, die sie gerade spielt? Als hätte sie Zugang zu archaischen kollektiven Erfahrungen. Man konnte es nicht erfragen, sie selbst wusste es nicht. Aber das forderte auch eine besondere Behutsamkeit im Umgang mit ihr

Bei der Erarbeitung schwerer und schmerzlicher Szenen, nicht nur in dieser Inszenierung, gab es stets einen Moment, in dem sie bitterlich weinte. Ich konnte sie immer in den Arm nehmen, aber sie wehrte ab, wenn ich sie schonen wollte. „Ich kann das. Es ist jetzt gut,“ sagte sie dann. Und es war gut. Sie brauchte diese tiefe Berührung mit der Rolle. Dann weinte sie nie wieder an

der Stelle und war absolut professionell in der Wiederholung des Erarbeiteten. Ich konnte mit ihr jeden Schritt verabreden und kleinste Änderungen einfach ansagen. Sie verstand es sofort und konnte es umsetzen. Sie wusste immer, was man meinte. Eine Handbewegung kleiner machen, eine Pause verlängern, nicht so verweint spielen usw. Das war einmalig im Ensemble.

Immer hatte sie diese leichte, lustige, oft sogar alberne Art. Sie brauchte diese Leichtigkeit, da sie auch alle Schwere so stark empfand. Als Juliana nach Jahren gebeten wurde, vor der Kamera zu erzählen, wie sie das Stück *Alice* erarbeitet hatte, erzählte sie eine ganze Stunde genau, was sie in jeder Szene empfindet und warum sie diese so spielt, und demonstrierte es, ohne Durchhänger. Eine ähnliche Tiefe wie in *Alice* erreichte Juliana wieder als Desdemona im Shakespeare-Projekt.

Ihre herausragende Begabung war der Tanz. Sie lernte Bewegungen schon beim ersten Mal und füllte sie mit ihren Emotionen. Beim Fußballstück *Ein Herz ist kein Fußball* war sie die Anführerin, ohne sie brauchte die Probe gar nicht zu beginnen. Sie leuchtete und war sofort der Mittelpunkt. Dabei verstand sie es, die Aufmerksamkeit von sich auf die anderen zu lenken und diese als ihre Freundinnen zu präsentieren. Jede Kritik erwähnte zuerst Juliana. Sie bekam nach dem *Alice*-Projekt eine anspruchsvolle Rolle im *Polizeiruf 110* in *Rosis Baby*, die sie an der Seite von Edgar Selge großartig spielte. Inzwischen ist sie ständig in Stücken im Deutschen Theater Berlin zu sehen.

Schlussbetrachtung

Es gibt nicht *das eine* Rezept. Bei der Arbeit müssen sich die Schauspieler:innen immer wieder neu auf die Suche machen und versuchen, durch die Tür zu gehen. Dabei ist für mich eine sehr wichtige Erfahrung, dass es sich lohnt, Geduld zu haben. Durch das Leben mit meinem Sohn Moritz habe ich erlebt, dass nichts, was wir tun, umsonst ist. Acht Jahre lang habe ich versucht, ihm das Radfahren beizubringen, dann endlich tobte er mit seinem Rad stolz durch die Parks. Im ersten Theaterjahr mit RambaZamba behauptete ich, dass alle Schauspieler:innen unrythmisch seien. Doch nach ein paar Jahren trommelten und musizierten sie. Es braucht Geduld und spezielle Methoden, manchmal muss man auch die Männer rausschmeißen. Aber es lohnt sich immer. Nichts, was man anbietet, ist umsonst.

Das Theater spielt bei der Integration von Menschen mit einer anderen geistigen Ordnung eine herausragende Rolle, deren Bedeutung man sich oft gar nicht bewusst ist. Im Alltag sehen die meisten Menschen weg oder blicken nur verschämt hin, wenn sie einem Menschen mit ungewöhnlichem Körper,

ungewöhnlichen Bewegungen oder ungewöhnlicher Sprache begegnen. Hinsehen oder wegsehen – die Unsicherheit bleibt und oft weiß keiner von beiden, wie man sich richtig verhält. Im Theater dagegen *soll* man hinsehen. In der Dunkelheit des Zuschauerraums darf und soll der Betrachter den behinderten Menschen ohne Verlegenheit direkt ansehen. Ganz entspannt. Dabei macht er eine neue Erfahrung: dass es Spaß macht, diesem Menschen beim Spielen zuzusehen. Und er entdeckt Witz, Freude, Kummer, Liebe und Hass, eben die ganze Palette menschlicher Verhaltensweisen, dargeboten auf eine ganz selbstverständliche und herzerwärmende Weise. Er sieht, dass die Schauspieler:innen stolz sind und selbstbewusst, wie er es nicht erwartet hätte, und er braucht kein Mitleid zu haben. Er darf sogar beurteilen, welcher Schauspieler besser ist als andere und ob die Regie ihre Arbeit gut gemacht hat. Dabei hört in keinem Moment des Spiels die Selbstreferenz der Schauspieler:innen auf, denn egal ob sie Beckett, Sophokles, Julia oder Medea spielen, sie bleiben immer Schauspieler:innen, die in irgendeiner Hinsicht anders sind. Eben behindert, dachten die Zuschauer vorher, aber jetzt können sie es nicht mehr sagen. Und sie können nicht aufhören hinzusehen, und darum klatschen sie so lange, damit die Schauspieler immer wieder rauskommen und sie sie betrachten können und sich an ihnen freuen können.

Was für ein schönes Theater.

Ein voller Tisch ist toll, ein leerer irgendwie nicht

Interview mit Jakob Höhne, RambaZamba
(29. April 2021)

Wo haben Menschen mit einer ‚geistigen Behinderung‘ eine Stimme? Wie bezieht RambaZamba sie ein und wo wird ihnen zugehört?

Jacob Höhne: Die Frage, wie man Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ eine Stimme verleiht, sie sichtbar macht in der Gesellschaft, beantworten wir auf der künstlerischen Ebene. Wir sind ein Theater bzw. eine Kunstwerkstatt mit den unterschiedlichsten Bereichen. Die Grundidee von RambaZamba ist, für diese Menschen einen Ort zu schaffen, an dem sie sich künstlerisch äußern können. Das ist der Rahmen, in dem wir uns aufhalten. Künstlerische Äußerungen können sich auf unterschiedlichste Weise vollziehen. Wir schaffen einen Raum, eine Bühne, auf der sich diese Menschen auf professioneller Ebene künstlerisch betätigen. Das ist der Grundansatz von RambaZamba seit über dreißig Jahren.

Das RambaZamba Theater gleicht strukturell einem kleinen Stadttheater. Wir haben alle Strukturen, die auch ein Stadttheater hat, nur sind sie eben ein Stückchen kleiner. Das Ensemble ist der Kern und der Grund, warum es dieses Theater und die Kunstwerkstatt gibt. Gleichzeitig ist das Theater strukturiert wie ein klassisches Theater. Es gibt eine Hierarchie. Die künstlerische Leitung des Hauses liegt nicht beim Ensemble. Es ist aber in die Prozesse miteinbezogen. Die Idee für das, was wir machen, geht bei uns immer von dem regieführenden Menschen aus. Wir gehen also nicht zum Ensemble und sagen: „Worauf hättet ihr denn mal Lust, was können wir mal machen?“ Das wäre natürlich möglich, aber grundsätzlich müssen ja die Regisseur:innen Ideen, Energie und Lust auf einen Stoff aufbringen, und deshalb fangen wir da an. Das heißt, der Rechercheprozess beginnt bei der Regisseurin oder bei dem Regisseur, nicht an anderer Stelle. Wenn der oder die ein Mensch mit Behinderung ist oder ein Künstler/eine Künstlerin mit Behinderung, dann natürlich auch. Das ist für uns der selbstverständliche Weg. Wir sind kein künstlerisches Kollektiv, in dem alle gleichermaßen Mitsprache haben.

Gerade deswegen ist es für uns auch spannend zu fragen: „Wie sehr kann man diese Strukturen und die Prozesse dahingehend öffnen, dass auch Künstler:innen mit kognitiven Beeinträchtigungen alle möglichen Gremien

besetzen?“ Dass das für Künstler:innen mit körperlichen Beeinträchtigungen möglich ist, ist ja schon lange klar und wird auch in der freien Szene sehr aktiv gelebt. Die spannende Frage ist aber: Wie ist es mit Menschen mit kognitiven Beeinträchtigungen? Aus meiner Wahrnehmung und Erfahrung ist es so, dass wir verschiedene Sprachräume benutzen, durchaus auch gemeinsam, und dass Menschen mit kognitiver Beeinträchtigung manchmal einen anderen Sprachraum verwenden als ich. Unter „Sprachraum“ subsumiere ich die komplette Kommunikation, zu der auch der nicht-lineare Gedanke bzw. die gedankliche Entwicklung gehört. Es ist immer ein Annäherungsprozess von beiden Seiten. Dieser Prozess ist extrem wichtig, um ein Kennenlernen und Einlassen zu ermöglichen. So wie wir jetzt sprechen, könnte ich nur mit einer Minderheit unserer Schauspieler:innen reden, weil sie auch unseren Sprachraum, den uns vertrauten, den von uns genutzten, gesellschaftlich verbreiteteren Sprachraum, nutzen können. Mit anderen Schauspieler:innen ist es ganz anders. Da spürt man sofort eine Barriere, weil wir mehr Zeit brauchen, um die Fantasien der anderen Seite zu verstehen. Das ist eine ganz große Herausforderung und es braucht viel Zeit.

Die Frage: „Wie können wir die Strukturen am Haus für unser Ensemble öffnen?“ beschäftigt uns sehr. Da wir ein Haus mit einem Spielplan- und Repertoirebetrieb sind, müssen wir diesen gewährleisten. Wir spielen 110 Vorstellungen pro Spielzeit und haben bis zu acht Premieren pro Jahr. Das ist notwendig, weil wir ein Ensemble in der Größe von aktuell 32 oder 33 Künstler:innen mit Behinderung haben, die auch alle besetzt werden sollen. All die Menschen, die in der Dramaturgie, KBB (Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin), Technik und den Abteilungen tätig sind, haben ein Studium hinter sich oder zumindest eine intensive thematische Vertiefung. Sie sind hochprofessionell, so, wie es das Ensemble auch ist. Sie sind begabt und wurden beim RambaZamba ausgebildet und unterrichtet.

Es ist nicht fair zu sagen: „Ah, du bist ein Mensch mit einer kognitiven Beeinträchtigung. Wir öffnen unsere Strukturen, komm mal rein und probiere dich mal aus oder übernimm jetzt den Bereich XY.“ Das Resultat ist absehbar. Die Erfahrung für diesen Menschen wäre vermutlich sehr negativ und er würde sich höchstwahrscheinlich als inkompetent erleben. Diese Erfahrung kann man sich aber klemmen, denn sie ist abzusehen.

Die Frage ist also, wie kann man Wissen und Erfahrung vermitteln, welches die Menschen mit Behinderungen befähigt, sich in diesen Strukturen und Räumen des Theaters aufzuhalten und darin sinnvoll mitzuarbeiten. Das ist ein Thema, das mich schon lange interessiert, ganz besonders im Kontext der Öffnung der Regieposition.

Das haben wir mit Jonas Sippel probiert, einem wunderbaren Schauspieler, mit dem ich schon seit 2013 zusammenarbeite und der inzwischen auch am Deutschen Theater (Berlin) sehr häufig besetzt wird und dort im Ensemble als Gast mitspielt und ständig dreht. Er hat große Regieambitionen. Ich habe ein Projekt mit ihm umgesetzt, in der er die Regieposition besetzt hat. Wir haben beide gemerkt, dass es noch nicht reicht, eine konkrete Fantasie für eine Szene zu haben. Wir haben viel darüber gesprochen, wie es geht, das Regie-Führen. Wie setzt man Ideen um? Wie kommuniziere ich sie? Wie vermittele ich Fantasien? Auch hier spielt wieder das große Thema der Kommunikation der Sprache eine zentrale Rolle. Alles Themen, die wirklich nicht leicht zu beantworten sind beziehungsweise bei denen es viele Antworten gibt. Wir haben aber auch gemerkt, dass wir einen anderen Weg gehen müssen, falls wir das noch einmal machen sollten. Er will jetzt eine Regie-Hospitanz am Deutschen Theater machen und sich in diese Richtung konkret weiterbilden. Die Erfahrung in diesem Bereich war für mich und für ihn wichtig, weil sie pars pro toto für alle anderen Bereiche steht. Das RambaZamba bildet ja seit dreißig Jahren das Ensemble selbst aus. Was man mitbringen muss, ist eine hohe künstlerische Begabung, aber alles, was danach kommt, nach dieser hohen künstlerischen Begabung, wird hier erlernt. Ich denke, so ist es in vielen anderen Bereichen auch.

Die Frage ist, welche Sprachräume wir verwenden und welche Erfahrungen es in diesen Sprachräumen gibt, wie man Barrieren zwischen den unterschiedlichen Sprachräumen auflösen kann.

Eine klassische Erfahrung ist: Wir sind zu einem Symposium eingeladen oder zu einer Talkrunde, die Theaterleitung und Schauspieler:innen aus unserem Ensemble. Die Form des Gesprächs, also das Maß an Abstraktion, das Tempo sowie die Themenwahl gehören nicht unbedingt zu ihrem Sprach- oder Denksystem. Die Anforderung ist somit sehr hoch, der Druck auch. Häufig können sie dann etwas nicht so formulieren, dass es in diesem Sprachraum sichtbar wird und dort größere Relevanz hat, sondern sie versuchen dann, die Frage ungefähr zu beantworten oder dem Bedürfnis des Fragenden entgegenzukommen. Man kann aber nicht gerade sagen, dass man sie in diesem Augenblick als kompetent erfährt.

Nun zur Gegenerfahrung, die ich gerade wieder gemacht habe. In der Probe für das nächste Projekt, *Der Golem*, sprachen wir mit dem Ensemble über den Text und das Stück. Teil der Inszenierung sind sehr komplexe, abstrakte und wunderbare Texte von Bernd Freitag. Wir haben versucht herauszufinden, worum es in dem Text geht und was die Kernthemen sind. Eine Schauspieler:in hat auf ganz wunderbare, indirekte und eigene Weise sehr genau die Themen

und wichtigen Punkte beschrieben. Der Weg, den sie dazu genommen hat, war mir nicht immer klar, aber sie ist zu einem wirklichen interessanten Punkt gekommen. Im Prinzip hat sie eine eigene, ganz abstrakte Herleitung verwendet, die mir vermutlich zu abstrakt war.

Dieser eigene Weg hätte vermutlich in einer Talkrunde nie geklappt. Es hat funktioniert, weil wir auf unterschiedlichsten Ebenen darüber gesprochen und uns diesem Thema genähert haben. Alle unsere Künstler:innen haben das Bedürfnis und die Gabe zu spielen. Die Äußerungen, die sie vollziehen, oder der Sprachraum, den sie gewohnt sind zu nutzen, in dem sie eine hohe Kompetenz haben, ist das Spiel auf der Bühne. Durch das Spiel können sie die Situation, Figur etc. erleben, erfahren und sicherlich verstehen. Sie haben einen sehr konkreten Zugang zum Material.

Das ist ein wichtiger Punkt: Wie kann man gemeinsame Sprachräume schaffen, in denen Menschen mit kognitiven Einschränkungen den Raum bekommen, der ihre Form des Sprechens und des Verstehens adäquat bedient? Dass sie sich den Raum und die Zeit nehmen können. Diese Herausforderung anzunehmen ist sicherlich der erste Schritt. Man müsste viele Strukturen ändern, aber meine Vermutung ist, dass sich diese Strukturen in naher Zukunft nicht ändern werden.

Wie ist ihre konkrete Arbeit? Bringen Sie als Regisseur eine Idee ein, z.B. den Golem, und dann reden sie darüber? Oder improvisieren Sie etwas zu möglichen Bildern oder Gefühlen des Textes?

Jacob Höhne: Der Inszenierungsprozess und die Proben hängen davon ab, was das Material bzw. der Stoff braucht. Wieviel Text gibt es, was ist es für ein Text, gibt es klar zugeordnete Rollen oder einen Freiraum? 2019 haben wir Michael Frayns *Der nackte Wahnsinn* inszeniert, ein Stück über das Theater. Das Stück hat drei Teile. Im ersten Teil sieht man die Schauspieler einen Abend vor der Premiere proben und man denkt, nichts klappt. Im zweiten Teil sieht man dieselbe Schauspieltruppe offenbar nach der Premiere. Man hat einen Blick von hinten, also von der Hinterbühne aus. Die Überraschung: Offenbar wurde es ein Riesenerfolg. Da erlebt man die Intrigen und Interna des Theaters. Im dritten Teil sieht man das Ensemble dann noch einmal von vorne. Dann sieht man, wie die Theateroutine alles kaputt gemacht hat. Dieses Stück haben wir in unseren Kosmos transferiert.

Was man da sieht, ist praktisch RambaZamba, RambaZamba in diesen drei Stufen. Das Stück ist wunderbar, weil alles sehr konkret ist und weil es sehr viele Konflikte beinhaltet. In diesem Fall konnten wir ganz klassisch die Szenen anlegen, skizzieren und bauen. Besonders im ersten Teil, der sehr technisch

ist. Die Komik funktioniert sehr über Timing und Genauigkeit. Das wird erst lebendig, wenn man es x-mal gemacht hat und alle alles gut können.

Was wir im zweiten Teil entwickelt haben, überlagerte sich stark mit der Realität und ergänzte sich auf wunderbare Art und Weise mit dem Stück von Frayn. Bis heute ist *Der nackte Wahnsinn* eines meiner Lieblingsstücke. Neben Text und den genauen Vorgaben der Situationen und Abläufe gab es sehr viele Improvisationen. Je konkreter die Situation und die Vorlage ist, desto souveräner können sie damit umgehen. Das gilt aber nicht speziell für Schauspieler:innen mit kognitiven Beeinträchtigungen, ich glaube, das gilt für alle.

Jetzt inszenieren wir aber den *Golem* und das ist ein sehr abstrakter Text. Dem müssen wir uns sehr offen und auf verschiedenste Weise annähern. Wir finden zusammen verschiedene Situationen zu verschiedenen Themen und füllen diese dann mit Gedanken und Texten, die vom Ensemble und von mir kommen. Das ist dann eine Art Ping-Pong-Spiel. Ich gebe etwas rein, ich erzähle etwas über die Philosophie, über den Inhalt, und dann fangen sie an, darüber nachzudenken und füllen das von ihrer Seite auf. Da finden ganz besondere Prozesse statt, die ich allein gar nicht leisten könnte und wollte. Es ist die wunderbare Lücke oder Leerstelle in mir, die ich dann empfinde, weil es eine wahn-sinnige Bereicherung ist, wenn plötzlich Dinge passieren, auf die ich niemals gekommen wäre.

Und das finde ich am Probenprozess immer aufregend. Das ist unser Weg.

Meine Überzeugung ist, dass die Konkretisierung der Schlüssel ist. Häufig spreche ich etwas vor, bringe die Emotion rein, die Energie rein. Dann verstehen sie es sofort und können es umsetzen. Sie erkennen dann Konflikte, sie spüren die Temperatur, auf der die Figur in dem Moment ist, und so weiter und so fort. Da kann ich abstrakt viel erzählen, „Die hat den Konflikt mit dem“ und so weiter, aber die spannende Frage ist ja immer, was das heißt. Wo will man eigentlich hin? Wenn sie das wissen, dann füllen sie es mit ihrer eigenen Fantasie, mit ihrem eigenen Schauspieler:innen-Dasein und das ist dann für mich immer der große, magische Moment, weil dann etwas ganz Neues entsteht. Ein hybrides Wissen zwischen dem, was im Text steckt, was ich mir gedacht habe und was sie denken, erleben und vor allen Dingen spielen.

Eine Erfahrung fand ich ganz spannend. Juliana Götze sollte in einem Interview zu einem Polizeiruf erzählen, was ihre Figur erlebt oder was sie da eigentlich spielt. Sie hat es nicht erzählen können, denn das ist nicht die Form ihrer Auseinandersetzung, aber sie hat in der Talkshow vorgespielt, was diese Figur in jeder einzelnen Szene erlebt. So haben es alle erlebt und natürlich verstanden. Aber sie hätte nicht formulieren können: „Meine Figur hat eine

Liebesbeziehung mit dem und dem, das ist das Grundkonzept, und sie steht in Zusammenhang mit...“ Sondern sie spielt – und alle haben es verstanden.

Gibt es auch die Situation, dass Personen gerne spielen wollen, aber nicht so begabt sind?

Jacob Höhne: Ja natürlich. Eine künstlerische Begabung hat nun nicht jede:r. Wir versuchen bei der Aufnahme sehr genau darauf zu achten und unser Anspruch ist es, nur die Begabtesten zu nehmen. Ob man dem immer gerecht wird, weiß ich auch nicht. Wir funktionieren wie ein klassisches Theater, mit einem Ensemble mit Leistungsträgern, die irre viel machen können und ein großes Repertoire an Ausdruck haben und auch große Bögen spielen können und so einen Abend tragen. Und es gibt die, die das nicht können oder deutlich weniger. Ich finde, dass es wichtig ist, damit fair umzugehen und zu gucken, dass jeder seinen Platz findet.

In Kai Pflaumes *Zeig mir deine Welt*¹ wirkte Sebastian Urbanski geradezu intellektuell.

Jacob Höhne: Er lebt gewissermaßen zwischen zwei Welten. Er wurde sehr gefördert, seine Eltern haben sich sehr engagiert und machen es immer noch. Ich denke, dass Sebastian an den Rändern zweier Welten lebt. Er ist ein Grenzgänger. Das ist eine schwere Position. Weil er für die einen immer am unteren Ende changiert und für die anderen eigentlich immer zu weit in der anderen Welt ist. In keiner Welt ist er also zu hundert Prozent. Aber ich glaube, er hat für sich einen sehr guten Weg gefunden, damit umzugehen.

Der Spanier Pablo Pineda² spielt in einem Film mit, *Yo, también*,³ der ebenfalls von den Konflikten erzählt, die Menschen erleben, die zwischen der Welt der ‚Normalen‘ und der Welt derjenigen mit ‚geistiger Behinderung‘ stehen.

Jacob Höhne: Ich kann mir vorstellen, dass jemand wie Pablo Pineda auch das Bedürfnis erlebt, zur Mehrheitsgesellschaft zu gehören oder zu der Gruppe, in der man die meiste Anerkennung erlebt. Das betrifft uns auf den

1 Dokumentarserie für Das Erste; die erste Staffel mit dem Titel „Junge Menschen mit Down-Syndrom“ wurde 2013 ausgestrahlt.

2 Spanischer Lehrer, Schauspieler und Autor; erster Europäer mit Down-Syndrom mit einem Universitätsabschluss.

3 Spanien 2010, Regie: Antonio Naharro, Álvaro Pastor.

unterschiedlichsten Ebenen alle, nur in diesen Fällen ist es weitaus gravierender und sicherlich auch viel schwerer.

Wenn man sich diesem Thema nähert, berührt man auch den Bereich der Hierarchisierung der Behinderungen. Nach meinem Gefühl gibt es eine Hierarchie. Es gibt die Menschen mit Sehbeeinträchtigung, dann die mit Mobilitätsbeeinträchtigung, dann die mit Hörbeeinträchtigung, irgendwo darüber, daneben, dazwischen sind die Menschen mit psychischer Beeinträchtigung, und zum Schluss kommen die Menschen mit kognitiver Beeinträchtigung. Es ist also verständlich, dass das ein wichtiges Thema ist.

Übrigens auch in der Wissenschaft. Über Menschen mit kognitiver Beeinträchtigung gibt es signifikant weniger Studien.

Jacob Höhne: Das ist eine Katastrophe. Aber das hat auch mit all dem zu tun, worüber wir hier sprechen: Wer spricht und wer wird wahrgenommen? Da Menschen mit kognitiver Beeinträchtigung in der „untersten Kaste“ sehr schwer gehört und wahrgenommen werden, und sie häufig an Strukturen gebunden sind, in denen sie in starker Abhängigkeit leben, wird das nochmal schwerer, sichtbar zu werden und als relevant wahrgenommen zu werden. Einen einfachen Ausweg aus dem Dilemma gibt es leider nicht. Man kann nur versuchen die Strukturen zu öffnen und ihnen einen Raum und Sichtbarkeit zu geben, Kompetenzvermittlung zu ermöglichen und Bildungsangebote zu machen.

RambaZamba bildet seine Schauspieler:innen seit dreißig Jahren aus. Nur weil wir das tun, gibt es dieses Ensemble. Es hat eine so hohe Qualität, weil die Ausbildung permanent stattfindet und immer wieder. Auf dieselbe Weise müsste man es in anderen Bereichen auch umsetzen. Ich frage mich zum Beispiel, warum gibt es noch immer keine Kunsthochschule in Deutschland, die Menschen mit kognitiven Behinderungen aufnimmt? Wo doch die Inklusion überall so toll umgesetzt wird.

Ich finde es interessant, darüber nachzudenken, ob es sich bei den Sprachräumen um eine kulturelle Frage handelt. Was RambaZamba in den Nuller Jahren mal vorgeworfen wurde, war, dass wir unser Ensemble in ein Normativ zwängen mit dem, was wir im Theater machen. Ich hatte den Eindruck, dass wir plötzlich über eine Lebenswelt von indigenen Menschen sprechen, die mit unserer Kultur noch nicht in Verbindung gekommen sind und deren Kultur wir zerstören. Der Impuls hinter der Debatte war vermutlich die Suche nach dem besonderen Ausdruck, nach der besonderen Interpretation. Das sind spannende Fragen, die ich total mitgehe. Den Vorwurf uns gegenüber konnte ich nie verstehen. Menschen mit einer kognitiven Beeinträchtigung leben in unserer Kultur. Weil sie Dinge anders formulieren oder auch wahrnehmen,

heißt dass doch nicht, dass sie nicht mehr Hacks, Heise oder Stanislawski kennenlernen dürfen? Am Ende geht es bei uns auf der Bühne darum, dass dort jemand steht – und das ist mir ganz egal, ob das ein Mensch mit einer Beeinträchtigung ist oder nicht, den das Publikum mit einem besonderen künstlerischen Ausdruck und einer großen Kompetenz erlebt.

Diese Kompetenz erlangt man meistens in einer Auseinandersetzung, wie auch immer die aussieht. In einer Beschäftigung mit den einzelnen Bereichen. Warum sollen Menschen mit kognitiven Beeinträchtigungen nicht die Möglichkeit haben, sich mit... ja, meinerwegen auch Heise zu beschäftigen? Wenn man es mit ihnen zusammen macht und versucht, die Kerne herauszufinden – was auch immer, wie auch immer – ist das doch toll und auch für sie eine Bereicherung.

Ich finde, ein voller Tisch ist toll, ein leerer Tisch irgendwie nicht. Der Tisch muss doch erst einmal so voll wie möglich sein und dann kann man sich davon herunternehmen, was man braucht. Es ist eine Frage des Interesses. Dieser Moment des „Ich muss das jetzt machen, unbedingt, weil ich schon immer Heise verstehen wollte“ ist vielleicht nicht da, aber wenn ich sage: „Guckt mal hier. Lest mal das oder lass uns den folgenden Text mal anhören.“ Dann entsteht häufig ein Interesse und dann kann man arbeiten.

Wichtig ist sicher, dass Sie für ein Publikum und eine Aufführung arbeiten. RambaZamba macht ja keine Beschäftigungstherapie oder Rehabilitation. Am Ende soll etwas herauskommen, was vom Publikum als Kunst wahrgenommen wird. Damit wären wir bei der Reaktion des Publikums. Ist das Berliner Publikum aufgeschlossen? Gibt es Überraschungen? Kennen Sie den Vorwurf, dass Schauspieler:innen mit kognitiver Beeinträchtigung nur benutzt werden und eigentlich gar nicht richtig wissen, was sie auf der Bühne machen?

Jacob Höhne: Oh ja, sehr gut sogar! Ich habe als Eröffnungsinszenierung 2017, beim RambaZamba, Schillers *Die Räuber* inszeniert. Die Inszenierung war aufgeteilt auf zwei Räume: Es gab das Schloss, in dem Franz mit seinem Vater und Amalia lebt, und es gab den Ort der Freiheit im Keller, wo die Räuberbande zu Hause ist. Diese Räuberbande bestand überwiegend aus männlichen Mitgliedern des Ensembles. Alle waren nackt im Keller. Was sie da unten im Keller gelebt haben, war, ganz im Sinne der *Räuber*, die maximale Freiheit auf allen Ebenen. Das Stück *Die Räuber* ist eines der schrecklichsten Stücke, die es gibt, und alles, was darin verhandelt wird, basiert auf einer sehr patriarchalen Struktur. Diese Räuberwelt wurde über Video in den oberen Raum transportiert. Zu den Szenen und Bildern gehörten sexuelle Orgien, bei denen sich die

Schauspieler z.B. gegenseitig Sahne auf die Brüste gesprüht und dann abgelscht haben. Nach den Aufführungen sind Menschen zu mir gekommen oder haben uns Briefe geschrieben und gesagt, dass man Menschen mit Beeinträchtigungen nicht nackt auf die Bühne stellen dürfe. Schon gar nicht, wenn sie sexualisierte Handlungen ausführen. Das darf man nicht! Warum? Ja, weil sie behindert sind.

Natürlich muss man, egal, ob es ein Mensch mit oder ohne Behinderung ist, mit maximaler Entscheidungsfreiheit an so eine Arbeit herangehen. Man muss viel mehr noch reflektierend zuarbeiten und die Szenen begleiten. Jeder konnte einfach aussteigen. Aber 90 Prozent fanden es so toll und haben gesagt: „Wir haben uns schon immer gewünscht, nackt zu spielen. Vielen Dank!“ In der Garderobe habe ich dann mal gehört wie gesagt wurde: „Ah, ist das schön! Heute mal wieder nackt auf die Bühne – ist das herrlich!“ Sie feiern das richtig und genießen diesen Auftritt. Das hat unbedingt damit zu tun, dass wir es hier mit Schauspielern zu tun haben und nicht mit Fleischern oder Bäckern. Natürlich kann man von einem Bäcker nicht verlangen oder gar erwarten, nackt auf die Bühne zu gehen, weil der kein exhibitionistisches Bedürfnis hat. Aber ein Schauspieler, eine Schauspielerin hat schon eher das Bedürfnis, sich zu zeigen. Nicht jeder hat Lust, nackt zu spielen, aber einige eben doch.

Dass man es bei uns mit sehr erfahrenen Schauspieler:innen zu tun hat, wurde da gar nicht reflektiert. Allerdings kam die Kritik nicht aus der Theaterwelt, da war die Begeisterung einhellig groß. „Nachtkritik“ hat eine gute Kritik über diese Inszenierung geschrieben. Monika Grütters war bei der Premiere und fand die Inszenierung fantastisch. Viele Kolleg:innen kamen und hatten diesbezüglich kein Problem, sie nahmen es nicht mal als Thema war.

Das Problem dahinter ist, dass Menschen mit kognitiven Beeinträchtigungen per se auf die Ebene von Kindern gesetzt werden. Wenn von Sexualität die Rede ist, greift bei Menschen mit kognitiven Beeinträchtigungen praktisch das gleiche Tabu wie bei Kindern: Das darf man nicht. Die wissen ja auch nicht, was sie tun.

Der Zuschauer könnte ja auch denken: „Warum empfinde ich diese Szene jetzt als außergewöhnlich, fast schon als Kindesmissbrauch? Warum denk ich das eigentlich? Mit welchen Vorurteilen bin ich eigentlich gerade unterwegs?“ Allein darüber nachzudenken ist ja schon eine bereichernde Erfahrung.

Jacob Höhne: Ich finde es sehr traurig, dass man erwachsene Menschen mit kognitiven Beeinträchtigungen an dieser Stelle derartig entmündigt. Die Inklusion darf immer nur so weit gehen, wie sie angenehm ist. Und da, wo es unangenehm wird, ist Inklusion auch ratzfatzt vorbei. Das erlebe ich in

unterschiedlichsten Kontexten. Inklusion geht immer nur so weit, wie die Mehrheitsgesellschaft oder die Entscheider:innen dieser Mehrheitsgesellschaft das für gut befinden. Danach wird dann ganz schnell ohne die Menschen mit Beeinträchtigung entschieden, weil man plötzlich viel besser weiß, was gut ist. Das habe ich jetzt auch in der Corona-Situation erlebt. Eine Schauspielerin darf seit Beginn der Pandemie nicht mehr an unseren Proben teilnehmen. Sie will unbedingt, aber die, die entscheiden dürfen, sagen, die Tests seien gefährlich und die Impfung auch. Die Schauspielerin sagt, sie will Tests und Impfung, aber sie hat keine Chance an dieser Stelle.

Vom Publikum kommt auch immer wieder die Frage: Verstehen die Schauspieler:innen mit kognitiver Beeinträchtigung überhaupt, was sie spielen? Werden sie nicht vom Regisseur als ‚exotisches Material‘ benutzt?

Jacob Höhne: Die Frage danach, was die Künstler:innen auf der Bühne verstehen, oder auch unsere Annahmen darüber, was sie wohl verstehen oder nicht verstehen, ist eng verknüpft mit der Kommunikationsform, die wir wählen. Ist die Fähigkeit, in abstrakter Sprache zu antworten, gleichzusetzen mit dem Verstehen? Und bedeutet es umgekehrt, wenn man etwas nicht abstrakt verbal reflektieren kann, dass man nicht versteht? Auf welcher Ebene finden die Verständnisprozesse statt? Und auf welcher Ebene kann das Verstandene praktisch reflektiert werden? Im Theater gibt es das Mittel des Spiels. Es stellt einen ganz besonderen Zugang dar. Mit diesem Zugang kann man die komplexesten Situationen erleben und erfahren. Diese Erfahrungen sind dann das Material, mit dem man weiterarbeiten kann. Es ist ein Erkenntnisprozess, der viel weiter geht als man erstmal annehmen würde. Es werden Prozesse in Gang gesetzt, die auf den unterschiedlichsten Ebenen im Gehirn arbeiten. Ich glaube, dass oft die Vorstellung fehlt, wie Menschen mit kognitiven Beeinträchtigungen etwas verstehen oder nicht verstehen.

Es ist schön, wenn man zumindest an einem Theaterabend das Publikum dazu bringt, darüber nachzudenken. Wie haben Sie während der Pandemie im Theater RambaZamba gearbeitet?

Jacob Höhne: Wir haben erst einmal einen Monat lang gewartet, ob es irgendwie wieder losgeht, und versucht, den Ausfall der Proben über Zoom ein bisschen abzufedern. Mit einer Pandemie dieses Ausmaßes hat niemand gerechnet. Am Anfang war es für uns besonders schwer, weil Menschen mit Behinderung zu ihrem eigenen Schutz regelrecht kaserniert wurden. Sie konnten nicht mal ihre eigenen Eltern sehen, da die Wohn- und Betreuungseinrichtungen sich

komplett abgeschottet haben. Wir haben viel über Videokonferenzen gearbeitet und Workshops gemacht.

Sobald es wieder möglich war, haben wir geprobt und gedreht und versucht, so viel wie möglich zu produzieren. Wir wollten den *Eingebildeten Kranken* im Januar 2021 rausbringen, was dann bekannterweise nicht möglich war. Die Premiere soll jetzt im Sommer [2021] stattfinden. Als wir im Dezember gemerkt haben, wir können den *Eingebildeten Kranken* nicht aufführen, haben wir ein Drehbuch daraus entwickelt. Das ist praktisch so eine Mischung aus *Breaking Bad* und dem *Eingebildeten Kranken* und heißt *Bufo*, etwa sechzig Minuten lang.

Ab dem 10. Januar haben wir gedreht. Der Film entstand in 25 Drehtagen; wir haben das Theater in eine Filmproduktionsmaschine verwandelt. Es war toll, zu erleben, wie wir alle wieder aufgeblüht sind, weil wir so viel zu tun und Kontakt miteinander hatten. Seit März proben wir an *Golem*. Wir arbeiten in dieser Produktion mit ca. vierzig Künstler:innen aus sieben Nationen zusammen.

Im Juni beginnen wir parallel dazu die Proben einer immersiven Inszenierung mit dem Titel *Studio21*, die vier Stockwerke unter der Erde stattfindet. Das Studio21 wird ein Club, wie ihn selbst die cluberprobte Stadt Berlin noch nicht gesehen hat. Ein Club, den Menschen mit Behinderung in unterschiedlichsten künstlerischen Zusammenhängen verantworten und betreiben. Von der Türsteherin über die DJane, die Dealer:in bis hin zum Barpersonal in allen Schlüsselpositionen wird er inklusiv besetzt. Die Aufführungen finden in vier Nächten vom 25.-28. August 2021 in den Katakomben der Kulturbrauerei in Berlin statt.

Gleichzeitig sind wir dabei, ein großes Festival zu organisieren, das „Studio 21“-Festival, das parallel zu und in Kooperation mit dem Popkultur-Festival laufen wird. Dort finden Workshops statt und es spielen inklusive Bands aus Deutschland und Europa. Wir hoffen, dass die Pandemie all das zulässt. Wir sind maximal eingedeckt mit Arbeit und lassen uns von der Pandemie zwar kurzzeitig die Sichtbarkeit stehlen aber nicht das Theater, die Musik oder die Kunst.

Welchen Wunsch hätten Sie an uns: Was sollen wir erforschen im Kontext inklusiver Theater?

Jacob Höhne: Die wissenschaftliche Begleitung beziehungsweise Erforschung der beschriebenen Prozesse bei der künstlerischen Arbeit wäre schon sehr wichtig. Die Prozesse zu beschreiben und zu dokumentieren beziehungsweise zu erforschen, wäre für eine Weiterentwicklung und Professionalisierung des

inkluisiven Theaters von großem Wert. Sie könnte beim Aufbau entsprechender Studiengänge von großem Nutzen sein. Aber auch die Frage: Was müsste sich in den vorhandenen Strukturen der großen Institutionen ändern, dass Künstler:innen mit kognitiven Behinderungen ein selbstverständlicher und kompetenter Teil einer künstlerischen Struktur sein können?



Fig. 15: *Der Frieden*, 2010 (G. Höhne).

Theater Brût (Passau)

Direction: Gerhard Bruckner

Contact: g.bruckner@TheaterEigenArt.de

www.TheaterEigenArt.de

Theater Brût was founded in 1999 by theatre educationalist Gerhard Bruckner and eleven actors with mental disabilities who live in the residential units of the association Lebenshilfe Passau. The project is financed by Lebenshilfe Passau, public funding, and private donations.

The very own characteristics of the actors and their individual traits are the basis and the trigger for creative processes. Through improvisation and scenic exploration of autobiographical elements of the actors, Theater Brût creates pieces that are later performed.

The main goal is to produce high quality artistic theatre pieces with a message that will endure outside the context of disability. The therapeutic effect of the theatre on the actors is obvious, but it is not the main motivation. Theater Brût stands for the possibility of exploiting one's own creative potential and bringing it to the stage, in short, the passion for theatre.

The group meets for weekly rehearsals in which they deal with a previously agreed theme using the methods of playful improvisation, mask making, and object theatre. The public performances are a great motivation for the actors to stay focused and work on long-term projects.

Gerhard Bruckner organizes workshops on the topics "Introduction to theater work with people with mental disabilities" and "Mask building". Furthermore, he has a teaching assignment for "School Play/Scenic Play" at the University of Passau.

In 1999, Theater Brût began with a mask performance in which the actors transformed themselves into whimsical, peculiar, and ragged creatures through self-designed masks and matching costumes. In the same year they presented their mask performance at the Ökofest festival in Passau and in 2002 at the awarding of the media prize Bobby of the Bundesvereinigung der Lebenshilfe to Dr. Peter Radtke.

The group's tragicomedy *Muuuh!* was first performed in 2015 and was the last major project of the group so far. It is mainly based on texts by Georg Paulmichl.

Theater Brüt has been invited to numerous national and international theatre festivals in Germany and Austria (e.g. Kultur vom Rande, Reutlingen; Ganz besonderes Theaterfestival, Landau/Pfalz; Spleen, Graz; WALSER HERBST, Vorarlberg, and the grenzgänger-Theaterfestival, München).

Awards

Gerhard Bruckner was awarded the Bavarian Culture Prize by Bayernwerk AG and the Bavarian State Ministry for Science and Art. He also received the cultural award of the district of Passau.



Fig. 16: *Muuuh!* © Rudolf Klaffenböck.

Wunderliche Eigenheiten und eigentümliche Verknüpfungen

Gerhard Bruckner, Theater Brût

Kommen die fremdesten Dinge durch einen Ort, eine Zeit, eine seltsame Ähnlichkeit zusammen, so entstehen wunderliche Eigenheiten und eigentümliche Verknüpfungen.

(Novalis, Fragmente und Studien)

1995 kehrte ich aus Köln zurück nach Passau in Niederbayern. In Köln hatte ich gerade eine Ausbildung zum Theaterpädagogen absolviert. In dieser Ausbildung schenkte uns zum Abschluss eines Performance-Workshops die Performance- und Installationskünstlerin Angie Hiesel die oben angeführten Worte von Novalis. Diese standen auf einer Karte auf einem Tisch mitten in der Kölner Fußgängerzone. Dieser wiederum war gedeckt mit einer weißen Tischdecke, mit geräucherten Forellenstückchen, Käse- und Brotwürfeln, Karotten mit Grünzeug und Sektgläsern. Wir Workshop-Teilnehmer:innen hatten uns mit Stühlen über verschiedene Straßen und die Fußgängerzonenbevölkerung verwirrende Aktionen dem Platz mit dem Tisch angenähert. Kaum saßen wir, kamen aus einem angrenzenden Kaufhaus zwei Ober in Livree, und schenkten uns Sekt ein. Nach kurzer Zeit setzten sich ein paar Obdachlose an unseren Tisch, und wir tranken und aßen, bis der Tisch leer war. Wir standen auf und gingen mit unseren Stühlen zurück in die Schule. Der Tisch stand noch ein paar Stunden nur noch mit den Resten von Karottengrün, den leeren Sektgläsern und einer wehenden Tischdecke bedeckt in der Fußgängerzone.

Zurück in Passau meldete sich bei mir, kurz nachdem ich dort meine Theaterarbeit mit der Gründung des Theater EigenArt, einem Theater für Kinder und Jugendliche, begonnen hatte, eine ehemalige Arbeitskollegin der Lebenshilfe Passau. Diese Einrichtung unterhält in der Stadt mehrere Wohnheime für erwachsene Menschen mit geistiger Behinderung. Sie fragte mich, ob ich mit Bewohner:innen aus dieser Einrichtung eine Theatergruppe aufbauen wolle. In einem dieser Wohnhäuser hatte ich zuvor fast zehn Jahre selbst als Erzieher mit geistig und psychisch behinderten Erwachsenen gearbeitet.

Aus dem Rahmen gefallen ... – Eine surrealistische Bilderschau in 40 Minuten

Ein Theaterwerkstattwochenende und die Gründung von Theater Brût

Ein erstes Theaterwerkstattwochenende fand in einem Seminarhaus im Bayerischen Wald für zwölf Bewohner:innen der Wohnheime statt. Mit der Leitung der Lebenshilfe war abgeklärt, dass ich mit den Bewohnern:innen arbeiten kann wie in einer ‚normalen‘ Theaterwerkstatt für Erwachsene.

Es gab keine Ausschlusskriterien. Die zukünftigen Schauspieler:innen mussten einen kurzen auswendiggelernten Text und einen Lieblingsgegenstand mitbringen. „Einen auswendiggelernten Text mit geistig behinderten Menschen? Ist das nicht eine Überforderung?“ So die Fragen der begleitenden pädagogischen Betreuer:innen. Die Teilnehmer:innen waren unterschiedlich stark geistig behindert. Trotzdem, jede:r brachte zumindest ein Textfragment mit. Selbst Jutta S. die sich zu Hause ‚Texte‘ mit eigenen Zeichen, wie ein eigenes Alphabet, das nur sie verstand, auf unzählige kleine Zettel schrieb, brachte einen eigenen Text mit. Jutta S.s Aussprache verstanden nur Betreuer:innen, die sie schon sehr lange kannten. Nur diese konnten ihre vernuschelten Aussagen einigermaßen richtig deuten. Wie gerne hätte ich das von ihr Geschriebene verstanden. Oder auch wieder nicht, denn dann hätte sie ja ihr Geheimnis verloren. Jutta S. summte bei der Übung „Trage den eigenen Text vor“ einen Singsang, den wir alle sehr schnell als „Vater unser“ wiedererkannten, und in uns Zuschauer:innen lief sofort der nicht ausgesprochene Text ab.

Weitere Übungen bestanden darin, den mitgebrachten Gegenstand in einer kleinen Spielübung vorzustellen und dann mit ihm zu eingespielter Musik Bewegungsabläufe oder kleine Tanzbewegungen zu finden und auszuprobieren.

Ein Spieler brachte mehrere aus Dachlattenresten selbst gebaute Bilderrahmen mit. Die Dachlatten waren von ihm in einem Quadrat oder Rechteck mit Holzleim auf einen Pappkarton geklebt. Nach dem Trocknen wurde der Pappkarton innen und außen abgeschnitten. Der so entstandene Bilderrahmen wurde von ihm bunt bemalt. So waren schon Dutzende dieser eigenwilligen, rohen Rahmen entstanden. Mit diesen probierte er zu unterschiedlichen Musikeinspielungen viele verschiedene Haltungen und Bewegungsmuster aus. Dabei spürte ich eine besondere emotionale Qualität, eine Poesie und das Potenzial dieser Bilderrahmen und der dazu entstandenen Bewegungsmuster. Ich assoziierte das geflügelte Wort „Aus dem Rahmen gefallen...“ und dass dies ganz besonders zu den eigenwilligen Schauspieler:innen passte.

Wir improvisierten ein Wochenende lang mit mitgebrachten Teddybären, Fotos, Geburtstagsgedichten, gesummten „Vater unser“ und eben den Bilderrahmen, die auf mich die größte Anziehungskraft ausübten, weil sie von dem Spieler selbst gestaltet waren. Und diese Kraft spürte ich auch in den Improvisationen mit ihnen. Die unbegrenzte Spiellust der Teilnehmer:innen an diesem Wochenende begeisterte mich über alle Maßen. Wir beschlossen, unsere Theaterarbeit kontinuierlich in einem einwöchigen Probenrhythmus fortzusetzen.

Zeitgleich zu den ersten Probephasen besuchten wir im Stadttheater Freising eine Aufführung des Stücks *Medea* vom Theater RambaZamba aus Berlin. Unsere Schauspieler:innen waren zutiefst beeindruckt, dass sich die geistig behinderten Schauspieler:innen von RambaZamba einen so ‚großen Raum‘ sowohl räumlich als auch zeitlich genommen hatten. Die Aufführung dauerte fast zwei Stunden, und die Schauspieler:innen bewegten sich auf der Stadttheaterbühne mit einer Selbstverständlichkeit, als wäre dies das Normalste der Welt! Auf der Rückfahrt hörte ich immer wieder Sätze wie „So etwas wollen wir auch machen!“

Schnell entstand die Idee, mit den Bilderrahmen weiterzuarbeiten. Ich baute drei große Bilderrahmen mit den Maßen 3 m x 2,50 m, 2,50 m x 1,20 m und 1 m x 0,80 m. Letzterer war auf einem schwarzen Gestell befestigt, so dass Kopf und Oberkörper einer Schauspielerin durchschauen konnten. Bei weiteren Improvisationen wurde die Idee geboren, das Stück in einem Museum spielen zu lassen: Die Bilderrahmen waren anfangs noch mit weißen Leinwänden gefüllt, so dass auf den Bildern nichts zu sehen war. Ein Museumswärter kam herein, staubte die Bilder ab und setzte sich zur Pause auf einen Stuhl vor die Bilder. Plötzlich klopfen und strichen die Schauspieler:innen, die hinter den Bilderrahmen standen, mit ihren Händen an und über die Leinwände. Sie stießen ruckartig mit ihren Zeigefingern auf Augenhöhe ein Loch durch die Leinwände; dies sah aus, als würden viele kleine Würmer durch die Leinwände kriechen. In diese rissen sie dann zu dem Musikstück „Engine Step“ von Meredith Monk kleine Löcher, bis sie ihre Köpfe durchstecken konnten. Die Musik stoppte, und genau hier passte das Geburtstagsgedicht von Christine K. hin, welches sie zum ersten Theaterwochenende mitgebracht hatte:

„Wie schön, dass du geboren bist
Wir hätten dich sonst sehr vermisst
Wie schön, dass wir beisammen sind
Wir gratulieren dir, Geburtstagskind.“

Dann setzte die Musik wieder ein. Alle Leinwände wurden wüst weggerissen und in kleinen Fetzen auf dem Boden verstreut. Jetzt standen die Figuren da, starr in den Bilderrahmen, wie ein gemaltes Bild: eine Braut, ein Pfarrer, ein Tourist, eine Bahnangestellte, ein Schauspieler und ein Schuhplattler. Die Verkleidungen spiegelten die privaten Sehnsüchte der Schauspieler:innen wider. Dann wurden die Figuren in den Bildern lebendig, traten sogar aus den Rahmen heraus, um mit den Figuren aus den anderen Bilderrahmen zu kommunizieren und kleine Geschichten zu erleben.

Mit Widerständen umgehen – Widerstand als Chance und nicht als Behinderung begreifen.

Am Ende des Stücks *Aus dem Rahmen gefallen...* standen drei übergroße Bilderrahmen auf der Bühne. In jedem standen die Schauspieler:innen starr wie ein gemaltes Bild. Aber weil sie lebendig geworden waren und aus den Rahmen auszubrechen versuchten, zog der Museumswärter von einer Rolle hinter den Bilderrahmen eine durchsichtige Folie herunter. Die wirkte wie eine Glasscheibe und sollte verhindern, dass die Figuren weiterhin ‚ausbrechen‘. Als letzten anarchischen Akt nahmen die Figuren die hinter den Rahmen bereitstehenden Farbtöpfe und malten zu dem von Maria Callas gesungenen Lied „La Wally“ sich selbst auf die Folie. In dem mittleren Rahmen, groß wie eine Büste, stand Christine K. Sie weigerte sich, sich selbst auf die Folie zu malen mit der Begründung, dass sie das nicht könne. Auch wochenlange Überredungsversuche, dass auch ein Gesicht aus Punkten und Strichen ausreichen würde, nutzten nichts. Zu guter Letzt malte ich selbst einen Kopf auf die Folie und Christine K. zog diese mit dem fertigen Bild erst herunter, als die beiden anderen Bilder in den großen Rahmen fertig gemalt waren. Dies war ein wesentlich überraschenderes und überzeugenderes Schlussbild, als wenn in allen drei Bilderrahmen gleichzeitig gemalt worden wäre. So lernte ich, mit Widerständen umzugehen, diese sogar als kreative Chance zu sehen und zu nutzen.

Der erste Ansatz meiner Arbeit und der Name der Theatergruppe

Die kleinen szenischen Bilder, die bei den Improvisationen mit den Gegenständen entstehen, lösen bei mir oft Assoziationen aus. Zum Beispiel passiert es, dass mir eine bestimmte Musik oder auch ein Text dazu einfällt, den ich dann in dieser Kombination ausprobieren lasse.

Die Musikstücke bzw. Texte, die ich mit den Bewegungsmustern kombinieren lasse, sind meist von Musiker:innen oder Autor:innen, die selbst einen

sehr eigenwilligen Stil pflegen: z. B. Pascal Comelade, der mit Spielzeuginstrumenten Rockklassiker wie „Paint it Black“ von den Rolling Stones interpretiert, oder Ernst Jandl, der vor allem durch seine experimentelle Lyrik in der Tradition der konkreten Poesie bekannt wurde. Des Weiteren wären noch zu nennen Musiker:innen wie Fred Frith, Meredith Monk, Laurie Anderson oder Autor:innen wie Eugène Ionescu, Heiner Müller, Karl Valentin, Anna Achmatowa oder der selbst geistig behinderte Georg Paulmichl.

„Kommen die fremdesten Dinge durch ... eine seltsame Ähnlichkeit zusammen...“

Die Kombination von Werken dieser Autor:innen, Musiker:innen und unseren Schauspieler:innen scheint für mich deshalb so genau zu passen, weil alle in einer ähnlichen Eigenwilligkeit und Eigenart zu denken oder zu komponieren scheinen, mit der sich auch unsere Schauspieler:innen dazu bewegen und äußern. Hier das Zitat eines Schauspielers: „Das schönste Leben hat man, wenn man auf der Welt ist!“ Dieser Satz ist, so banal er auch klingen mag, ebenso universell wie geheimnisvoll. Er ist für mich vergleichbar mit vielen Texten von Ernst Jandl oder Karl Valentin.

So entstand der Ansatz meiner Arbeit: Den Spieler:innen viel zuzutrauen, auf die Bewegungen und Improvisationen mit den Gegenständen zu setzen und Anregungen aus den privaten Gesprächen mit ihnen in die Theaterarbeit aufzunehmen. Die Spieler:innen nicht zu irgendetwas zu drängen, sondern ihnen immer wieder über mitgebrachte Gegenstände, eingespielte Musik und Texte Improvisationsanregungen zu liefern. Uns viel Zeit zu geben, um genau zu schauen, der Ausdrucksenergie ihrer Bewegungen als eigene schöpferische Kraft zu trauen. So lange zu warten, bis ich die emotionale Qualität der erarbeiteten Szene spüre, – das ist das Geheimnis meiner Arbeit. Es ist immer ein Prozess von Geben und Nehmen, ein Hin und Her zwischen den Darsteller:innen und mir als ‚erstem Zuschauer‘.

Die Ausdrucksweise der Schauspieler:innen ist roh und ungeglättet und hat dadurch für mich etwas verstörend Magisches. Dies hat mich auch auf Namen der Theatergruppe gebracht. Schon vor Jahren hatte ich Ausstellungen im Haus der Künstler der Psychiatrie in Gugging in der Nähe von Wien besucht. Und auch die Sammlung Art Brüt in Lausanne hat mich tief beeindruckt. So entstand in Anlehnung an die Art Brüt („rohe Kunst“) unser Theatername *Theater Brüt*. Ohne den *accent circonflexe* kann er auch einfach als *Theater Brut* im Sinne von ‚Theater Gesindel‘ verstanden werden.

Abfahrt 28.76 Uhr – Ein theatralisches Bilderrätsel in 40 Minuten

Die erste Produktion kam noch in einem Pfarrsaal zur Aufführung, aber schon ab *Abfahrt 28.76 Uhr* suchten wir einen städtischen Aufführungsraum, um in der Wahrnehmung aus dem Kontext eines ‚sozialpädagogischen Projekts‘ herauszukommen. Wir wollten das ‚normale‘ Theaterpublikum und nicht nur sozial wohlgesonnene Zuschauer:innen ansprechen. Des Weiteren wollten wir uns der öffentlichen Theaterkritik des Feuilletons stellen.

Das neue Stück spielte an einem Bahnhof, an dem verschiedene Reisende zusammenkamen, kleine Geschichten miteinander erlebten, um dann wieder weiterzureisen. Zu Beginn des Stücks stand ein großer alter Metallkoffer auf der Bühne. Helene G. ist von Geburt an durch eine Spastik körperlich behindert und so klein gewachsen, dass sie in den Koffer passte. Sie stieg in den Koffer, bevor die Zuschauer:innen eingelassen wurden. Nach ungefähr fünfzehn Minuten verließen alle Reisenden den Bahnhof, all ihre Koffer aber blieben auf dem Bahnsteig verstreut stehen. Der letzte Reisende, der abging, streifte mit seinem Koffer den großen Metallkoffer. Das Licht fokussierte diesen und langsam öffnete er sich wie von Geisterhand. Helene G. stieg wie ein Engel aus dem Koffer heraus. Sie trug einen alten, zerfetzten Mantel, an dem große weiße Hühnerflügel befestigt waren. Ihr Heraussteigen und das weitere Umhergehen zwischen den Koffern waren von einer großen Unsicherheit durch ihre körperliche Verkrampftheit geprägt. Sie wirkte wie ein frisch geschlüpftes Küken oder ein neugeborenes Fohlen, das gerade seine ersten Schritte auf der Welt machte. Zusammen mit dem Lied „Walking & Falling“ von Laurie Anderson, das auch das Gehen und Hinfallen thematisiert, erhielt die Szene eine tiefe emotionale Qualität, unter anderem auch weil vielleicht sonst keine andere Schauspieler:in so zerbrechlich hätte gehen können wie Helene G. mit ihrer angeborenen Spastik. Der Feuilletonist der *Passauer Neue Presse*, Raimund Meisenberger, schrieb über diese Szene: „Wo Behinderung zur Begabung wird“.¹

1 Raimund Meisenberger, „Wo Behinderung zur Begabung wird: Zu Besuch bei den Proben des Theater Brüt.“ In: *Passauer Neue Presse* (24.12.2004), <https://www.pnp.de/nachrichten/kultur/Wo-Behinderung-zur-Begabung-wird-Zu-Besuch-bei-den-Proben-des-Theater-Brut-175896.html> [25.05.2021].

***Verrückte Stühle* – Eine theatralische Sitzanordnung in 40 Minuten**

Verrückte Stühle war ein Theaterstück über die Themen Zeit und Warten. Hundert aussortierte Holzstühle aus der Nibelungenhalle, einer ehemaligen Veranstaltungshalle in Passau, dienten mir und den Schauspieler:innen als Experimentierfeld und Bühnenbild für das neue Stück. Die Stühle standen auf der Bühne exemplarisch für das Vergehen der Zeit. Ein alternder Balletttänzer kroch unter einem Stuhlberg hervor. Sein anschließender Tanz war sehr fragil. Die Zeit hatte sichtbare Spuren an seinem Körper und in seinen Bewegungen hinterlassen. Alte Menschen, die in einem Warteraum nach einem freien Platz suchten. Eine Frau, die „deine und meine Zeit“ in Form von Armbanduhren in einer Plastiktasche mit sich trug.

Zeit ist ein ganz wesentlicher Faktor in der Entwicklung der Stücke. Als Anfang kann ein Stück Holz, ein Karton, ein Stuhl genügen. Wichtig ist, dass wir uns damit gemeinsam treiben lassen können. Dass wir es uns erlauben können, auch mehrere Proben lang keine scheinbar brauchbaren Szenen zu finden. Es ist ein wahres Geschenk, dass unser Träger, die Lebenshilfe Passau, uns so viel Zeit lässt, wie wir zur Entwicklung der Stücke benötigen. Es gibt nie zeitlichen Druck. Erst wenn wir gemeinsam das Gefühl haben, ein Stück ist ‚rund‘, planen wir die Premiere. Nur durch das Zulassen der verlangsamten und manchmal auch eigenartigen Bewegungen, die den Menschen mit Behinderung so eigen sind, entsteht ein eigenes Zeitmaß auf der Bühne, entsteht für die Zuschauer:innen eine ganz besondere Realität von Zeiterleben. Der Weg zu solch beglückenden Theaterereignissen ist oft mühsam, bedeutet manchmal einen wochenlangen Prozess des Findens von brauchbaren Szenen – aber: Das Warten lohnt sich. Immer!

***Draußen vor der Heimat* – Eine theatralische Heimatsuche in 43 Minuten**

Lange beschäftigten mich die Erzählungen einer Schauspielerin, die den größten Teil ihrer Kindheit in einem Kinderheim in Rumänien aufgewachsen war. Die Erlebnisse dort waren wohl so prägend, dass sie in der Theaterarbeit nicht mehr Rumänisch sprechen wollte, obwohl ich sie immer wieder dazu animierte. Diese Schauspielerin ließ sich während der Probenphasen immer wieder in ein Bezirkskrankenhaus einweisen, weil sie starke selbstzerstörerische Tendenzen aufwies. Vor diesem Hintergrund stellte ich mir immer wieder die Frage, wo man schneller verrückt werden kann, in einem ‚bewahrenden‘ Heim oder in

der Realität draußen. Als ich dann noch drei alte weiße Türen samt Türstöcken geschenkt bekam, war das Thema der nächsten Arbeit schnell klar: Drinnen und Draußen.

Die drei Türen befestigte ich auf Bodenplatten, so dass sie selbstständig im Bühnenraum stehen konnten. Wir begannen, Drinnen und Draußen, Heimat und Vertreibung, stationär und in Freiheit sein durch Gänge, um durch, vor und hinter den Türen mit Musik aus dem Balkan und Texten über Flucht, Vertreibung und Heimat zu erforschen. Eine besondere Herausforderung stellte für mich eine zwölfminütige Szene dar, in der die drei Anstaltswärter:innen die weißen Anstaltstüren streichelten und zweimal kurz öffneten, jedoch immer wieder zusammenbrachen und mühsam aufstanden, um wieder und wieder vor den Türen zum Stehen zu kommen. Diese Szene entstand aus Improvisationen, die wir zur elegischen Musik „The Sinking of the Titanic“ von Gavin Bryars vom The Smith Quartet absolvierten. Hier waren die Schauspieler:innen so beseelt von der Musik, dass sie die Türen in einer liebevollen, fast zärtlichen Weise immer wieder streichelten. Dies taten sie so wahrhaftig und ausdauernd, dass es mich zutiefst berührte. Die melancholische Handlung lud die Türen mit einem Geheimnis auf, welches viele Fragen nach dem Dahinter aufwarf. Deshalb wollte ich diese Szene den Zuschauer:innen nicht vorenthalten. Die Frage war nur: Halten die Zuschauer:innen, dieses ‚Fast-nichts-passiert‘ so lange aus, ohne ungeduldig zu werden oder den Raum zu verlassen? Hier vertraute ich wieder der Kraft und Ernsthaftigkeit, mit der die Schauspieler:innen diese Szene immer wieder ablieferten. Niemand verließ den Saal und die *Passauer Neue Presse* schrieb anschließend:

Wehe ihr sperrt das Leben weg! Türen öffnen einem die Welt. Wenn man Glück hat. Oder sie versperren den Weg ins Freie. Den Weg zum echten Leben. Den Weg zur Heimat, was und wo und wer auch immer das sein mag. Drei Türen genügen [...] Gerhard Bruckner und seinen geistig behinderten Schauspielern der Gruppe Theater Brüt, um ihr Publikum am Nachmittag eines verkaufsoffenen Sonntags in existenzielle Tiefen blicken zu lassen und tief im Herzen zu berühren. Wer diese Theatergruppe noch nie erlebt hat, muss das Stück „Draußen vor der Heimat“ in der Passauer Redoute für ein unverschämtes Wagnis halten. Da spielen Menschen mit Handicap Wärter und Insassen einer (Irren-)Anstalt. Das kann man doch nicht verantworten! – wissen die politisch allzeit Korrekten. Das Wunder von Theater Brüt liegt nun darin, dass solche Denkverbote, die in Wahrheit der eigenen Angst entspringen, dass alle fertigen Ansichten über den richtigen Umgang mit Behinderung nach der Vorstellung nicht nur widerlegt, sondern gänzlich in Luft aufgelöst sind. [...] Und das Publikum steht

Schlange dafür. Luxus? Nein. Pure Notwendigkeit. Ein humanes Ausrufezeichen. Und ein künstlerisches sowieso.²

Muuuh! – Eine Bergbauertragikomödie in einem Akt

Ab dem zweiten Theaterstück fragte ich die Schauspieler:innen am Beginn des Probenprozesses fast immer, was für ein Theaterstück sie als nächstes spielen wollen. Sehr häufig kam der Vorschlag: „Bauerntheater“, ein spezielles Theatergenre, das vor allen Dingen in Bayern in Dorftheatern gespielt wird. Häufige Themen der Stücke: Zwei junge Liebende können nicht zusammenkommen, weil sie aus einem unterschiedlichen Bauernstand kommen. Oft gibt es einen sogenannten ‚Dorftrottel‘ (d.h. einen geistig behinderten Menschen), über den sich dann in den Stücken lustig gemacht wird. Des Weiteren werden häufig Klischees wie die von der ‚bösen Schwiegermutter‘ oder von ‚unehelichen Kindern‘ thematisiert. Diese Art des Theaters kennen und lieben unsere Schauspieler:innen auch aus dem Fernsehen, beispielsweise aus *Der Komödienstadel* oder *Peter Steiners Theaterstadl*. Ich habe diese Wünsche nach Bauerntheater jahrelang umgangen mit Aussagen wie: „Da müsst ihr ja zu viel Text lernen, was ihr nicht schafft“, oder: „Da brauchen wir zu viele unterschiedliche Bühnenbilder, das können wir gar nicht bewerkstelligen.“

Der Hauptgrund meiner Ablehnung aber war, dass ich nicht wusste, wie wir mit dem ‚Dorftrottel‘ umgehen sollen. Wie sollen unsere geistig behinderten Schauspieler:innen solch eine Figur darstellen? Wie gehen wir mit dem diskriminierenden Verhalten gegenüber dem ‚Dorftrottel‘ in einem Ensemble mit geistig behinderten Schauspieler:innen um? Wie mit dem Wiederholen von frauenfeindlichen Klischees? Wie können wir so etwas politisch korrekt auf die Bühne bringen, ohne dass wir eine pädagogische Stellungnahme im Stück selbst abgeben? Wie finden wir dafür eine künstlerische Form?

Aber schon nach ein paar Proben mit einzelnen typischen Requisiten aus dem Genre wie Milchkanne, Trachtenkostümen, Bergpanorama, klobigen Küchensühlen, Akkordeon, Trachtenhüten usw. zeichnete sich ein Weg ab. Indem die Schauspielgruppe es auf offener Bühne ablehnte, wieder so ein trauriges Stück zu spielen wie die letzten Jahre und sich wünschte, „Bauerntheater“ zu spielen, konnten wir den Spieß umdrehen. Als sich die Schauspieler:innen dann in einer Folgeszene offen auf der Bühne die bauerntheatertypischen Kostüme anlegten,

2 Raimund Meisenberger, „Theater Brüt: Wehe, ihr sperrt das Leben weg.“ In: *Passauer Neue Presse* (13.03.2012), <https://www.pnp.de/nachrichten/kultur/Theater-Brut-Wehe-ihr-sperrt-das-Leben-weg-366073.html> [25.05.2021].

wurde den Zuschauer:innen klar, dass hier eine Theatergruppe spielt, dass sie Bauerntheater spielt. Damit konnte sich die Schauspielgruppe mit behinderten Schauspieler:innen über das Genre Bauerntheater lustig machen und es persiflieren. Was dann im Laufe des Stückes mit einer unglaublich anarchischen Kraft auch geschah. Wieder berichtete die *Passauer Neue Presse* in einem Artikel mit dem Titel „Die wahrhaftigere Kunst“ darüber:

[...] ein Stück Bauerntheater, wie es wohl keiner zuvor gesehen hat: Die Handlung biegt sich vor lauter Klischees: Das Mesalliance-Paar flieht ins Gebirge, das Dorf jagt hinterher, ein Erdbeben macht allen den Garaus. Die Regie schleudert die Klischees lustvoll zurück in den Raum der Ironie, der Metaebene, der Poesie: Als Deus ex machina erweckt der Song „Geht scho wieder weida“ von Attweger die Figuren zu neuem Leben, auf dass sie einander neuerlich jagen, verfluchen, abschießen und – Gott sei's gedankt – doch noch heiraten. [...] Gerhard Bruckner verfügt über die Professionalität und die Menschlichkeit, das jeweilige Handicap als künstlerisch[e] Notwendigkeit auf die Bühne zu bringen. Von Mitleid und Betroffenheit keine Spur, Theater Brüt besteht ganz und gar im künstlerischen Kontext.³

Resümee

Für jede Produktion besorge ich mir ein neues Notizbuch blanko DIN-A 4. In dieses skizziere ich alle bei den Improvisationen entstandenen Szenen, die dazu gespielte Musik, die eventuell gesprochenen Texte, meine Assoziationen und interessante Bemerkungen der Schauspieler:innen. Meist nach einem Zeitraum von ca. einem Jahr durchforste ich die skizzierten Szenen aus dem Buch. Ich überprüfe sie auf Wiederholbarkeit und ob sie eine emotionale Qualität haben. Danach sortiere ich die Szenen und versuche, einen dramaturgischen Bogen zu gestalten. Dies ergibt nicht immer eine Handlung von A nach B, sondern meistens eine collageartige Aneinanderreihung von Szenen, die am Ende zusammen ein Stimmungsbild zu einem Thema wie Warten, Verrückt-werden oder Heimat ergeben.

Nie kenne ich vorher die Handlung des Stückes oder gar das Ende. Es ist immer ein großartiges Geschenk für mich, wie ein leeres Buch, das wir gemeinsam vollschreiben dürfen. Aber es gibt auch ängstliche Momente dazwischen: Schaffen wir es, eine Geschichte zu erzählen, die die Zuschauer:innen berührt? Und ich frage mich oft, mute ich den Schauspieler:innen nicht zu viel

3 Raimund Meisenberger, „Die wahrhaftigere Kunst: Premierenkritik zu ‚Muuuh!‘“ In: *Passauer Neue Presse* (29.09.2015), <https://www.pnp.de/nachrichten/kultur/Die-wahrhaftigere-Kunst-Premierenkritik-zu-Muuuh-2287315.html> [25.05.2021].

zu, sowohl mit den schauspielerischen Anforderungen, der Konzentration, die ich ihnen abverlange, aber auch mit den Themen, die wir behandeln. Diese ergeben sich aber immer aus der ernsthaften Auseinandersetzung mit den Schauspieler:innen und dem Material. Jedes Stück sucht sich so selbst seinen Weg, seinen Inhalt und seine Form aus dem Vertrauen auf die Kraft der Bilder, die bei den Improvisationen entstehen.

Marcel Cremer vom Theater AGORA aus Belgien, einer meiner wichtigsten Theaterlehrer, sagte immer: „Wer nichts zu sagen hat, hat auf der Bühne nichts verloren!“ Die Schauspieler:innen von Theater Brüt haben vielleicht manchmal nichts im wörtlich sprechenden Sinne zu sagen, aber ihre Körper und ihre Gesten sprechen oft Bände voller Poesie, Tragik und Witz, wir müssen uns nur genug Zeit lassen, diese Schätze zu finden und zu heben. Ich habe durch die Arbeit mit Theater Brüt gelernt, sehr genau hinzuschauen und darauf zu vertrauen, dass durch das „Zusammenkommen der fremdesten Dinge durch einen Ort, eine Zeit, eine seltsame Ähnlichkeit, wunderliche Eigenheiten und eigenartige Verknüpfungen entstehen.“ Dafür bin ich unendlich dankbar!



Fig. 17: *Abfahrt 28.76 Uhr* © Rudolf Klaffenböck.

Theater Thikwa (Berlin)

Direction: Gerd Hartmann, Nicole Hummel

Contact: mail@thikwa.de

<https://www.thikwa.de/>

Theater Thikwa is 'Germany's most well-known theatre where artists with and without so-called disabilities come together to make theatre' (rbb Kulturradio). Thikwa presents performances, dance theatre, text-based theatre, and music theatre in its own performance venues in Berlin and in guest performances around the world with no fear of experimentation.

The foundation of Theater Thikwa is the Thikwa Werkstatt für Theater und Kunst, the Thikwa Workshop for Theatre and Art. This is where the 44 members of the ensemble work. Theater Thikwa works especially with the personal characteristics of its performers and seeks out new forms of expression beyond the fixed definitions of genres. In doing so, it continuously works with external artists from the independent performing arts community.

The story of Thikwa begins with the founding of the association Thikwa e.V. with the goal of supporting collaborative artistic work between people with so-called disabilities and non-disable artists. Initiated by Christine Vogt, critical founding members included Hanna Näter, Gerlinde Altenmüller, and Matthias Maedebach, as well as friends and staff members of Werkheim Zehlendorf. Christine Vogt received the Förderpreis, or incentive award, of the Karl Hofer Gesellschaft for the Thikwa initiative.

The first production by Theater Thikwa, *Im Stehen sitzt es sich besser*, unleashed an enormous public echo and spurred on what was then the current discussion about the artistic abilities of people with so-called cognitive disabilities. Invitations for guest performance soon followed from all over the German-speaking world.

The first four productions, created until 1993, were produced as recreational projects. Nearly all of the so-called disabled members of the ensemble worked full-time in traditional workshops for the differently abled. This circumstance soon caused the project to reach its limits both due to factors of content as well as to the doubled workload due to rehearsals, performances and tours. This is why efforts toward professionalization began in 1994. Theaterwerkstatt Thikwa was founded in 1995 and has been operated ever since in cooperation with Nordberliner Werkgemeinschaft (NBW gGmbH), one of Berlin's largest workshops for the differently abled.

From 1995 to 1997, Theaterwerkstatt Thikwa functioned as a temporary trial program. Financed by the German Federal Ministry of Health, it was the first pilot project in Germany that tried out the combination of the rehabilitation and education of people with so-called cognitive disabilities with forms of artistic expression. In the workshop, art was and continues to be produced all day, every day, 35 hours per week. As such, it distinguished itself from the practice at the time of using artistic work as a supplementary offer to provide a relief from primarily repetitive tasks.

Theaterwerkstatt Thikwa initially offered 12 workplaces for people with so-called disabilities. It has been operated as a cooperation between NBW and Theater Thikwa e.V. since 1997. To demonstrate the role of the artistic fields, it was renamed Thikwa Werkstatt für Theater und Kunst (Thikwa Workshop for Theatre and Art) in 2010. Now employing 44 people with so-called disabilities, Thikwa-Werkstatt is a shining example of a competence centre for diverse art. The employees make up the ensemble of Theater Thikwa.

The professionalization brought about by the comprehensive training provided by the theatre workshop and the resulting research into the special aesthetic and content-based possibilities of inclusive theatrical work soon bore fruit. The first production under these new conditions, *Ein anderer Teil des Waldes* (directed by Peter Baer), was invited to the 1996 edition of the Impulse festival, the most important forum for independent theatre in Germany.

Thikwa quickly established itself as a somewhat different, but universally accepted, player in Berlin's cultural community. All of the productions in the years that followed were, as was the case since the very beginning, performed in renowned venues, including Theater am Halleschen Ufer (today HAU 2), Sophiensaele, Podewil, and Akademie der Künste. Performing inclusive theatre at established venues was innovative in the 1990s and Thikwa thus functioned as a trailblazer for diversity.

In 2005, the foundation board of Deutschen Klassenlotterie Berlin approved the application by English Theatre Berlin (ETB) and Thikwa e.V. to create a shared performance venue that was barrier-free for both artists and audience. Today's performance venue opened in 2008 in the Mühlenhaupteöfen and was the first completely barrier-free theatre in Germany. Each year, Thikwa offers between 10 and 12 difference productions here with between 70 and 90 performances. The shared management of the venue with what is today English Theatre Berlin | International Performing Arts Center (ETB | IPAC) emphasizes the commitment to diversity in all directions.

Theater Thikwa has functioned as a very special cultural ambassador for Germany for many years. This is seen not only by the foreign guest performances

throughout the entire world and international workshops. From 2002 to 2004, Thikwa initiated, in cooperation with the Goethe-Institut, the establishment of an inclusive theater workshop in Tashkent, Uzbekistan. This project, carried out by Christine Vogt and Gerd Hartmann, received the incentive award for cultural encounters from the Stiftung West-östliche Begegnungen, the Foundation for Encounters Between the West and East, in 2004.

There is also a long-standing cooperation with Theaterstudio Kroog II in Moscow. The performance *Entfernte Nähe* (directed by Gerd Hartmann and Andrej Afonin) arose from this cooperation in 2012 and featured a completely Russian ensemble. For the very first time in Russia, an inclusive ensemble consisting of professional, non-disabled actors and dancers and artists with so-called disabilities performed together on the stage of a state-funded theatre. The production received the Golden Mask, the most important Russian theatre prize, in 2014 as 'best experimental production of the year'.

Theater Thikwa also has a particularly vibrant connection with Japan. A coproduction with Taihen Performance Troupe for the Osaka Theater Festival was created all the way back in 2001. The four-part work-in-progress *Thikwa plus Junkan Project* was created and performed between 2009 and 2012 in Berlin and Japan and was invited to the 2012 Kyoto Experimental Festival, amongst over invitations.

The interest in the special abilities, ways of thinking and forms of expression of the Thikwa performers has continued to increase in recent years. Correspondingly, there are now many cooperations with other independent groups such as, for example, *Monster Truck* (*Dschingis Khan* – 2012, *Regie* – 2014, *Zugabe* – 2019). Thikwa performers work as guests at major theatres such as Deutsches Theater Berlin, Grips-Theater, and Theater an der Parkaue and are invited by directors within the independent performing arts community to be part of their productions.

In 2018, Thikwa received the renowned Martin-Linzer-Theatepreis for 'outstanding performance by an ensemble in the German-speaking world' from the theatre magazine *Theater der Zeit*, followed in 2019 by the Theaterpreis des Bundes, the German Federal Theatre Prize, for 'the outstanding evocation of societal diversity in the theatre community with a simultaneous desire for artistic radicality'.

From 1993 to 2003, Christine Vogt, Gerlinde Altenmüller, and Matthias Maedebach were the co-artistic directors of Theater Thikwa. Gerlinde Altenmüller was the sole artistic director from 2004 until her death in May of 2012. Since then, Gerd Hartmann and Nicole Hummel have shared the leadership of Theater Thikwa.



Fig. 18: *Subway to Heaven*, 2014 (G. Hartmann) © David Baltzer.

Eigen:sinnig. Wie Thikwa Theater macht

Gerd Hartmann, Theater Thikwa

Wie erhalten Menschen mit kognitiver Beeinträchtigung in einem inklusiven Theater eine Stimme? So lautete eine der Zielfragen für diesen Buchbeitrag. „Gar nicht!“ ist die bündige Antwort. Bei Thikwa *erhält* niemand eine Stimme. Alle Performer:innen *haben* eine Stimme – sie sprechen für und über sich. Das ist ein fundamentaler Unterschied.

Der Status Quo

Theater Thikwa feierte 2021 sein 30-jähriges Jubiläum. Begrifflichkeiten wie „eine Stimme geben“ oder „sichtbar machen“ waren in den Anfängen in den 1990ern für uns wichtig. Und vor allem ging es um eine Beweisführung bei der heute undenkbar, aber damals noch durchaus umstrittenen Frage, ob Menschen mit geistiger Behinderung überhaupt „kunstfähig“ seien und demnach auch professionelle Künstler sein könnten. Die Hierarchien, die all diese Fragestellungen enthalten – wer gibt wem eine Stimme? Wer macht wen sichtbar? Wer bestimmt über Stimme und Sichtbarkeit? – interessierten damals nur am Rande.

Seitdem hat sich enorm viel entwickelt. In fast allen westeuropäischen Ländern gibt es professionelle inklusive Theater, die vielleicht noch nicht ganz im kulturellen Mainstream angekommen sind (oder das, wie beispielsweise Thikwa, auch nicht unbedingt wollen), aber gut sichtbar sind – für alle, die hinschauen wollen. Im deutschsprachigen Raum wagen sich in jüngster Zeit sogar einige große staatliche Bühnen wie beispielsweise die Münchner Kammerspiele an die Aufgabe, Künstler:innen mit geistiger Behinderung in ihr Ensemble zu integrieren. In den Freien Produktionshäusern landauf landab, von der Stuttgarter Rampe bis zu Kampnagel in Hamburg, haben inklusive bzw. *mixed-abled*-Produktionen längst einen dauerhaft etablierten Platz, bei dem nicht mehr erste Diskurse angestoßen werden wollen und müssen. Dieser Platz könnte durchaus noch größer sein, vor allem im niederschweligen Bereich – aber Sichtbarkeit ist bereits erkämpft. Diverses Theater ist mittlerweile in Maßen in den kulturellen und gesellschaftlichen Diskurs eingeschlossen. Was nicht heißt, dass nicht weiterhin Forderungen nach deutlich umfangreicherer Präsenz gestellt werden

müssen. Selbstverständlich ist die Einbeziehung diverser Positionen noch lange nicht. Aber bei einem Theater wie Thikwa ist Sichtbarkeit Alltag.

Umso wichtiger und spannender sind Fragen danach, was sichtbar gemacht wird / werden soll und wer den „kulturellen Sinn“ schafft. Anhand von vier Thikwa-Produktionen der letzten Jahre möchte ich diesen Themenkomplex erörtern. Dabei benutze ich die drei Schlüsselwörter des Forschungsprojekts *Erzählung*, *Erwartung* und *Erfahrung*¹ als Ordnungsprinzip und versuche, jeweils ein Schlüsselwort anhand einer oder zwei Produktionen zu beleuchten.

Erzählung

Die Frage, in welchen Kontext Behinderung in unseren Stücken gestellt wird, ist für uns nur noch bedingt relevant. In unserer Arbeit stellen wir die Frage nach Behinderung nicht mehr. Wir lassen sie einfach stehen. Damit verselbstverständlich wir eine Tatsache, ohne ein Normativ auf- oder abzubauen, und ohne das als Ziel zu benennen.

Die Frage bzw. Nichtfrage nach Behinderung berührt das mögliche Themenrepertoire kaum mehr. Grundsätzlich sind bei Thikwa alle Themen möglich. Eine Auseinandersetzung mit Behinderung stellt sich durch die gemischten Besetzungen mit behinderten und nichtbehinderten Performer:innen automatisch ein, sei es vordergründig oder als kaum wahrnehmbarer Nebeneffekt. Dies möchte ich an zwei Beispielen verdeutlichen: *Oz, Oz, Oz! (W)rap the wizard!* – ein verhindertes Musical² und *Die Butterblumen des Guten – eine ekstatische Séance*.³

1 Es handelt sich um ein Projekt am Lehrstuhl für Romanische Literaturen und Kulturen (Prof. Dr. Susanne Hartwig) der Universität Passau (<https://www.phil.uni-pas-sau.de/romanische-literaturen/projekt-eee/>; 26.04.2021).

2 *Oz, Oz, Oz! (W)rap the wizard*, von und mit Cora Frost, Martin Clausen, Torsten Holzapfel, Peter Pankow, Addas Ahmad, Christian Wollert, Stephan Sauerbier, Ismail Arslantürk, Heidi Bruck, Sammy Serag, Konstantin Langenick, Kerstin Buenaventura, Louis Edler, Corinna Heidepriem; Komposition und Live-Musik: Raphael Schall, Kazuhisa Uchihashi; Regie: Gerd Hartmann; Bühne: Isolde Wittke; Kostüme: Pablo Alarcón; Lichtdesign: Benjamin Schälike; Premiere: Januar 2019.

3 *Die Butterblumen des Guten – eine ekstatische Séance*, von und mit Nico Altmann, Martin Clausen, Deniz Dogan, Karoll Golebiowski, Torsten Holzapfel, Frank Schulz, Makiko Tominaga; Regie: Gerd Hartmann, Martin Clausen; Bühne: Isolde Wittke; Kostüme: Heike Braitmayer; eine gemeinsame Produktion von zeitraumexit/Mannheim und Theater Thikwa, Premiere: Mai 2019.

Oz, Oz, Oz! (2019) ist eine sehr freie Überschreibung des berühmten Hollywood-Musicals. In unserer Version steht die Umwidmung der vermeintlichen Defizite der Hauptprotagonisten im Fokus. Sie empfinden ihr Defizit, ihre „Behinderung“, selbst gar nicht als solche – so die Grundthese – sondern vielmehr als ureigenen Wesenszug und damit als Stärke. Die Definition als Schwäche wird von außen aufoktroziert. Allerdings, als weitere Brechung, wird die Figur, welche die anderen auf ihre Schwächen hinweist, von einem Performer verkörpert, der selbst verbal kaum verständlich ist, sich jedoch völlig souverän über diese Tatsache hinwegsetzt.

Diese ‚Umwidmung‘ des Personals, die eigentlich nur eine andere Sichtweise auf untergründig Vorhandenes ist, hat zwei Stoßrichtungen: Zum einen stellen wir damit die Fragen nach Individualität, dem Wert des Individuums und der Stärke, die aus einer individuellen Schwäche erwachsen kann, in zugespitzter Form. Die hat der Originalplot durchaus, tippt sie aber reichlich feige und honigsüß an. Zum anderen ge- und missbrauchen wir eine populäre Vorlage für eine Untersuchung in Sachen Stark-Sein und Über-Sich-Hinauswachsen(-Müssen). Muss man, nur weil die Gesellschaft dies als Wert vorgibt, an allen Schräubchen drehen, gegen seine Ängste, Gegebenheiten, Limitationen ankämpfen, um so endlich ein tapferer brüllender Löwe oder ein anderes positiv besetztes Ultrawesen zu werden? Nur weil man anders vielleicht nicht akzeptiert wird? Und wie konsequent muss oder soll man sein, um tatsächlich nach Smaragdstadt zu gelangen? Wie wichtig ist das Erreichen eines vorher festgelegten Ziels?

Thikwa macht ein Musical! Aber kein gewöhnliches. In unserer Version wird – nicht nur durch die auf den ersten Blick nicht unbedingt musicaltauglichen Performer:innen – das Genre selbst immer wieder durch den Fleischwolf gedreht. Die Bilder sind bunt, die Choreografien ausladend schräg. Und irgendwie hoppelt immer irgendwer subversiv hinterher. Unschuldig wie existenzialistische Philosophen wirbeln wir an Abgründe heran und stürzen auch bisweilen in sie hinein. (Auszug aus dem Vorab-Konzept)

Dieser Ausgangspunkt war also erst mal von mir als Regisseur gesetzt. Ein bei Thikwa übliches Verfahren: Ein erster Konzeptimpuls kommt meist von außen. Das ist aber beileibe keine Einbahnstraße. Da viele unserer Regisseur:innen und Choreograf:innen immer wieder bei/mit Thikwa arbeiten, gibt es einen kontinuierlichen Austausch von Anregungen und Gedanken mit dem Ensemble, der fast immer zu neuen Performance-Ideen führt bzw. diese entscheidend beeinflusst.

Bei der darauffolgenden Probenarbeit geht es nicht primär um Vermittlung und Umsetzung eines vorgedachten künstlerischen Plans, sondern um eine gemeinsame Suche. Das ist ein durch und durch wechselseitiger Prozess. Man stellt eine Idee vor und schaut, wie sie verstanden wird. Die Umsetzung, die oft überraschend ist, inspiriert zu neuen Ideen, die dann wieder ausprobiert werden. Im Idealfall ist das alles sehr fließend, und was am Ende herauskommt,

spiegelt die Grundidee auf eine Weise, die viele Aspekte beinhaltet, auf die ein:e 'Spielleiter:in' allein gar nicht gekommen wäre.

Als persönliche künstlerische Verfahrensweise könnte man das so beschreiben: Bei jedem Stoff entwickle ich erst einmal für mich eine Fragestellung, die ich dem Ensemble präsentiere. Allerdings nicht primär als verbale, sondern als szenische Diskussionsgrundlage. Ich versuche, alle Fragestellungen vom ersten Tag an als Geschehen auf einer Bühne zu behandeln und sie dahin zu übersetzen. Und damit auch die 'Diskussion' (die durchaus auch eine tänzerisch-körperliche sein kann) vom 'Stuhlkreis' auf eine primär performative Ebene zu verschieben. Und dann beginnt die Abenteuerreise. Die Thikwa-Performerinnen und -Performer nähern sich szenischen und inhaltlichen Vorgaben meistens auf eine sehr eigene Weise. Das kann schnell ein Regiekonzept über den Haufen werfen. Und das ist auch gut so. Thikwa ist nicht der richtige Ort, um vorgefasste Ideenlinien durchzuboxen. Neugier und Offenheit sind der entscheidende Motor unserer Arbeit. Meist führt dieser Austausch über viele vermeintliche und tatsächliche Missverständnisse und Wegbiegungen zu einem für alle Beteiligten überraschenden Prozess und am Ende auch zu einer gemeinsamen Autorenschaft.

BLECHMANN Ich war Holzfäller aus Leidenschaft // bis ich ganz verhakt wurde.
(*rapt*): Mein Körper ist aus Stahl. // Und ich muss fast jeden Tag geölt werden.
 Muss geölt werden, um locker zu sein // Da brauch ich sehr viel Öl.
 Meine Arme aus Blech. // Meine Beine aus Blech. // Und ich hab ein Herz aus Blech.
 Ich bin so einsam in der Seele.
 Ich bin so locker, elastisch und verhakt. // So locker, elastisch und verhakt.
 Elastik, elastik und verhakt. // Verhakt, verhakt und verhakt.
 Ich mit meinem Blechkopf. // Habe so viele Sachen aus Blech. //
 Ich bin so einsam wie die Seele.
 Wie spürt man das denn, // wenn man keine Gefühle hat?
 Was kann man damit machen, // wenn man die Gefühle nicht spürt?
 Wie lebt es sich denn ohne Gefühle? // So schweigsam sind die Worte der Gefühle.
 Was mach ich denn damit, // wenn ich nichts fühlen kann?
 Und jeder Mensch ist glücklich, // in seiner Welt.
 Ich bin so locker...

MARTIN: Der Mensch ist ein Systemteilnehmer. In diesem System herrscht Gefühlspflicht. Man ist in der Pflicht zum Gefühl – sonst ist man draußen. Aber man braucht dich hier, als Kunden und als Mensch. Aber nur mit Gefühl. Wenn das Gefühl zu Hause bleibt, dann ist man nicht richtig hier.

Das Gefühl hat eine Kurve, einen Algorithmus, es schwillt an, hat einen Peak und schwillt dann wieder ab. Es lässt sich messen. Alles kann ein Gefühl auslösen. Ich kann eine Empfindung haben zu einer Maschine, es kann eine Zeichnung sein, die eine Maschine gezeichnet hat und die finde ich schön. Und es kann ausgerechnet werden, ob es jemandem gefällt. So kann man es herstellen, das Massengefühl, Millionengefühl. Es breitet sich aus wie ein Teppich, wie ein Ölteppich über den gesamten Planeten, ein Gefühlsteppich. Komm mit auf den Markt mit der Reichhaltigkeit deiner Gefühle! Du bist ein großer Mensch mit vielen Gefühlen! Wir wollen hier keine gestörten Menschen haben, ohne Gefühle. Bleibt weg ihr Verstockten, ihr Verklemmten, ihr könnt hier nicht dabei sein.

BLECHMANN: Wo ist nur bloß mein Herz versteckt? Ist das Herz vielleicht unter der Erde? Oder ist das Herz zum Beispiel auch so eine Art Gefühlsmaschine...

DOROTHYS: Bist Du manchmal traurig?

BLECHMANN: ... mit Wut und Emotion und Trauer? Oder ist das Herz zum Beispiel auch so ne Art als Blüte geformtes Herz?

VOGELSCHEUICHE: Bist du schon oft Auto gefahren?

BLECHMANN: Oder ist das Herz auch in den Wolken geformt, aus Wolken.

VOGELSCHEUICHE: Bist du hungrig?

BLECHMANN: Oder ist das Herz zum Beispiel auch so ne Pumpe,

DOROTHYS: Kannst du den Rückwärtssalto?

BLECHMANN: Oder ist das Herz, wo man Herzrasen bekommt... Ob das Herz sich drehen kann? Oder...

VOGELSCHEUICHE: Bist du schon mal vom 10 Meter Brett gesprungen?

BLECHMANN: Oder ist das Herz wohl auch...

DOROTHYS: Hast du viele Hüte?

BLECHMANN: ... aus Stein? (Textauszug aus *Oz, Oz, Oz!*)

Der Text ist – wie bei fast allen Thikwa-Stücken – in Improvisationen mit verschiedenen thematischen und auch personellen Setzungen entstanden. Was in der Endfassung ein Monolog ist, kann in der Erarbeitungsphase ein Dialog oder eine Frage- und Antwortesituation mit mehreren Performer:innen gewesen sein. Oder umgekehrt.

Als Besonderheit kommt bei *Oz, Oz, Oz!* eine musikalische Komponente dazu. Viele Texte wurden in Form von Raps erarbeitet. Eine Form der Textgenese, die ich äußerst spannend finde und in letzter Zeit oft benütze. Der 'Zwang', mit den Beats singen zu müssen und daher während der Improvisation keine Zeit zum Überlegen zu haben, kreierte eine ganz eigene Form von Texten, die zu einer Art themenzentriertem 'Stream of consciousness' führen. Teilweise wurden auf diese Weise entstandene, in der Ursprungsform gesungene Texte im Stück als Sprechtexte verwendet. Alle Textimpros werden aufgezeichnet und

anschließend transkribiert. Die schlussendliche Textfassung ist ein bearbeitetes Kondensat der Impros und kann – je nach Stück – in den Aufführungen variiert werden. Bei *Oz, Oz, Oz!* war der Text relativ fix.

Oz, Oz, Oz! ist bezüglich der Herangehensweise ein typisches Thikwa-Stück, bezüglich der Erzählweise nicht. Obwohl das im Konzeptstadium eher nicht vorgesehen war, entwickelte sich während der Probenarbeit ein klarer narrativer Faden bzw. wurde die Geschichte des Originals in Grundzügen beibehalten. Die Protagonist:innen waren nicht nur Träger von Haltungen, also mehr oder minder abstrakte Ideen-Substitute, sondern durch ein gemeinsames Ziel verbunden, also Träger von Handlung. Normalerweise macht Thikwa durch seine performative Herangehensweise kein 'klassisches' Erzähltheater mit klaren Handlungsfäden von A nach B. In diesem Fall zeigte sich der Wunsch nach Erzählung in allen Improvisationen und szenischen Settings jedoch so deutlich, dass auch ich als Regisseur schnell den Kampf gegen den Stoff und den Impetus des Ensembles aufgab. Der Weg entscheidet sich erst auf dem Weg – ein Thikwa-Leitgedanke, der oft dazu führt, sich auf überraschende Wendungen einlassen zu müssen. Alles anders als gedacht...

- Wie fließen eure Ideen und Vorschläge in den Probenprozess ein?
- Sie werden aufgenommen, verändert und teilweise auch verbessert. Das heißt, dass dann das Unwichtige herausgefiltert wird, um das Wichtige in das Stück einzubauen. Die Arbeit geht danach, das Schwertragende und das Leichte zu finden. Und es gibt auch Regisseure, die es komplizierter machen wollen, also so trickhafter, dass es nicht so glatt geht.
- Und wie sieht das dann aus bei den Regisseuren, die es kompliziert haben wollen?
- Ein Stück soll ja auch den Zuschauer fordern, sonst kann man ja zu Hause bleiben und fernsehen. Das soll ja auch ein bisschen nachdenklich sein. Die Thematisierung und die Dramatisierung sollten schon zum Denken anregen. (Interview mit dem Performer Torsten Holzapfel)

Das Zusammenspiel von Konzept und Ideen lässt sich gut an der Produktion *Die Butterblumen des Guten – eine ekstatische Séance* (2019) beleuchten. Bei dieser Auftragsproduktion für das große interdisziplinäre Ausstellungsprojekt „Gewächse der Seele – Pflanzenfantasien zwischen Symbolismus und Outsider Art“ vom Wilhelm-Hack-Museum / Ludwigshafen, Sammlung Prinzhorn / Heidelberg, zeitraumexit / Mannheim u.a.⁴ war das Thema vorgegeben: Pflanzen.

Mit den unterschiedlichsten Vorgaben wurde das Thema von uns eingegrenzt. z.B. pseudo-biografisch: Als welche Pflanze sähe ich mich und warum?

4 Vgl. Ingrid von Beyme et al (Hg.)/Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen, *Gewächse der Seele: Pflanzenfantasien zwischen Symbolismus und Outsider Art/Floral Fantasies between Symbolism and Outsider Art*, Berlin: Hatje Cantz 2019.

Welche Pflanze wäre ich auf keinen Fall und warum nicht? Dabei sind alle Erklärungen mit Bewegungen kombiniert (Wie bewegt sich die jeweilige Pflanze, wie geht man mit dem Widerspruch einer sich bewegendenden Pflanze um?). Eine große Tanzchoreografie mit dem Text als Musik sozusagen. Die Erklärung, was da gerade verhandelt wird, muss sich der Zuschauer selbst erschließen. Auch in diesem Stück, agiert – wie fast immer bei Thikwa – ein *mixed-abled*-Ensemble:

- FRANK: Weil ich, egal wie viel ich ertragen musste, oder auf mir herumgetrampelt wurde, ich immer wieder aufstehe.
- MAKIKO: Weil ich manchmal so bohrend bin, aber ich so zart und stark sein kann.
- NICO: Weil ich groß und prächtig bin.
- TORSTEN: Weil ich brenne und niemanden ranlasse.
- MARTIN: Ich bin gerne undurchschaubar, man weiß nie, wo bei mir vorne, hinten, oben oder unten ist. Das macht mich unergründlich.
- DENIZ: Mich gibt es überall. Man kann auf mir herum klettern, auf einem meiner Äste sitzen oder einfach von mir essen.
- TORSTEN: Weil ich im Blumenkasten bin und den Krach der Autos auf Straße höre. Weil es ist gut, wenn man sich viel um mich kümmert und ich kriege gerne viel Wasser und ich glänze.
- FRANK: Weil ich mich gerne vom Wind treiben lasse und lieber spontan als geplant meine Wege gehe.
- MAKIKO: Ich bin nicht so rund und nicht so voll.
- MARTIN: Weil ich einfach nach Pflanze rieche. Aus mir kann man kein Parfüm machen. Ich bin doch kein Maiglöckchen! Mich kann man nicht so einfach verkaufen.
- DENIZ: Weil ich wunderschön aussehe und gut rieche.
(*Frank hört auf sich zu bewegen, später alle weiteren Sprecher.*)
- FRANK: Weil ich mich nicht überall ausbreite und damit anderen das Leben abdrücke.
- TORSTEN: Weil ich für den Tod stehe und ganz weiß bin. Das macht traurig. Zwar könnte ich auch etwas anderes bedeuten aber alle wissen, dass ich für den Tod stehe.
- MARTIN: Ich möchte nicht so erdig sein und möchte einen richtigen Namen haben. (Textauszug aus *Die Butterblumen des Guten*)

Auch hier wurden alle Texte von den Performer:innen erfunden und von der Regie nur kondensiert. Auch der Aspekt Behinderung spielt, weniger deutlich als beim vorher beschriebenen *Oz, Oz, Oz!*, eine kleine Nebenrolle. Es wird nach der Behinderung von Pflanzen gefragt:

- MARTIN: Es gibt ganz unterschiedliche Behinderungen von Pflanzen. Zum Beispiel die Krüppelkiefer. Sie kann in ganz speziellen Gegenden existieren, wo sonst niemand leben kann. Sie ist durch Jahrtausende harter

Bedingungen durchgegangen und kann dort in den höchsten Schwierigkeiten doch noch erfolgreich sein.

Andere werden von Menschen verkrüppelt oder gequält. Da ist zum Beispiel der Bonsai. Er wird schon in ganz zarter Kindheit stark gequält und wird dann als eine Art kleinwüchsige Miniaturpflanze gehalten. Damit muss er das Phantasma untermauern, dass der Mensch der Pflanze übergeordnet ist. Die Pflanze ist ein kleines beherrschbares Wesen, das sich reduzieren lässt. Es gibt die autistischen Pflanzen, die in der Monokultur leben müssen und nur ganz stark medikamentiert und depressiv, ohne jede Kommunikation und Abwechslung, leben müssen. Alles Unterschiedliche ist weggeätzt worden und über 40 Kilometer steht nur Mais neben Mais und hat sich nichts mehr zu sagen. Der Austausch ist zuerst nicht mehr nötig und dann irgendwann nicht mehr möglich.

Es gibt die Möglichkeit des Baumschnitts, der Amputation. Hier kann ich amputieren, um Platz zu schaffen, damit die Pflanze nur noch existiert, wo sie für den Menschen hilfreich ist.

Ich kann aber auch Transplantationen vornehmen und ein wenig herumexperimentieren. Dann pack ich die eine Pflanze auf die andere unterschiedliche Pflanze drauf und gucke was dabei herauskommt. Mischen sich da irgendwelche Früchte zu einer neuen farbigen Frucht?

Dieser starke Eingriff findet bis in das genetische Material statt. Dort wird in Laboren in die DNA der Pflanzen eingegriffen und es wird geguckt, was dann da so herauskommen kann.

Es gibt die massenhaften Zwangssterilisationen der Samen, die zu unfruchtbaren oder impotenten Pflanzen werden, die nur einmal blühen können. Einwegpflanzen, die keine Nachkommen bekommen können und als kernlose Traube nichts Besonderes mehr sind. (Textauszug aus *Die Butterblumen des Guten*)

Zu Jazz und Schlager der 60er-Jahre mäandern die Performer über die Bühne. Torsten Holzapfel, der sonst gerne laut singt, spricht schön gedrosselt von den roten Rosen, die es regnen soll. Co-Regisseur Martin Clausen und Butoh-Tänzerin Makiko Tominaga wachsen halb nackt in organischen Bewegungen aus einem riesigen Blumentopf heraus. Auf dessen Rändern wiegt sich Nico Altmann wie eine Wasserpflanze in einem fulminanten Solo. [...] Politisch unkorrekt, teilweise wunderbar unsinnig, neugierig, empathisch, anspielungsreich: So geht entspanntes Theater. (Regine Bruckmann)⁵

5 Regine Bruckmann, „Die Butterblumen des Guten“, in: *Zitty* (3.01.2020), <https://www.zitty.de/die-butterblumen-des-guten/>, 26.04.2021.

- Wie fließen Eure Ideen in die Stücke ein?
- Wir haben da schon ein sehr großes Mitspracherecht. Die Texte geben wir mehr oder weniger vor. Dann wird gemeinsam geguckt, wie das in das Stück reinpasst. Wenn es reinpasst, wird es normalerweise noch mal ein bisschen bearbeitet bzw. zusammen ausgearbeitet.
- Wie läuft Stückentwicklung ab? Wer gibt die Themen vor? Werden Themen zusammen-gesammelt? Zum Beispiel bei den Butterblumen: Wie waren da die Ausgangspositionen?
- Es gab Pflanzen und den Werdegang der Pflanzen als Grundthema. Da wurden dann Aufgaben gestellt: Überlegt Euch mal Lieder, wo Blumen vorkommen, oder welche Pflanze man persönlich gerne wäre. (Interview mit dem Performer Frank Schulz)
- Wenn Du eine Impro machst, ist dir da immer bewusst, dass Du eventuell Material für ein Stück produzierst, oder wird das manchmal so privat, dass Du das gar nicht auf der Bühne haben möchtest?
- Ich habe eigentlich mehr Schwierigkeiten damit, einfach nur stumm zu sein und mit dem Körper Dinge zu tun. Z. B. in den „Butterblumen“, wo wir einfach Bewegungen für Pflanzen erfinden sollten. Ich weiß da nämlich nicht, ob das ankommt, wenn wir nur mit Körpersprache die Pflanzen symbolisieren. Das muss man erst mal begreifen lernen. Das dauert bei mir manchmal ein bisschen länger, aber irgendwann kommt´s dann. Und wir reden ja auch viel drüber, weil Du ja ein Typ bist, der viel mit Bewegung arbeitet, mit Körpersprache halt neben dem reinen Sprechen. Wenn ich mich wirklich auf so was wie Tanz einlasse, dann geht das. Aber das muss vorher erklärt werden. Ich möchte sehen, warum ich das mache, ich möchte verstehen. Wenn ich es einfach nur so machen soll, dann ist das wie ein Bild ohne Farbe, das muss einen Begriff haben...
- Aber manchmal ist Tanzen nicht so konkret und eindeutig...
- Deshalb versuche ich das ja zu verstehen. Aber das ist bei Dir dann auch das Komplizierte, dass die Sachen nicht so genau gemeint sind. (Interview mit Torsten Holzapfel)

Bezüglich des Wegs zu einer gemeinsamen Autorenschaft lässt sich daraus Folgendes ableiten: Die Probenarbeit ist meist ein sehr dynamischer Prozess. Machen, darüber reden, wieder machen. Wie das szenische Material dann zusammengezurrt wird, liegt in der Verantwortung der Regisseurin oder des Choreografen. Wir arbeiten aber auch mit Regisseur:innen, die versuchen, diese Hierarchien aufzubrechen und auch die Entscheidung, welche Szenen schlussendlich benutzt werden, als demokratischen bzw. kollektiven Prozess sehen. Ich persönlich halte das nur für punktuell produktiv. Und ich empfinde es auch als problematisch, dass man an uns als inklusives Theater oft Forderungen nach allumfassender Mitsprache stellt, die man an ein nicht inklusives Theater nie so stellen würde.

Erwartung

Wie schon vorher erwähnt, lassen wir die Frage nach Behinderung einfach stehen. Insofern stellen wir auch die Frage nach Normalitätsanforderung nur noch

als dedizierte, wie z.B. in *Oz, Oz, Oz!* bezüglich einer angeblich zu leistenden Selbstoptimierung (die aber alle Protagonist:innen im Stück von vornherein verneinen). Wir lassen Behinderung grundsätzlich unkommentiert stehen, das heißt wir verstecken sie weder auf der Bühne noch verklären wir sie. Eine Performance zum Thema Autismus soll hierfür als Beispiel dienen: *Vertigo* (2020).⁶

Vertigo heißt Schwindel – das unsichere Terrain auf dem man herumschliddert, wenn man sich zu anderen Menschen in Beziehung setzen soll. Und auch die Unsicherheit, wie man Menschen begegnet, die komplett anders ticken als man selbst. Was ist Autismus? Sichere Antworten gibt es nicht. Aber Annäherungen sind möglich, an Welten, die so stark nach innen gehen, dass das Außen eine Bedrohung sein kann. Schwer erreichbar, weil sich die Gedankenkonstrukte oft grundlegend unterscheiden. In *Vertigo* beschreiben Menschen sich, ihre Gefühle und ihre Äußerungsmöglichkeiten, denen man unterstellt, Autisten zu sein [...]. Es geht um innere Biografien, nicht um äußere Lebensumstände. (Ankündigungstext)

Ausgangspunkt für diese Performance war meine Beobachtung in vielen Situationen, wie gern, offen und reflektiert der Thikwa-Performer Max Edgar Freitag über seinen eigenen Autismus Auskunft gab, wenn man ihn danach fragte. Also sprach ich ihn darauf an, ob er nicht Lust hätte, darüber eine Performance zu machen. Er stieg sofort auf die Idee ein, zwei weitere Thikwa-Ensemble-Mitglieder, die ebenfalls im autistischen Spektrum kategorisiert werden, hatten ebenfalls Lust, ein Musiker von außen komplettierte das Quartett.

- Wie sind Eure Ideen in den Probenprozess eingeflossen?
- Wir sitzen da zum Beispiel im Kreis und besprechen das Thema Autismus. Und wenn du da in deinem eigenen Körper gefangen bist und nie wieder herauskommst. Wir haben uns dann einfach Fragen gestellt und das war dann als wie wenn du im Alltag bist.
- War dir das bei den Proben nie peinlich, dass Du da auch Sachen von Dir selbst erzählt hast?
- Das war mir noch nie peinlich! Weil wir da gerade bei dem Punkt mit dem Persönlichen sind. Es kommt bei den Geschichten darauf an, wie man das erzählt. Ich passe da schon auf, dass da nichts in der Gürtellinie liegt. Ansonsten finde ich das nicht persönlich.

6 *Vertigo*, von und mit Max Edgar Freitag, Frank Schulz; Live-Musik: Alexander Maulwurf, Louis Edler; Regie: Gerd Hartmann; Bühne: Isolde Wittke; Kostüme: Pablo Alarcón; Lichtdesign: Katri Kuusimäki; Premiere: Dezember 2020.

- Du warst ja bei Vertigo hauptsächlich Musiker. Wie war das? Hat Dein Musikerkollege Dich musikalisch geführt, oder Du ihn? Oder ganz anders?
- Bei uns beiden gibt es keinen Chef! Ich glaube, dass wir beide die Chefs sind. Wir beide haben die Ideen gehabt und wir beide haben was Produktives gemeinsam gemacht. Das ist schon mal klar. Da kann dann so eine kleine Melodie entstehen und daraus entwickelt sich meistens mehr. Das kommt auch auf die Stimmung an, wie man spielt und darauf haben wir beide die Musik gemacht.
- Wenn Du auf der Bühne eine Impro machst, ist dir da immer bewusst, dass Du Material für ein Stück, also für die Öffentlichkeit produzierst, oder improvisierst Du da einfach so drauf los?
- Ich improvisiere so vor mich hin, das ist richtig. Dann sucht man so Sachen raus, wo man so denken könnte, das könnte das Material auf der Bühne sein. Und dann kommen manchmal so andere Materialien dazu, was könnte man noch so nehmen. Und manchmal, wenn es zu viel wird, dann schneiden wir zum Beispiel was weg, wie wenn man aus einer Filmrolle etwas herausschneidet, obwohl Theater und Film eigentlich nicht so vergleichbar sind, bei den Ideen kann man das schon. (Gespräch mit Louis Edler, Performer und Musiker in *Vertigo*)

In *Vertigo* geht es hauptsächlich um Innenperspektiven, also die Auseinandersetzung mit der Selbstwahrnehmung der Performer. Da das Stück einen Regisseur hat, also jemanden, der Arbeitsaufgaben gibt, ist zwangsläufig auch ein Blick von außen, also eine Außenperspektive sowohl im Erarbeitungsprozess, als auch im Bühnenergebnis vorhanden. Aber: Der Regisseur gibt Impulse und ordnet – aber er ordnet nicht ein. Insofern wird die Erwartung, nämlich Behinderung mit Normalitätsanforderungen zu vergleichen und eventuell einzuordnen, einfach unterlaufen.

- F: Warum machen Sie sich eigentlich viele Sachen so schwer?
- M: Draußen, wo die Menschen sind, da will ich auch sein. Mein Körper ist dann dort, aber mein Geist ist es nicht. Als wenn du in den Fahrstuhl willst, aber zu spät kommst. Die Vorderseite des Körpers ist im Fahrstuhl, aber die Hinterseite hat es nicht geschafft.
- F: Wie gehen Sie mit Drucksituationen um?
- M: Das kommt auf die Situation an. Aber ich würde mal sagen, wenn es eine Situation hergibt, dass ich mich daraus befreien kann, ist es eine gewisse Entlastung. Auch wenn diese Situation nur als Ablenkung dient, wie zum Beispiel, wenn Sie komische Fragen stellen.
- F: Wie verhält es sich bei Ihnen generell mit Ablenkung?
- M: Draußen gibt es so viele Sachen. Bunte Autos, die Straßen, wie sie gepflastert sind, oder ein Strich auf der Straße. Da merke ich, dass ich beim Weitergehen den Drang habe, wieder zu einer bestimmten Stelle zurückzugehen. Um die Sekunde, die ich vorher erlebt hatte und die mir vielleicht gefallen hat, nochmal zu leben. Weil, wenn ich das nicht mache, wird der Druck immer größer, bis ich es dann

gemacht habe. Es wäre natürlich viel wichtiger zu wissen, was man eigentlich machen soll, aber im Grunde genommen, müssen wir gar nichts machen, außer, irgendwann das Zeitliche zu segnen.

- F: Wie es ist für Sie, wenn Sie gerade in einer Tätigkeit sind, und mit einem Mal was anderes machen müssen?
- M: Es gibt Menschen, die einen von der Lieblingstätigkeit ablenken wollen, weil sie ihre Sachen für wichtiger halten. Das ist dann natürlich ein ewiger Kampf um Anerkennung und Liebe. Andere Leute sind manchmal ziemlich zickig und können dir ganz schön den Tag versauen, wenn du nicht machst, was sie sagen. *(kurze Musik)*
- Wie stellen Sie sich auf neue Umgebungen ein?
- F: Nun, indem ich mir die Umgebung in Ruhe und mit sehr viel Zeit ganz genau angucke und analysiere und die unterschiedlichsten Einflüsse aufnehme, um mir Zeit zu geben, diese zu verarbeiten und dadurch auch zu genießen.
- M: Was glaubst du? Warum stellen wir uns die ganze Zeit diese Fragen? Wollen wir uns gegenseitig analysieren? Wer will uns analysieren?
- F: Die Anderen analysieren uns genauso, wie wir SIE analysieren. Nur dass wir auf unterschiedliche Sachen gucken. Während SIE gucken, was bei uns nicht stimmt, gucken wir, was bei DENEN anders ist. *(Textauszug Vertigo)*

Dieser Text ist gleichzeitig dokumentarisch, also vermeintlich von der Wirklichkeit abgeschaut, als auch pseudo-dokumentarisch, also vielleicht der Wirklichkeit nachempfunden, als auch poetisch, also verdichtet und verkünstelt. Er erklärt, ohne zu erklären, er gibt Raum, anstatt einzuordnen, er gibt keine Kategorien vor. Er ist nicht negativ und nicht positiv. Und noch weniger neutral. Damit ist die Dualität zwischen Ethik und Ästhetik aufgehoben. Längst!

Natürlich ist die theatrale Auseinandersetzung mit der eigenen Seinsweise auf der Bühne eine Herausforderung, die immer wieder an psychische Grenzen stößt. Es ist meiner Meinung nach die Pflicht eines/einer jeden Regisseur:in, äußerst sensibel mit diesen Grenzbereichen umzugehen und die Probebühne insofern als Schutzraum zu gestalten. Das 'Recht zur Veröffentlichung' bestimmter Probenergebnisse muss immer eingeholt und gemeinsam getragen werden.

- FRANK SCHULZ: Bei *Vertigo* waren einige Sachen für mich recht kompliziert. Wir haben gemeinsam geschaut, was möglich ist. In dem Moment, in dem ich diese doch sehr persönlichen Statements als Herausforderung gesehen und angenommen habe, habe ich versucht, damit zu arbeiten, ein bisschen über mich hinauszuwachsen, was aber nicht immer funktioniert hat. Deshalb sind dann einige Themen weggefallen, z.B. ein Rap über Sex, wo ich gar nicht rein kam.

GERD HARTMANN: Das war auch für mich im Probenprozess ein ganz wichtiger Punkt. Während Max großen Spaß bei diesem Rap hatte und kräftig provozierte, hast du völlig abgeblockt. Und mir danach gesagt: Wieso soll ich über mein Verhältnis zu Sex Auskunft geben, nur weil ich ein Mensch mit Asperger-Syndrom bin? Dieser Kommentar hat bei mir einen Lernprozess ausgelöst, der dazu führte, dass wir das Thema ganz aus dem Stück gestrichen haben...

FRANK SCHULZ: In anderen Umständen hätte ich eine solche thematische Herausforderung gerne angenommen, aber bei *Vertigo* gab es so viele Herausforderungen, dass ich nicht noch mehr umsetzen konnte. (Gespräch mit Frank Schulz)

Ein weiterer wichtiger Punkt bezüglich des Unterlaufens von Erwartungen ist für mich, mir persönlich unverständliche Dinge einfach als solche stehen zu lassen, bei einem Nichtverständnis weder eine Lösung noch eine Glättung zu suchen. Bei *Vertigo* haben wir ganz lang nach Erklärungsmöglichkeiten für die Faszination von Videospielen gesucht, welche die beiden Hauptperformer überaus beschäftigen, also fast den ganzen Tag und wahrscheinlich auch die halbe Nacht. Wir haben keine gefunden. Also stehen jetzt diese Videospiele in mannigfacher theatraler Ausformung einfach im Stück rum. Lustig, seltsam, roh wie in einem unaufgeräumten Zimmer. Als Kommentar gibt es, fast ganz am Schluss, nur einen minimalen Text:

M: Computerspiele sind eine Weltanschauung! Sie sind wie eine Religion! Eine Lebensphilosophie! Dadurch definieren wir uns.

Erfahrung

Behinderung an sich ist für uns, wie gesagt, kein herausragendes Thema mehr. Der Umgang und die Konfrontation mit Behinderung liegt natürlich trotzdem in den Genen von Thikwa. Wir versuchen den Zuschauer:innen Auseinandersetzungsmöglichkeiten zu geben, die weit über ein schmales Betrachtungsfeld hinausgehen und damit grundsätzliche (Lebens)-Themen verhandeln. Was durchaus auf einer 'persönlichen' Ebene stattfinden kann, aber trotzdem weder Dokumentationsanspruch hat, noch Betroffenheitstheater ist. Als Beispiel mag hier unsere Reihe *Nahaufnahme* dienen, in der wir in loser Folge mit unterschiedlichen Regisseur:innen einzelne herausragende Thikwa-Performer:innen porträtieren. Dabei sind die Stile und Herangehensweisen ebenso divers wie die porträtierten Persönlichkeiten. Einen vorrangig lebensgeschichtlichen Ansatz hatte aber keine der bisher sechs Performances. Auf verschiedenste Art und Weise geht es um Weltansichten und Gedanken.

Unsere Performance *Subway to heaven* (2014)⁷ porträtiert das Thikwa-Urgestein Torsten Holzapfel. Das ganze Stück ist als eine Art Spiegelung aufgebaut, ein Spiel der Identitäten mit seinem Bühnenpartner Martin Clausen. So entsteht mittels vieler Themenkomplexe aus Holzapfels Interessensgebieten wie Theater, Berlin, U-Bahn und natürlich auch kleinen Stücken aus dem eigenen Leben ein Anschauungsdiskurs aus Annäherung und Entfernung, der Erlebtes durch Umdrehungen soweit verfremdet, dass es zu etwas Grundsätzlichem wird und Perspektiven und Meinungen frei stehen lässt. Auch hier ist das Aushalten von Nichtverständnis und Widersprüchen auf allen Seiten wieder ein grundständiges Annäherungs(sic!)prinzip.

- MARTIN: Begreifst du dich im Theater eher als Neuerer oder mehr als Traditionalist?
- TORSTEN: Natürlich beides. Aber ich bin mehr für die Tradition, weil die ja immer mehr untergeht. Schließlich hat der Zuschauer ja bezahlt und da soll er auch Bilder bekommen und sich das nicht mühsam alleine zusammensetzen müssen.
- M: Kann ich das als leise Kritik an diesem Stück verstehen, dass hier nicht genügend Bildliches stattfindet?
- T: Na ja, ein bisschen findet ja schon statt.
- M: Das ist dann ästhetisch nicht so dein Ding...
- T: Es ist schon noch in den Grenzen.
- M: Heute sagt man ja: Alles ist Theater, alles ist performativ. Unterrichten ist performativ, verkaufen ist performativ, alles ist Theater. Wo gibt es kein Theater? Vielleicht in der Sterbebegleitung. Da fällt dann alles ab.
- T: Auch Sterben ist Theater. Wenn ich mich da an den *Sommernachtstraum* erinnere, der Pyramos, wie der da stirbt. (*Rezitiert ein paar Zeilen.*) Das ist alles Theater. Bis du das Licht ausmachst.
- M: Hast du denn Vorbilder, die dich inspiriert haben?
- T: Ja. Da gibt es das Garntheater in der Katzbachstraße, ganz tief in den Katakomben. Und das gehört einem Chilenen, der heißt Adolfo Assor, der spielt Theater eins zu eins. Zum Beispiel Dostojewski, *Der Traum eines lächerlichen Menschen*. Der spricht das so deutlich, auch der Körper spricht mit, er hat sich so in seine Rolle begeben, das kann man kaum beschreiben. Der steigt dann auf eine Leiter (*Steigt auf den Tisch, sehr, sehr theatralisch mit schnarrender Stimme und rollendem rrrr.*) „Ich bin ein lächerlicher Mensch, Ich gehöre nach oben in den Arrrrllll. Ich weiß

7 *Subway to heaven*, von, mit und über Torsten Holzapfel, Martin Clausen; Regie: Gerd Hartmann; Bühne: Isolde Wittke; Bühnenbild: Torsten Holzapfel; Kostüme: Heike Braitmayer; Lichtdesign: Katri Kuusimäki; Premiere: Oktober 2014.

nicht, ob ich hinunter muss auf den Erdenball unter Menschen...“, und dann geht er auf das Publikum zu und spricht es direkt an: „Ich weiß, dass ich zu den Menschen gehöööre, meine Sehnsucht ist so nah und so ferrn...“

- M: Und was fandest du daran so toll? Das hab ich jetzt nicht ganz verstanden.
 T: Weil er so in seine Rolle einsteigt und das Publikum hinein verzaubert. Der macht das so klar und so deutlich und das inspiriert mich. Er spricht Dostojewski so, als wäre er Dostojewski selbst.
 M: Ob das dem Dostojewski so recht wäre....
 T: Aber das ist richtig tolles Sprechtheater.
 M: Ja das sind diese Kategorien. Alles hat seine Schublade. Für mich ist Theater wie Loch Ness und das Monster da drin. Das kommt ab und an raus und man sieht so ein bisschen von ihm. Und so ist das Theater: Man weiß nicht, ob es es wirklich gibt und wie es genau aussieht.
 T: Das ist dann das moderne Theater. Man sieht nichts. Der Zuschauer muss das Stück im Kopf herstellen. Er kriegt es nicht geschenkt. Und fragt dann: ich hab doch bezahlt, weshalb muss ich meine Bilder selber machen. Wenn's aber zu verschnörkelt ist, dann geht der Schauspieler in den ganzen Schnörkeln unter.
 M: Ich mag es auch lieber reduziert. Ich erinnere mich an ein Stück mit Gert Voss, der hat nur Zeitung gelesen auf der Bühne, bestimmt zehn Minuten lang und das war besser als das ganze Stück, das danach kam. (*Beide lesen Zeitung wie Gert Voss, mit leisen Geräuschen.*) (Textausschnitt *Subway to heaven*)

Wie bei den meisten Thikwa-Stücken ist auch hier der Großteil der Textlinien festgelegt, es gibt aber auch Passagen, in denen improvisiert werden darf und soll. Da die Texte meistens von den Personen kreiert sind, die sie dann auch sprechen, sind auswendig lernen und das Wie des Sprechens nicht so entscheidende Themen für uns. Wichtige Aussagen, die auf alle Fälle in einem bestimmten Moment gesagt werden sollen, wiederhole ich einfach jedes Mal wieder, wenn sie in der Probe fehlen. Auch fordere ich alle Schauspieler:innen immer wieder auf, sich den in der Schlussphase ja relativ fixierten Text so hinzubiegen, dass sie sich darin wohlfühlen. Was für jede:n auch impliziert, Gedankengänge nochmals nachzuvollziehen und den Text dementsprechend auch persönlich zu gliedern. Hat man erst mal gemeinsam die individuellen Gedankenlinien gefunden, ist Textpräsenz in der Regel kein Problem mehr.

- Wie haben wir bei *Subway* die verschiedenen Themen gefunden?
- Ich hab erst mal alles erzählt, was mich an Themen interessiert, wir haben gesammelt und dann zu allem improvisiert. Ich hab viele Ideen gehabt, aber dann gab es einige, die als zu kitschig empfunden wurden, die wolltest Du dann einfacher und schlichter haben. Wenn's nach mir gegangen wäre, dann wäre das Bühnenbild so ein

typischer Berliner Hinterhof gewesen. Das braucht man aber gar nicht, das kann sich der Zuschauer selbst malen. Genauso mit dem U-Bahn-Netz. Anstatt das hinten an die Wand zu machen, haben wir das mit Schnüren durch den Raum gezogen, das war Deine Idee. Ich wollte alles immer so realistisch wie möglich haben. Aber das brauchen wir nicht, weil wir das ja täglich sehen. Da haben wir uns ausgetauscht und einen Kompromiss gefunden, weil dann meine Gemälde und Zeichnungen auf die Bühne kamen. Und auch textmäßig haben wir rausgenommen, was überflüssig war – und einiges frisch gestrichen und verbessert. Dass Du zum Beispiel die Szene rausgenommen hast, in der wir einen Film nachspielen, in dem man mit der Zeitmaschine in eine Zukunft reist, wo sich die Bücher auflösen, da hab ich mich geärgert, aber dafür hat das Thema Zukunft dann doch noch eine andere neue Szene bekommen. (Gespräch mit Torsten Holzapfel)

Mit Widerständen müssen wir bei der Probenarbeit eher selten umgehen. Dadurch dass das gesamte Thikwa-Ensemble ein kontinuierliches, tägliches Training in allen performativen Bereichen durchläuft, ist die Bereitschaft, Dinge direkt auf der Bühne auszuprobieren, sehr groß und eine eventuelle Scheu sehr klein, Alltag eben. Wie alle Theaterprofis lieben es die Thikwas, auf der Bühne zu stehen, und sind deshalb an allen Themen interessiert – behaupten sie zumindest. Widerstände gibt es höchstens, wenn eingespielte und als erfolgreich wahrgenommene eigene Bühnenroutinen in Frage gestellt werden und etwa im tänzerischen Bereich Dinge gefordert werden, die persönliche Bewegungsmuster komplett brechen. Da muss man dann einen gemeinsamen und sehr behutsamen Weg finden, bis zu welchem Grad Grenzerweiterungen möglich und produktiv sind.

Grundsätzlich beeinflusst die Veränderung der Sichtweisen innerhalb der Arbeit offensichtlich auch die Sicht seitens des Publikums. Die typischen Fragen nach Behinderung werden immer weniger gestellt. Oft wird uns gespiegelt, dass sich diese Fragen während der Betrachtung einer Performance auflösen.

Die Performance als gemeinschaftliches Geflecht einzelner Fäden

„Text heißt Gewebe, aber während man dieses Gewebe bisher immer als ein Produkt, einen fertigen Schleier aufgefasst hat [...] betonen wir jetzt bei dem Gewebe die generative Vorstellung, dass der Text durch ein beständiges Flechten entsteht,“ konstatiert Roland Barthes. Er geht dabei allerdings davon aus, dass der Text „sich selbst“ bearbeitet und die Instanzen seiner Hervorbringung im Gewebe der verwendeten Zitate dabei „auflöst“. Bei unserer Herangehensweise definieren wir „Text“ nicht nur als gesprochenes und/oder geschriebenes Wort, sondern als Summe des gesamten kreierte Bühnengeschehens, das

Bewegungen, Tanz etc. miteinschließt. Dieser Text bearbeitet sich insofern selbst, als alle Akteure mit ihren Aktionen das Geflecht ständig verändern. Individuelle Autorenschaft löst sich damit wohl nicht komplett auf, wird aber nebensächlich und unwichtig. Vielteiligkeit und Vielstimmigkeit sind das Ziel, Diversität im besten Sinn, als eigensinniger Beitrag zur allgemeinen kulturellen Debatte. In einem gesellschaftlichen und künstlerischen Labor, als das Theater Thikwa sich versteht. Nicht mehr und nicht weniger.



Fig. 19: *Die Butterblumen des Guten*, 2019 (G. Hartmann/M. Clausen) © David Baltzer.

GREAT BRITAIN

Blue Apple Theatre (Winchester)

Direction: Manager: Simon Morris, Artistic director: Richard Conlon

Contact: manager@blueappletheatre.com

theatre@blueappletheatre.com

admin@blueappletheatre.com

communications@blueappletheatre.com

<http://blueappletheatre.com/>

Blue Apple Theatre was founded in Winchester in 2005. The company supports actors with learning disabilities in their development and performs high quality productions in front of a wide audience. Blue Apple's activities include theatre, dance, and film projects. The ensemble performs on stages around Hampshire as well as at venues at national and international level. The program is constantly being expanded. Blue Apple is involved in the further development of work with people with learning disabilities in the artistic field. In this way, the company is committed to a more inclusive and equal society. Through the stage performances and the public recognition of their work, the ensemble members increase their self-confidence. In addition to their personality, they also develop their social and artistic skills.

Thanks to Jane Jessop's commitment, Blue Apple Theatre was founded. After graduation, her son expressed a desire to become an actor. Since the closest theatre ensemble for people with learning disabilities was in London at the time, Jessop decided to form an inclusive theatre group in Winchester. In 2005, courses were initially offered on a trial basis. More than 50 people took part. Shortly thereafter, the Blue Apple Theatre was founded as part of the Winchester Mencap Charity Association. The first course took place in July 2005. At that time, a part-time drama teacher, supported by volunteers, worked for the project. In 2009, the first artistic director, Peter Clerke, was hired. Four years later, the group was registered as an independent charity. The first full-time director was appointed in 2014 and worked from then on together with the artistic director, the choreographer, and an administrator.

In 15 years, the Blue Apple Theatre has become one of the most well-known disability arts organisations in the south of England and tours all over the country and abroad. In 2016, a Channel 4 News report on the performances at London's Shakespeare's Globe attracted a lot of attention. In addition, in 2014,

the Blue Apple production *Hamlet* was the subject of William Jessop's award-winning BBC documentary *Growing Up Down's*. It won the Creative Diversity Network Most Ground-Breaking Programme Award for changing perceptions of disability and was nominated for an International Emmy. The production *Much Ado About Nothing* was performed at the Royal Academy of Dramatic Art in London and the Jersey Arts Centre, among others. The Blue Apple company also performs at festivals, conferences, and prestigious events across the country.

Winchester Main Company consists of approximately 32 actors with a learning disability. The ensemble produces two major public shows per year, mostly based on classical literature, such as Shakespeare plays. The productions are staged at Theatre Royal Winchester and are supported by professional artists and technicians. Originally created as a result of a long waiting list, the Special Assignments Company has developed into a specialized offshoot that produces open-air theatre and devised shows. The group regularly performs at Hat Fair, a Free Outdoor Arts Festival, in Winchester.

Blue Apple's productions also influence the national agenda through their directness in dealing with challenging topics. *Living Without Fear* was performed at 42 venues in front of over 5,000 people, including ministers and MPs. As a result, the training film *Paul's Story* was produced on behalf of the police. The film *Freddie's Story* was shot in response to the national Mencap report *Death by Indifference* and is used to train medical personnel in the public and private health sectors.

The theatre establishes partnerships at the regional and national level, thus spreading its exemplary approach to working with people with learning disabilities. Blue Apple has produced 32 theatre productions and other projects since 2005. By staging high quality theatre, dance, and film productions, the ensemble wants to break down prejudices and change the lives of people with learning disabilities. Blue Apple is also leading a study to measure and illustrate the impact of its work. The theatre wants to show the effect of its work on the social and personal development of its members. This is intended to achieve a comprehensive change in the general attitude towards the capabilities of people with learning disabilities and their contribution to society.



Fig. 20: James Benfield as Ariel, Katy Francis as Miranda & Tommy Jessop as Prospero in *The Tempest+*, 2019 (R.Conlon) © Mike Hall.

Things change bit by bit

Interview with Richard Conlon Full, Blue Apple Theatre (24th March 2021)

We want to publish our book because we asked ourselves how subjects (and specifically artists) with learning disabilities can ‘have a voice.’ How does Blue Apple Theatre meet this challenge? How does Blue Apple let them speak their mind?

Richard Conlon: Blue Apple is a theatre company, but it’s also an arts organization. We have a singing group. We have a dance group. We have groups that do performance, but they don’t perform in public. What we try to do every few months, is to bring all of those people who want to be together and share their views on what’s going on. It’s just been titled as ‘Apple Talk’: we meet in Zoom and we tell them about how things are going, what new challenges or opportunities we have, and they get their chance to share their opinions about what’s going on, within the performing theatre company.

Who usually has the initial idea for your productions? Is it the actors/actresses or the directors? Who writes the scripts for your productions/stagings/performances?

Richard Conlon: We had *The Tempest*, *The Railway Children* and some other shows. I’m a playwright and a theatre director, and when you are a playwright and a theatre director, it’s very easy to be paternalistic. It’s very easy to say to someone: ‘You have to say these words, stand over there, wear these clothes, do it like this.’ And actually, that’s not very healthy for a group of adults with learning disabilities because they’ve heard that all of their lives. What I try to do is to create a sort of tension between being a director and getting the good product, but also giving the cast the chance to share their thoughts. So, you come at a really interesting time when we are talking about *Frankenstein*, which is a perfect example.

Most theatre companies have an artistic director, the director sets the agenda and says: ‘We are a company of storytellers. These are the stories we’re going to tell.’ And that’s great. That’s fine. But it also takes away some of the powers of the actor. The actor just becomes a tool for the director to tell the story. So, we try to be a bit more involved in bringing ideas from the cast. For instance, two years ago we presented *The Tempest*. *The Tempest* has about ten characters in it. What

we did was (because we have about thirty actors with a learning disability and then some volunteers as well) we created a thing called *The Tempest+*, and it was a plus at the end: *The Tempest+* and the plus with some other sailors who had got washed up on the same island as the royal families. But they are wondering about their situation and say: 'OK, how do we get off the island?' Some people say: 'We don't need to get off the island. Let's stay on the island, let's make a life here.' And then, there is a conversation about: 'Well, if we make a life here, is it going to be exactly the same as life back home? Because life back home was terrible. I don't want to be at the bottom of the pile again. I want to be the owner of a bit of this island.' So, they had conversations about 'I will have that bit over there and I will call that bit New Hampshire, because I'm from Hampshire' and 'I will call that the New New England' and so on.

So, the show was trying to give an interesting take on the idea of the way that a country like America was founded, where people would land and say: 'I will have that bit of land and I will make it like my old land, but in a different place.' And also, a little bit about the idea of moving away from Europe. You know, people had to vote on whether they wanted to stay on the island, to remain, or to leave. So, there were lots of opportunities for the cast to have an input on that, to improvise scenes that I would then use in the show. What I try to do sometimes, when I'm the writer, is to generate some interest around some idea in the story and then when somebody comes up with a good line, I quickly note it down, and then I'll try and bring it back to them the next week. Bit by bit, incrementally, their ideas are feeding into how the next show works. So, it's a subtle alchemy. It's a subtle project where their ideas end up in the show, but I try not to put them too much under the spotlight and say 'right, give me a great idea.' It has to come up. It has to bubble up through the rock.

Are there any personal experiences of the artists with learning disabilities in the final text of the productions? How do you include the comments the actors make and the feelings they express during rehearsals?

Richard Conlon: When I came to the company five years ago, I introduced this idea that each year we do a winter show and a summer show and something links those shows. When we did *The Tempest*, we also did *A Christmas Carol* because it was about reconciliation. So, Prospero is reconciled with the people who abandoned him all those years ago. And Scrooge in Dickens' *Christmas Carol* is reconciled with his family. And then we have explored justice or a sense of home. *Frankenstein* is number two in a project. The first one was *Pinocchio*, our first attempt at talking about what it is to be human. Big question. Through history, there are many communities of people who have been treated as less

than human. The black people who are brought to Europe in slave ships, they were not treated as humans. In the Second World War, the Jews were not treated as human. There is something in the human brain that allows us sometimes to treat people as less than human. In our country, immigration is a big issue for the public and immigrants are often seen as not quite the same as us.

And if we are trying to explore, what does that mean? You know, why is someone treated as less than human? And of course, the thing that I hope will emerge, is that my actors who might have a learning disability like autism or Down's syndrome, somewhere along the line, they may go and say: 'oh, twenty years ago, I wasn't treated as fully human', because twenty years ago, thirty years ago, adults with Down's syndrome were not in the community. They lived in homes behind a big wall with nurses, doctors, and clinicians. The idea is that now they are treated much more as if they are human. But is there anyone else that we treat as less than human? The homeless? People with mental health problems? Maybe. So, the idea that we have a theme just linking two shows is important to me because it gives us the chance to have really interesting conversations, instead of just putting on the show. There's always a balance. We could spend all year just having interesting conversations and never get the show on. And that would be very valuable for the well-being of the participants. But everybody wants to do the show and stand on the stage and be under the lights and hear the applause. So, we have to work hard sometimes to just make the show. So that's where the idea emerged. I wanted to do *Frankenstein* even before I came to the company.

The story of *The Elephant Man* will be one for my future. Well, in any year, I try to do a little bit of light and dark. Our winter show is upbeat and life affirming, and a crowd pleaser. And then in the summer we try out work that's a bit more testing, so the audiences have big ideas to deal with. Last year was a wipe-out, but we were supposed to do *Animal Farm*. Our big show about big ideas, about justice, and how people were not treated justly, fairly.

What happens to the text of Mary Shelley in *Frankenstein*? We are very faithful to it, even though we get rid of an awful lot of it. We are keeping Mary Shelley's original view of what that creature is like because it's very specific. We're keeping the idea that Victor Frankenstein, when he creates this creature, is 19 years old. He's not middle aged. He's not some obsessed doctor who's been working for 20, 30 years. He's a young man whose mother has just died and he wants to grapple with life and death.

We have a big cast and we have a story; *Frankenstein's* story maybe has ten characters in it. So, I introduced the idea that while we watch the story of Frankenstein, there are almost like English literature degree students talking about it from outside. So, these people will be filmed and edited. And they're

teasing out the big ideas and they're bringing in their personal experiences. Some of them will say: 'You know, the only person who does not judge the creature in the *Frankenstein* story is the man who is blind, therefore he can't see him. So, he's not horrified by the view.' And there is a nice quote from one of our actors who said: 'I like to think that if I saw him, I would buy him a coffee. I wouldn't judge him on what he looked like.' And also, in the story, in our students' story, there's a line where one of them says: 'This creature was abandoned. He's never been taught to give or receive love, sent out into the world on his own.'

When he does bad things, it's the creature who says: 'Well, you've done this to me, I'll do it to you.' And that comes directly from one of the actors, his take on the idea of the creature being almost like a child, abandoned into the world with no moral code, no compass, but very big, very strong, and very angry. So that's the way we try to bring in people's ideas and experiences to it, while still giving an audience something that they will recognize as the *Frankenstein* story. We also have a challenge: What's the amount of things that some of our actors can remember and learn?

We take a source material and we try to be faithful to it so that an audience will go home thinking, 'Yes, I saw *The Tempest*', 'Yes, I saw *The Railway Children*', 'Yes, I saw *Frankenstein*.' But Blue Apple's way to tell a story means that we might add something, or we might take something away. There's an awful lot of stories out in the world that don't have 40 characters in there. My duty is to make sure that everybody gets something valuable to do. With the *Frankenstein* story, we've gone right back to Mary Shelley's words and forgotten everything we've learned through cinema and television because it's all nonsense. We're really trying to drive the audience back to those words that she said, but we're adding a whole new layer of it, of these students who are having this conversation about what the pieces are really about. So right at the start, there's people saying: 'This is a feminist story.' And there's others: 'No, it's not. It's an adventure of murder and mayhem.' So, you know, that real conversation that students really do have about the *Frankenstein's* tale is happening within the piece, but the audience will still go away. The adaptations are faithful, but we try to be free with them. Otherwise, we'd end up with lots of people not doing very much.

Which advantages and disadvantages do you see in a mixed abled team?

Richard Conlon: So, in a big cast we have maybe six, seven, eight actors who are really good at learning lots of lines and then quite a lot of people who need a lot of help, so they may stand on stage with a volunteer, and if this person looks like they've forgotten their line, this person will help them. They'll just give them a gentle nudge or they'll begin their line and the other person will come in. And

then there are people, who for them to get just one or two words right is good enough. And they love that success.

Do you have a way of getting the actors to move and speak in the way that the production requires?

Richard Conlon: One of them, when we did *The Tempest*, was a guy called David who was a great mover, but not great with his words, quite hard to understand. Every time somebody said something, he said: ‘True.’ And then somebody else would say something, he would say: ‘True.’ And then another quote ‘true.’ He was getting the laughs. He was getting the attention. And he would be the memorable one even though his words were just very carefully chosen.

Each year I try to communicate one difficult word or idea to our cast in the hope that none of us ever stop learning. Over recent years we have discussed:

- a) ‘Duende’ a Spanish term from flamenco dance which describes the strange crackly of electricity between a performer and an audience – which can’t be made in the rehearsal room.
- b) ‘Proprioception’ which is the internal awareness of your body in space and in relation to others.
- c) ‘Epistolary’ is the new word, as we are looking at *Frankenstein* and it is told wholly through letters.

These are words we go back to every now and again – I hope that new words and notions might enrich the lives of our actors and their skills in communication.

Are there any surprises in what the artists say or do during rehearsals? What kind of surprises?

Richard Conlon: There are not too much surprises in what the actors say or do during rehearsals, I think. They’re an interesting bunch, sometimes they say the strangest things, you think they’re concentrating on one thing, but actually they want to talk about food or when your birthday is... or football! So, they don’t surprise me quite so much.

I consider the comments and feelings that the actors express during the rehearsal process. We try to do this all the time and sort of in a kind of background way, so that if people are anxious about the process or they think they’ve got too much going on in the show or too little, they’re not doing enough, then we can always adapt and amend things. One of our best actors has some letters in the alphabet that will make him stumble and his vocal becomes very halting. It slows him right down so we can go back through a text and say: ‘What words are the problem for you?’ If we get rid of them, it gets rid of the blockage and creates

a smooth path for his performance, so that is in amongst other ways to try to help people to do their best, what we do kind of all the time. In every rehearsal, anybody has the chance to say: 'I don't like this word, or can I change that line?' or 'I've got too much to do and I'll never learn it.' But one of the nice things is that there's obviously work to do, but it's social as well: it's the thing they do because they meet their friends and they love being on stage. But we've got to get a show that's worth watching together.

When I first joined the company, there was a lot of gossiping behind people's back and a lot of people crying because this person said that. So, there was a lot of drama, it was like a school playground with feelings everywhere. So, I tried to say in the rehearsal room, obviously, you may not always be great friends with that person in the room, but to be a theatre company, you have to be friendly with everyone. You know, what you do once you go back into the real world is different. You need to find a way to be, to get, to put on your kind of work attitude in the rehearsal room, and they've gotten much better at being together and leaving their emotional baggage at the door. So that's one thing, that's been gotten much better over the years.

What do I think are the advantages and disadvantages of a mixed-abled team? In a big show, in normal times, we can have up to 40 people on stage, 10 of those, maybe volunteers who are able-bodied, and 30 of them will have a learning disability. And I guess the benefits are that the people without a learning disability are there to support and to make sure that the cast is shown in the best light possible. But what I try to do, is to make sure that those people who don't have a learning disability are kind of not quite in the background, but they're in a supporting role so that they can step forward and make sure that this person is helped if they need it.

I've seen quite a lot of integrated theatre that doesn't look quite as integrated as I would like. For instance, I've seen some performances from companies where I think: 'The main person in your company does not have a learning disability and the person who does have a learning disability doesn't have much to say!' So, there's a piece of work I'm trying to create at the moment, which would have three adults with Down's syndrome in it and one person who doesn't have Down's. I think the whole sector is having this conversation about who has the right to play which parts.

In the 1950s, Laurence Olivier played Othello with black make-up on, no one would do that now. They would be pushed off the stage. I think one important thing that happened recently is *Amadeus* was staged by the National Theatre in England, in Britain, and the part of Salieri in that show went to a black actor. So, the idea of colour on stage changed; we're much more relaxed about it now,

but the idea that somebody with Down's syndrome can be Macbeth or Hamlet is timely. The theatre is a strange place where imagination and disbelief sort of wash around. It doesn't really mean that our Hamlet has actually got Down's Syndrome. He is Macbeth like a German actor with a German accent is Macbeth. So, it's a very fluid conversation at the moment. And there are no right answers. The theatre is a place for imagination, it's a place where we invent and tell stories and anyone should be able to do anything, in the way that Jimi Hendrix played rock music. If he was pushed into his ghetto, he should have played soul music with his guitar. But no: he was able to step out into this new world and it made the world a better place. So, I think anyone should be able to take on anything, but the mix of abled and disabled, it's complex. And I am always keen for the actors without a learning disability to be there in support to allow learning disabled actors to take the spotlight.

To get the actors to move in a particular way or memorize their lines and say them in a certain way is really tricky with our cast. Sometimes they will remember something one time and then the next time we get back together, it's gone. In many ways, it's just exactly the same as a traditional theatre company, but we have to remind people again and again and again. I try to get actors to look at their script and say, right, which line, you know, your line, which word? And it is the active word, which word do you need to stress to make it make sense? You know, is it to be *or* not to be? That *is* the question. Or is it to *be* or *not* to be? That is the *question*? So, I always try to get the actors to note in the script, what the feeling should be, where the stress in the line should be. In truth, it doesn't work as much as I hope. With some actors, we do a lot of work on how words can be delivered in different ways.

I will say to them: 'Here is a line', and the line is: 'Oh, I didn't think I would ever see you again.' And if you do that line like it's at the end of a romantic film, it's one way. And if you do it as if it's a horror film, it's another way. As if you are my villain or my enemy. And some actors can't hear the difference. Some actors say: 'I don't know what you're talking about.' So that's a real challenge for a performer to pick up on something that feels like there... It's almost like being colour-blind. They can't see the difference. They can't hear the difference. So then, I guess, the best thing we can do is to say: 'Please try and say it like this, so at least the audience will understand.' But it's a real challenge. And it's like a dissonance with some actors. It's asking them to understand something that they are not hard wired to understand. Some actors completely understand the facial gestures and physical gestures, but others it's like there's a sort of wall of understanding, you can try to get through that wall, but it takes a lot of time and energy.

Which reactions from the audience are the most surprising?

Richard Conlon: I think we have this interesting relationship with our local audience. We are based in Winchester, in Hampshire, and we are aware that very often the people who come are very supportive of us. They will be already on our side. There will be already rooting for us and, you know, hoping that we will succeed. But one thing I've noticed, the last show we did in the real world before lockdown was *The Railway Children*, which is a favourite British film. The story is well known by most people. And I noticed that in the audience for that we had some people who would definitely come just to see the show. They had no idea that it was a learning disabled cast. They had no idea they were sitting in a performance that has to do with disability or access or diversity. They still stayed and enjoyed, and a mother with two children giving a standing ovation at the end. So that surprises me sometimes because the world we inhabit...most people don't go to the theatre and most people don't go to see anything that has to do with disability or access. It's a small world that we're inhabiting and we try to grow so more people will come just to see a show, rather than people who are always keen to support a company of learning-disabled actors.

I have this strapline for our company that we are 'the most social of social justice organizations and the most civil of civil rights movements.' Of course, we're trying to change the world one show at a time, but we're also trying to just shift people's thinking. So our perfect ideal is that someone comes to a show just because they want to enjoy a night at the theatre, but they leave and say: 'Oh, I didn't realize, you know, an actor with Down's syndrome could do that, or an autistic actor could do that.' So, we get lots of very positive feedback from audiences. But lots of it, I'm very well aware, is from people who already like what we do. So, it's very difficult to keep pushing to find new audiences who are interested in the kind of work we do.

Often the audience is wondering if the actors really understand what they are doing. What do you think about this?

Richard Conlon: We have a kind of spectrum of some actors who are in the rehearsal room and on stage completely understanding what's going on. And then we've got some actors who are thinking about it a bit, but not very deeply, and some actors who say: 'I'm here to have fun, tell me where to stand. What do I have to do now?' But at this far end, we've got the guy who says the Frankenstein's creature is a victim. He is not being taught to give or receive love. Therefore, his actions are to do with the rage that comes with being abandoned. And that is, you know, deep thinking. And the same guy when we were doing *The Tempest*,

he played Ariel. When we were rehearsing that, we spent a lot of time talking about, you know, Prospero has got magic powers. Why does Prospero not just punish everyone who comes to that island? And we talked about how Prospero would have gone through this process of grief, of anger, and then got to a point of being resigned about it and then thinking, okay, what do I want out of this situation? I want my daughter to be married to a prince. When I go back, I've got status. In amongst this, you've got the character of Ariel and the guy playing Ariel, whose name is James. Great guy. We were talking about what happens to Ariel at the end, because he's been not quite a slave, more like a servant.

And there is a moment where Prospero frees him. And I said, I want you to kind of make it look like you're keen to go away. But of course, you still have affection for this character that's been your employer, your master for however many years, ten years. And James, who has a learning disability, said that it was like Stockholm Syndrome that he had grown to love the person who had enslaved him. And I thought, that's deep thinking about what the relationship between these two Shakespearean characters are. So, hopefully he is a great example of somebody understanding fully what's going on and thinking about it. Some of my actors, they leave the rehearsal room and they probably don't think about what they're supposed to do on stage until they come back in the next week. But others will go away and will think about it, and they'll draw a picture of the character or they will tell me that they saw something on TV, and it reminded them of their character. So, it's a very wide spectrum of understanding.

Another objection of the audience is that we are using them as exotic material and not as a marginalized group. What do I think about that? And can I ask you where this term exotic material comes from?

Richard Conlon: We would hope that we are never using our actors as exotic material because I have been in participatory theatre, community theatre for thirty plus years, and I'm using the art as a civil rights tool and as a social justice weapon. And I would hate to think that we were using our cast just to shock or to gain notoriety, and we would fight against that. What we hope is that our storytelling has charm and heart and wit, that people forget that they are watching a learning disabled cast, and they just get involved in the story, the feelings, and the emotions between the characters. At no point I want our piece to feel like a polemic, like a rant against injustice. I want audiences to be charmed into thinking differently about disability.

But think, as I said, this is a conversation that's not over yet, and I think there is room for shock tactics and I think there's room for charm and everything in between. I think the world does not shift on its axis without being pushed in a

number of different ways. Some of our actors completely understand that when they step on stage it's a political act and they understand that they are taking part in a conversation between actor, audience, and wider society just by stepping on the stage. Others, they just want to be in something that's entertaining. If I said to my cast, what do you want to do next, they would probably say *High School Musical*, or *Grease!* You know, we are looking at a cast of people who probably can't sing terribly well, probably can't dance on the beat, so they would look very exposed. And I think there probably should be room for people who do those things. But Blue Apple is not that company. Winchester needs to have three or four different companies, one for musical theatre, one for serious plays, one for, I don't know, whatever.

Do you have one favourite work of Blue Apple?

Richard Conlon: I think the piece for favourite I will put, the one that just drew big crowds, not necessarily crowds of people who enjoyed disability theatre, was *The Railway Children*, a real simple family story. It just told this tale of what it means to find yourself in trouble and then saved by the community that lives around you. Hopefully that was speaking about some important issues, about what it means to live a connected life with other people. And it was a great mid-winter story that the audience saw in early January and went home with, hope in their hearts, you know...

Do you notice a change in your performers' ability to express themselves, to give their opinions or even in their vision of the world after having worked with you after some time? If so: Do you notice this change in everyday life as well?

Richard Conlon: This is really important because I think companies like us are sometimes expected to do something that's miraculous, to take somebody who is hidden away and break them out of their shell. Or somebody who won't speak on stage and make them the lead actor. But it takes five or ten years. The really important thing is that when Blue Apple started sixteen years ago, it started because the adults with a learning disability in the city were not part of civic life. They were hidden away; they were not very well connected to each other. They didn't have great social circles. And now, sixteen years later, if I say to my cast: 'Can I work with you on Tuesday afternoon?' They will say: 'No, because I'm busy. I'm doing this.' But it has taken that many years to mesh them into civic society, to make them members of the wider community that people acknowledge them on the street because they've seen that they are always in the newspaper, their poster is outside the theatre. So that kind of recognition has happened, but slowly.

And the other thing that's happened is that people do come out of their shell. They do learn to speak on stage. But it takes years. There's no magic wand. It's very incremental. And people just gain a bit more confidence on a project by project basis. The idea that we can put on one show and turn someone's life around is not true. But it is the idea that, on a year by year basis, they get more confident, more communicative, more clearly communicative, with more socially enriched lives, more connected to their wider community. Now they're all doing something all the time. So, I think there is a miraculous story that's happened, but it's happened over a slow period of time.

Do you have any suggestions for our research on inclusive theatre?

Richard Conlon: You have to be aware of this emergence of a conversation: in the old days it was fine for an actor without a learning disability to pretend to have one. Now we're saying that an actor with a learning disability should take that part, but he can also take any part. It feels a little bit like the kind of moral version of the Wild West where people have fights. There are no rules. The year before last, we did *A Christmas Carol* and instead of having your traditional male Scrooge, we had a female Scrooge and she was a Scrooge with Down's syndrome as well. Theatre is a strange place most of the time. People are paying a ticket price to go and spend an evening in front of a person they don't know, pretending to be another person, they don't know. If you look at it like that, it's mad on so many levels. My theory is that we bring ourselves to the theatre and actually, if you're watching *Hamlet*, it doesn't matter who's playing Hamlet, because the Hamlet is always you. The Hamlet you're looking at is yourself projected into that character, saying 'What would I do if my uncle married my mother after killing my father?' It has always to do with you, with that kind of feedback loop of character and self. The moment people step through the door, I don't know how much it matters whether that character has a learning disability, that character has a physical disability. This character has no disability. It's a magical place where strange things happen and people can either be entertained or entertained and changed. The dream is that people sometimes can leave the theatre and just see the world in a different way. It might not be a hundred percent different. It might just be nudging them very slightly towards a new way of thinking. That's what I've spent 35 years trying to do.

Incremental change is good enough. Look at British cycling. There was a lot of talk a few years ago of 'marginal gains.' It's enough to be one percent faster because you're wearing the right helmet or one percent faster because your skinsuit is made of something. That one percent is good enough. If you can find that one percent in a few different places, suddenly it's five percent. And if one

percent of my audience walks out of a theatre show thinking: 'Next time I see an adult in the street with Down's syndrome, I won't ignore them or believe they're subnormal or less than human. I'll engage with them.' Or, somebody might employ one of our guys. In fact, James, who is Ariel, works in McDonald's. He should work at something that challenges him a bit more. But twenty years ago, he wouldn't have gotten that job. So, the world is turning, the world is changing. I'm not saying that it's changing because of theatre productions, but they have their part to play and see. I hope that people's minds change all the time. We wake up every day and we could be slightly different when we go back to sleep at the end of the day. Hopefully.

How did you manage the lockdown in 2020?

Richard Conlon: Well, the first strategy was staring into space and not knowing how the hell to do anything. Luckily, COVID-19 hit just before the Easter break. So, we asked ourselves: 'How do we do this?' I remember a first terrible attempt for me to do something in Facebook Live, which didn't work terribly well at all. And then we all discovered this thing called Zoom. And what happened then was that some people quite liked the idea of having the ability to be in a rehearsal while still at home. Some people on the autism spectrum quite like the fact that they don't have to be physically with other people. Other people really didn't like it and, you know, fell out of the loop very quickly. And we know that there's nothing we can do to get them back until we're in the room face to face rehearsing in a traditional manner. So, we just assumed that for now this is our best option. It's a poor relation to live theatre in many ways, but it's a poor relation that has brought some unexpected benefits. The YouTube clip I've just sent you, that's literally me with five actors talking internationally, one from Denver, Colorado, one from Phoenix, Arizona, and three of our guys. And then on Zoom, I'm able to share also with the actors from the Czech Republic...that feels magical. That you and I can speak through this medium. Feels like something I could never have imagined it would be this simple. So next year, I hope that we might be able to present something, which is a more creative response to World Down's Syndrome Day. Maybe a Shakespearean speech with that line from Australia, this line from Canada, that line from the U.K., this line from France, whatever. Our response to lockdown and COVID-19 was to do our best and then to remember that we've learned something in this last year that have actually been valuable and it's not all been wasted time. And when we get back to traditional theatre, the idea is that maybe we always have one broadcast event so that the live event is happening, but an audience can watch it from elsewhere. Or can we have somebody beamed in from somewhere else? We are looking at

the screen here with two American actors on it, as well as you guys. So why can't one of them do a speech in our show and they could do it live...it's magic. We will try to retain the idea that geography doesn't matter so much with a technical selection, digital solution. We are now seeing things, we're now seeing actors on screen with disabilities in a way that we wouldn't have five years ago, ten years ago. And so, things change bit by bit.

You are academics and you are shining your academic light on us. But we're not academics. We're just trying to work out the best way possible to tell some stories and to put some people in the spotlight who've never been in the spotlight before.

What we are looking for is creativity

Performers (Sam Dace, Tommy Jessop, Anna Brisbane, Katy Francis, Ros Davies, James Benfield) & Richard Conlon, Blue Apple Theatre

Richard: Hi, can everybody see. what looks like a piece of paper on screen.

Performers: Ah... Yes, yes.

Richard: We'll go through these questions, we talked about them a little bit before, about what Susanne wants to know, and let's give some answers. We don't have to give every answer completely correct. And you might think of something later.

Tommy: That's true

Richard: And...Ok. She says the questions serve as a guide. That's what she says there. But if we've got other things to throw in, that's great. I'll throw in my ideas, too. But it's really valuable to get your thoughts. Question one, how do the actor's ideas and suggestions influence the rehearsal process for a specific play, any thoughts on that, guys?

Tommy: So, we did have a mood board.

Richard: Very good point, for most performances that are not digital. When we're together having a mood board where people can bring in images or quotes is a really valuable thing. I remember unfolding it at every session so that people could put together images. Did we use that for *The Tempest* and for *The Railway Children*?

Performers: Absolutely, yeah. I think we had... *The Railway Children*, I think. Yes.

Richard: Um, and let's talk a little bit about. If you remember when we put together *The Tempest*, most of you guys in what I think of as the classic story, Miranda, Caliban, Prospero, etc., what were the rest of the guys doing?

Anna: The new, the modern.

Richard: Yeah.

Tommy: Yes. That's right.

Richard: So, we kind of put a modern twist on it. And lots of characters that history have forgotten but were also shipwrecked at the same time. And lots of

what they came up with went into the play. So, the suggestions as to what those shipwrecked people might be thinking or feeling, or how they would either try and get off the island or stay on the island, quite a lot of that came from those members of the cast. I guess it's a strange one because they make suggestions, I write a scene, introduce it to them. They give a kind of 'yes, this works, that doesn't work,' or a kind of 'listen to it and think, that's not great, or that's good.' 'Well, that's good' And then over a period of weeks forward and back forward and back, it turns into the play. And a classic example was Kym introducing a scene which didn't completely go into the play, but certainly a big speech that he had went into the play. So, thank you for this, Tommy. And I guess one of the things that's...

Tommy: The problem, probably.

Richard: One of the things if Lawrie and James were here, they would help, because, you know, particularly Lawrie is so keen on Shakespeare.

Performers: And that...

Richard: Most companies like us don't tackle Shakespeare, but in fact, Tommy.

Tommy: Was was...

Richard: Was *Hamlet* the first Shakespeare's play to be done by Blue Apple?

Anna: No, it wasn't.

Tommy: Well, nooo... It wasn't.

Richard: What was the first?

Tommy: *Much ado about nothing*.

Katy: *Midsummer Night's Dream!*

Richard: *Midsummer Night's Dream?* That was the first Shakespeare?

Tommy: I was just going to say that.

Richard: We know, OK...

Tommy: *Much ado about nothing* was the first Shakespeare play.

Richard: OK, so why was Shakespeare chosen... So Blue Apple is quite unusual because we work with classic stories. That's partly why we're doing *Frankenstein*, classic story that everybody knows. And then we put our little twist on it.

Ros: The idea of having your own twist, I think.

Richard: Where did the idea to do Shakespeare come from?

Anna: I think everybody wanted to do Shakespeare.

Richard: So, the desires and the wishes of the group, not only influence, as Susanne is pointing out here, the rehearsal process, but actually the choices of plays.

Tommy: Yes, it was.

Richard: And so that's interesting. And it said how we can always go back to these questions; how do the actors convey their version of the play to be developed? Are there any specific moments? I guess. Hmm. How do the actors convey their version of the play to be developed?

Katy: Good question.

Richard: Yeah, good question, I don't know if I know the answer.

Katy: But that.

Richard: Again, Katy.

Katy: I can answer this one.

Richard: Yeah, give us an answer to the first one.

Katy: Of course, it's: could you name any special moments you have of your work? Yeah. You know, I had the paid job in the care home. So basically, my experience was being a waitress.

Richard: Yeah.

Katy: And I've been serving people at my paid job and serving coffees, and lunches to...

Richard: I'm going to pause you, Katy. Yeah, Susanne, who's the German academic who's asked these questions, when she says your work, she means our theatre work.

Katy: Oh, ok. yeah. Yeah.

Richard: So, it's definitely to do with what we do on stage or...

Tommy: Oh, we do with hands...

Anna: You have got a good point on that, Katy, because what you did entered into *Living Without Fear*.

Katy: Yeah. I was just going to say then... Yes, it's very kind my work in the care home.

Richard: Ok, so let's talk a bit more about *Living Without Fear*. It was a long time ago but it was a very powerful piece of theatre, shown very often to make people think differently about hate crime, etcetera. And your ideas directly went into that?

Anna: Yes, because it was mostly about independent living, most of us had just moved to our own places.

Tommy: 'Mate-crime', as well.

Richard: Ok. And Katy's experience at work went into that as well.

Speaker: In the care home.

Richard: Thank you because you... Your knowledge of that goes before my time. And question three, do you take into account the actors' comments or feelings that they expressed during the rehearsal process and so on, that... Which would be... Me and Caroline, and the other artists that work with you, we would be a bit monstrous if we didn't take into account your feelings...

Tommy: I'm taking into account the others' comments and feelings.

Richard: Yeah.

Tommy: Well, too well.

Richard: And so, if something weren't going well in the rehearsal process or with 'D@Win' (Dance at Winchester), which is your dance project with the university students at Winchester. So, you know, if you thought you weren't being listened to, I hope you would think that you would be able to share your comments or your feelings. What about in the singing group? The singing group is it's quite new for Blue Apple. It's not the big performances that have been going for 15 years. Do you get a choice of what you sing?

Performers: Yes, sometimes.

Richard: Is 'Street Dance' more like a sort of instruction?

Katy: She just tells us to do something and we just dance.

Richard: I sit in on your group of contemporary dance with Alana, and one of the things I see happening is Alana saying: 'OK, someone make a suggestion for the next gesture, someone make a suggestion for the next move.' And she puts them all together and it becomes a phrase. But it been made up of a bit of Anna and a bit of Ros, and a bit of, you know, whoever's there. So, I guess that's taking into account comments or feelings... You think is going to be a nice group text. So, I hope this is in most things what Blue Apple does and definitely with 'D@Win'?

Performers: You, yeah, usually sometimes that's in 'D@Win.'

Richard: I guess that's the issue is having a figurehead, you know, someone like Caroline and you know, it's her job to take various ideas, your ideas, the students' ideas, and then say that we are going to do like this. Like it's a mosaic of people's thoughts.

Ros: Yeah, well, I think the word you are looking for is 'creativity.'

Tommy: That's true.

Richard: Sam, I'm going to suggest Sam, don't forget that you've got a voice in this, too.

Sam: Yes.

Richard: You know, you've been in our shows for years. Don't let these guys outvoice you. Question four and thank you for thinking of these things because it really helps me...

Tommy: How?

Richard: With resistance or opposition... How do you get the actors to move in a particular way or memorize their lines and see them in a certain way? Do you have any thoughts on that?

Anna: What does that mean first of all?

Richard: Ok, so sometimes... If somebody in the rehearsals wasn't happy with how things are going... I guess it's all a bit different at the moment because we're on a screen, but in the normal. In the normal run of things, when we work together in the studio and then we go on stage, there's not really much opposition or resistance... Is there? Sam, do you have a point?

Sam: Well, I think. I don't usually have a problem of resistance or opposition myself. I'm always patient and have my... my ways of carrying out lines. And moving according to what the meaning...the meaning behind those words, as

well as my voice, to say them in a way. So, there's just hardly any challenge for me in that.

Richard: Thank you. And there's not normally a lot of challenge, you know, I think you guys are really keen to work together to make the shows work well. And now here's an interesting question. How do you get the actors to move in a particular way or memorize their lines? And I have to be honest, I don't know how you memorize your lines because, you do it outside our sessions! I think Sam will say he's got a superhuman talent, which just makes his brain go to 'Bing, these are my lines!' But all of you are brilliant at learning your lines.

Tommy: What I do, while memorizing my lines, is what you've already seen me... memorizing my lines, actually, with you.

Richard: Yeah, it's a skill that I wouldn't have, I think you guys are amazing in learning your lines. And I think one of the things that happens, and forgive me if I'm wrong, is that sometimes, if we're working on a stage or in a studio, if you've got a gesture or we'll move to a particular part of the stage, when you say a line, then sometimes that line becomes almost part of what you're doing in your body or mouth....

Tommy: And then also, you know, remember a special thing I do is to know my lines by heart, as well as other people's lines.

Richard: So basically, the whole story.

Performers: Yeah.

Richard: I've heard many of you prompt other people.

Tommy: It's quite an annoying habit.

Richard: Let me go on to this last bit. How do you get the actors moving in a particular way? You know, that's just time and working out who needs to be where on the stage, but how to memorize and say their lines at a certain way. We do quite a lot of work, how to emphasise different words. So, you know, someone at the door, you open the door and you can say 'Hello, I wasn't expecting to see you again' in quite different ways. The same words can be delivered in different ways. And an audience understands...

Tommy: Feelings.

Richard: Yeah, those feelings. So hopefully we've done a lot of work on that. And each line, you know, might have a particular word in it. Sometimes I ask you to

draw a circle around to put a happy face next to it. Make sure that it gets delivered the same way each time.

(*Quoting*) How do you normally develop a production? Who has the initial idea? Has the initial idea been communicated to the actors? How do they react? And in truth, this seems like the difference between a democratic organization and an autocratic organization ... Normally we've got about 40 people performing, and if I say to those 40 people, what do you want to do next? We'd probably get 40 answers. Some want *The Lion King* or *High School Musical*, or whatever. Mostly, I guess it gets left to me to choose the stories that we would perform.

Tommy: Well, you usually choose the themes.

Richard: A season normally has two productions in a year. And so, my job is to choose something that audiences will enjoy, like *Railway Children* got the biggest audience I think we might have ever.

Tommy: Specially in the last night.

Richard: I think it was a crowd-pleasing, mid-winter show, that was a good choice. And I've also got to choose plays that can absorb or use a big cast.

Tommy: Yes, that's right. We can actually do more.... afternoon shows...

Richard: That's a very good point. I think we will probably... When we get back in the theatre.

Tommy: I have noticed that some people during the last night of the show that they really are that tired.

Richard: How do we get them to move in a particular way? Do you remember when I was working with you on *The Tempest* and James Benfield was Ariel, I wanted him to be quite masculine and stumpy... Really not quite 'slam around the place' but be really rooted and earthy. But he kept brining his own Ariel thing to it, his Ariel. So, in the end, I just gave up and thought, I'm never going to get that out of James because his natural way of moving is light.

Tommy: He's not a really that kind of person... grumpy...

Richard: Oh, no, no, I didn't want him to be grumpy, but earthy and rooted.

Tommy: But I think there's really a person to be rooted.

Richard: Yeah, and I think there's something in there about trying to get people to build on what they do best. Thanks to James Benfield, forget about being earthy and rooted and strong and solid. You know, let's go down airy route and

like your part of the wind, because that was building on what he does best. For instance, David Hunt, beautiful mover, not great with memorising lines. And in every show, I just try and give him a really small amount of lines to remember that he will know and he will deal with, you know... mischief. So, everyone has what they need, you know, in terms of not too much to do, not too little to do.

And now, you know, I think I'm discovering that some people... Alice, for instance, the screen is actually more of a friend to her than the stage is because she doesn't need to project her voice. So, we'll work out a way to have Alice projected in. Sometimes when she knows it's her line, she panics a little bit and she stutters a little bit...

Tommy: I think Alice has got the same thing I've got.

Katy: Yeah, but she can't help it, Tommy.

Ros: Katy... I have to say this Katy... she can do it, it's more about being confident. You know?

Katy: Yes, so, it's about basically, because obviously I knew Alice a long time ago... she gets stutters, but I help her, to get rid of it...

Richard: Let's crack on through this, have you let the actors express themselves and have their say? Any thoughts on that?

Anna: You sometimes make things, like the words, easier for people.

Richard: That's a very good point. Thank you for that. When we worked through *The Tempest*, I know I had a little rule because some of Shakespeare's words were very hard, you know... Lawrie, if he were here, I would say that his Caliban speech, we tinkered around with it a bit to get rid of some... In *Hamlet*, Polonius' speech had the word 'quarrel' in it.

Tommy: Yes

Richard: Lawrie didn't find the word 'quarrel' very easy. This is when we recorded it for last year and we changed it. It's very easy to take out a word and put a new one in that's easier for an actor. It's really useful that you say that, Anna. And Tommy, sometimes you have certain letters that cause you a bit of a blockage.

Tommy: Yes 'A's and 'T's.

Richard: In fact, next week you've got a 'Speaking-up' meeting.

Tommy: Yes.

Katy: So, I won't be doing that. Cause it's my birthday.

Richard: You could get everyone to sing to you.

Tommy: I'm actually gonna do that.

Richard: Well, the 'Speaking-up group' is the way that people share information about what they think about Blue Apple is doing. Maybe you can say to us in those meetings what you think should be different or weak in terms of what the future plans are.

Tommy: I always give my opinions.

Anna: Can I tell you what I have been doing with Georgiana?

Richard: Yes, you can. This is a perfect time, Anna.

Anna: Over the last couple weeks, I was helping Georgiana nominate the volunteers, for the Blue Apple Volunteers Mayor Award. So, I've been helping her do that and helping to do the nominations, and also been helping with doing the chairing sessions.

Richard: Because chairing a group is really difficult. I would be terrible at it, and so I'm very proud that you do that so well. And of course, you're the chair of the 'Speaking up group.' Georgiana is the Chair of the whole organization: Blue Apple. So, it's really nice you got this relationship where she is helping you and I'm sure you're helping her in some ways. The idea that one of the things that has come out of that is a nomination for some of our volunteers to get an award is brilliant. And so... what do you think...?

Ros: Anna got a lot of confidence in doing that.

Richard: Thank you. Yes. You need to be very confident to do it in the first place, I think. So, this is Susanne's words: I am a professor and my work focus on how disability is perceived and imagined, as actors or directors, what would you like to say to a person like me? What should I research? That's a big question.

Tommy: What research should be...

Richard: I came to Blue Apple after I worked in this field for a long time. And I guess one of the things that I try to remind you is that... I know this is important! I don't know if I've ever said this before. So, Tommy, before I worked for Blue Apple, I saw your Channel Four News clip of you delivering 'To be or not to be'...

Tommy: Oh...thanks.

Richard: And my wife said: 'That's probably the only version of Hamlet that I'd like to see', because she says she's seen enough Shakespeare in her time.

Tommy: If I ask that question... What is your wife's favourite Shakespeare play?

Richard: Oh! She... She's not big on Shakespeare.

Tommy: And oh, and then another question is, what is your favourite Shakespeare play?

Richard: Oh, I'm a big fan of *The Tempest*. That's why I was really pleased to do *The Tempest* with you. But let me say that watching you Tommy, even when I didn't work for the organization, doing that speech on the news on Channel Four, you just sent a little kind of mini... not earthquake, but a little shockwave through what I think of as the theatre culture, you know. This sense... Because I think every time someone like you, Ros, Katy, Anna Tommy, or Sam, walk on the stage, you're making a little political point. And that little...

Tommy: Yes, that's true

Richard: It has nothing to do with labour or conservative. It's just that we have the right to be storytellers as well. You know, we have...

Tommy: We do have a voice!

Richard: We do have a voice. Absolutely. I think that's what you're saying. And if I look back over the last couple of years, you probably wouldn't have seen Sarah Gordy, who's an actress with Down's syndrome. Obviously, you're one of them and getting real recognition. So, I guess that's what we're trying to do in our little way... Big way? Little way? ...to make the world a little bit more equal and accessible to performers who might have been not on stage before. I guess, what we're doing is not very different from, you know, black actors...

Tommy: Oh yes.

Richard: ...people of colour saying: 'What's going on on stage doesn't look like us.' So, you know?

Tommy: It's known as 'Black Lives Matter!'

Richard: Very good point and very good point to bring up. And also, you know, actors with a physical disability saying, where's my chance to be on stage. So, Katy, you worked with Candoco.

Katy: Yes, I did. That's why I am wearing this: a Paris T-shirt, from the Paris Tour with Candoco.

Richard: But, you know, Candoco is quite a young company. It's only been around for the last 20 years or so.

Katy: Yeah, yeah, yeah.

Richard: And I guess, Candoco is trying to change the culture of dance. And so, you know, it's a...

Anna: Stopgap, too.

Richard: Stopgap. Thank you.

Tommy: Oh yeah, I've joined Stopgap at one point too.

Richard: I remember when Aron used to come to our sessions, he would wear a Stopgap T-shirt.

Richard: So, I think that's the end of Susanne's question. I stopped sharing so that we can look at each other.

Tommy: That was a fun.

Richard: I think that's the beginning of a conversation with Susanne, because she's an academic. So she will think about this and she will take theories and apply them to what we do. Actually, what we do is we just tell stories and we do it to the best of our ability. And we try to create a company of people who work together in order to tell stories, entertain. But while we're entertaining, we hope the people are rethinking what it means to be a person with a learning disability up on stage, under the spotlight, having people applaud because that probably wouldn't have happened 20 years ago.

Ros: One last question. Us as the company, what about doing it, like, worldwide. Like worldwide tours and something, like when we do our plays, our productions. We did lots of really good touring and stuff like that worldwide kind of thing.

Richard: Well, you've already done some international work, haven't you?

Performers: Yes, Yes.

Richard: To America.

Tommy: And enjoyed in person.

Richard: Ok, James Benfield is now about to join us.

James: And I think... Hello!

Richard: I'm just going to finish, unless you've got anything particular to say?

Performer: Do you have something more of her?

Richard: Oh, yeah, do you want a little bit more of that?

Performer: I do. OK, if the others don't mind.

Katy: I don't mind.

Tommy: Really.

Richard: Ok, so here we go. I'll share. Oh, this will be weird because this will be Susanne by herself. So, James, this is Susanne who is talking about her project.¹

[**Voice Susanne Hartwig on Video:** ... I found a colleague that shared this impression with me, Julio Checa from Carlos III University in Madrid, we thought that images of disability are not only be described in society, but also in the imaginations of society. That is to say, in the aesthetic texts and the fictional texts where we can study imaginations and not real images of disability. So, we founded the series published by Peter Lang with the title 'Images of Disability Literature, Scenic, and Visual Arts', to underline this aspect that disability is a social fact and a fact of imagination. First of all, in the area of imagination, we can change this image because we ask ourselves how inclusion would be possible if we do not change social structures and at the same time, mental structures. Social structures can be changed by social development, and mental images must be changed by imagination, by stories in our minds that are offered by aesthetic texts, for example, theatre, movies or novels.]

Tommy: That was fun

Richard: She was just saying, I think, is that the world can change either through social structures or by people imagining because they've been told stories, and that is exactly what we were just saying...

Tommy: Or social media.

1 Presentation of Susanne Hartwig on the platform *Latest thinking*: <https://lt.org/publication/how-disability-portrayed-contemporary-culture> (02.08.2021).

Richard: Social media. Absolutely. You know, now this is interesting because... Tommy, in social media, there is a thing called the Radical Beauty Project, isn't there?

Tommy: Oh yes!

Richard: About saying that these people have not normally been in the fashion world, but actually we're going to dress them up. We're going to make them look fantastic. We're going to take the best photographs of them possible and that changes people's minds. And you were one of those people, weren't you Tommy? Tell me...

Tommy: Yes, I was. I actually went to a fashion shoot.

Richard: I bet you didn't wear that fleece!

Tommy: I might have done...

Richard: I guess what I'm saying is, you know, actors with a learning disability on television, a little bit on theatre, a little bit on social media. What we're doing is chipping away at what people's imaginations are, because as soon as someone sees you guys walk on stage, I think they'll leave the theatre thinking: 'OK, I wasn't aware that they could do that, and now I know that they can.'

Tommy: Well, talking about the fashion shoot that I done. I reckon I have literally been 'a model.'

Richard: Well, you were a male model on that day. Put that on your CV.



Fig. 21: Ryan Nicholas as God, Sam Dace as Peter in *The Railway Children*, 2020 (R.Conlon) © Mike Hall.

Hijinx (Cardiff)

Direction: Chief Executive Officer: Sarah Horner

Senior Producer: Ellis J-Wright

Artistic Director: Ben Pettitt-Wade

Contact details: info@hijinx.org.uk

<https://www.hijinx.org.uk/>

Hijinx Theatre is a Cardiff-based theatre group who was founded in 1981 by Gaynor Lougher and Richard Berry. Their idea of including learning disabled and/ or autistic artists, who form the heart of the company's productions, was visionary and very much ahead of its time, but has proven its value and opportunities time and time again, and went hand in hand with their conviction that theatre is for everyone. The impact on learning-disabled actors' lives and their audiences has been considerable and proven to be of high worth.

Lougher, a performer herself, became Artistic Director in 1994, leading the shows for learning disabled persons and also setting up a prevailing community drama group for people of all abilities, Odyssey. In 2004, the group moved into the Wales Millennium Centre and from 2006 on started producing shows starring people with learning disabilities in a professional surrounding side by side with actors without disabilities. In 2008, Hijinx founded the worldwide Unity Festival for inclusive and disability arts and in 2012, the first Hijinx Academy was created in order to demonstrate that all tours would from now on include people with learning disabilities and/or autism. Lougher and Berry were awarded the Special Recognition Award at the Theatre Critics of Wales Awards for their work. The same year Ben Pettitt-Wade became Artistic Director and Clare Williams, who was succeeded by Sarah Horner in 2019, was assigned Chief Executive Officer. Originally a co-operative, Hijinx is now a not-for-profit company and a registered charity.

The company produces opportunities for actors with learning disabilities and/ or autism and is thereby challenging the notions of what theatre and film *can* be and how they *should* be made. The aspiration is to produce performances changing our perception of the world, which, according to Hijinx Theatre, are the performances remaining with us forever.

Hijinx Theatre describes its work as *bold*, *vibrant* and *anarchic*, since these are the adjectives used to characterize its actors, thereby demonstrating their celebration of inclusion and challenging perceptions. Their work has been impactful and praised both at the regional and the international level, their excellent

reputation going beyond the borders of the UK. The projects are described as exhilarating and subversive, ranging from small scale productions to large projects both indoors and outdoors, whereby artists with learning disabilities and/or autism are included in every step of the way of making and performing their stories.

The theatre has also founded several academies in Wales providing professional performance training by holding weekly courses or classes in order to teach essential life skills via drama and to encourage the encounter between new people. Hijinx Theatre members are thereby not only recognised as experienced trainers, but also in their role as award-winning specialists for companies aiming at demonstrating their commitment to inclusivity and diversity. Hijinx Theatre empowers companies' staff with the training to work well with vulnerable customers and challenge prevailing perceptions as well as the performance training they provide. The theatre has also signed the Race Council Cymru's Zero Racism Policy.



Fig. 22: Martin Vick in *Snooks Brothers Bank*, 2011 © Como Loveo.

You have to ensure that everyone understands the reasons for their actions

Interview with Ben Pettitt-Wade, Hijinx (16th February 2021)

Where are the voices of people with learning disabilities? How do Hijinx face this challenge to let them express themselves and what are the difficulties in your work?

Ben Pettitt-Wade: Historically, Hijinx is a company that's been around for 30 or nearly 40 years. But it was only in 2006 that we made the commitment that all of our productions would include artists with learning disabilities in the making and performing of those pieces of work. The immediate problem is that there is no established higher education training in theatre skills that a person with a learning disability can access in the UK. So immediately, they're on a different starting point to the non-disabled artists who may have been to drama school and university, etc. So, if we wanted to achieve any form of equality in our productions we were in a position that we needed to introduce our own training.

So, we started what we call our Hijinx academies in 2012 that offered two days per week high standard performance training for adults with learning disabilities and/or autism, initially just in Cardiff, in Wales, and since then over the past six-seven years we have opened up other training schools around Wales. So, now, in normal times, we would have five different locations where we are training our artists with learning disabilities and/or autism. We continue during this pandemic online and offer all of our training in online sessions for our artists to teach the skills and attitudes, dedication and discipline that are necessary when you go into a professional rehearsal environment. So, we have the same expectation across the board when we reach the stage of making our shows. Our artists are on an equal footing to the non-disabled artists that they will be working alongside and creating with. That's one key element in how we try to ensure that the voice of our artists with learning disability are able to be as strong as any other voice in that room.

The second point is how we work. I am not a very traditional director and I don't have a very traditional approach to making theatre. I never have really worked with a script as a starting point. We currently rarely work with writers in that way that we ask them to develop the script and then the first time the

actors see the script is at the read-through. Rather the scripts are developed from the words of the artists during improvisations and during the devising process. My role in that, as a director, is to set the improvisations and then we film and record everything we can of those improvisations. Maybe we improvise two or three times of the same scene in different ways with suggestions from everyone in the room on what we liked and what we didn't like and on what we could add. We capture three or four different versions of a possible improvisation and then I take time to look over those videos and basically transcribe exactly as the artists are speaking their lines into what becomes the script. The script is then designed around each particular artist's speech patterns. And it's appropriate for whether an artist may be stronger physically or stronger verbally or whatever kind of intricacies of each person.

How did you proceed in your last production, *Metamorphosis*?

Ben Pettitt-Wade: *Metamorphosis* was our first piece that we'd ever attempted to develop on Zoom. My worry was whether the method that we use in our rehearsal rooms could be adapted in digital space. At first, I was very reticent about doing it. I wasn't sure if our actors could do it because it's so important for them to be in a room together and get feedback on their work. But, actually, the functions on Zoom allowed us to work in a very similar way. So, we were able to have discussions as a group within a Zoom call about people's ideas and experiences. It started just by talking about people's experience of what the lockdown was and how people were responding to that. And then through that we came up with ideas for potential little scenes that we could explore. Then we were able to put little pockets of people into separate breakout rooms so they could work alone for some time and then come back to the main room to show what they created. Then there is the process of feedback of the whole group on a particular scene and then redevelop it again in a breakout room and come back to show something new with those notes. And the other great thing about working on Zoom is that you are able to record everything very easily. So, all of the recordings of these scenes were then the material that I could use in the building of the script.

What about the text of *Kafka*?

Ben Pettitt-Wade: As with many of our processes, it was a very open book at the start. It was simply the pretext of the making of the show, to explore the creative potential of making and presenting something on Zoom. We were taking Zoom as a form of its own and thinking about how could we make something for this. But then, in the process of the conversations, people started talking about this

unsettling feeling of being enclosed, being isolated, the world changing around them. This brought to mind the story of *Metamorphosis* that seemed to have a number of parallels. Then what we had to do was to take examples of the story of *Metamorphosis*. Fortunately, there are many different accesses to this story: great animation shows, some great dance pieces online, the book obviously, and lots of fantastic imagery that can help you share the elements of that story and that would be helpful for this story to become the representation of the stories that the crew had shared.

What happens when the script comes back? How can the artists express themselves when the script is already done?

Ben Pettitt-Wade: The script is not exterior to the artists. The script is their own words in many ways. So, they have ownership of that script. I will often see as a director what may be interesting for an audience to see and what might be interesting for the story to make sense. What we always try to incur is that the performing artists are fully aware of the whole bigger picture and of their part that within it. Now, it's true that sometimes there can be difficult moments in that.

There's a moment in a show we called *Meet Fred*. It is a show about a puppet who is trying to live in the real world and he finds it very difficult. There is all sort of barriers that prevent this being an easy ride for him. But within the story there is a story of the director of the show and the stage manager, a meta-element similar to *Metamorphosis*. Throughout the show, the director treats the stage manager and Fred, the puppet, like a piece of shit. At the end, the director storms out and the stage manager takes charge of the show and becomes the boss. He finishes the show by helping Fred in a moment of need. And there's a moment in the show I would have wanted the stage manager, played by an artist named Martin, to put his fist up and say: 'Fuck the director.' Because, that is what the audience wants to hear at that moment. As a director, I knew that the audience are going to be vouching for Martin and it's going to be a great moment. But swearing was something he was uncomfortable with. So, we had to talk to him about the reasons for why it was a moment that could really work in terms of connection to the storyline, etc. But, when we went further we realized that he was uncomfortable because of how his mother would feel about it. And so, I had to open a conversation with himself and his mother. He wasn't going to do it without his mum also being ok with it. So, I had to explain the scene to Martin and to demonstrate him that his Mum was completely fine with it. She completely reassured him and helped to explain that there's a separation: 'this is you as your character in the show, but you as Martin, I know that you don't swear, etc. etc. etc.' And from that point he was absolutely convinced and it was

his favourite moment in the show. And he said it with a lot of relish every time. But we had to create an environment and to open a conversation for each of those moments where a person was trying to really get to the bottom of what it is that makes a person comfortable about a certain aspect of the role that they are taking on. And I think that's true of any actor. That's exactly the same with any of our actors. You know you have to ensure that everyone is comfortable and fully understands the reasons for their actions within a piece and is comfortable with it.

During rehearsals or in the training academy how do you handle acting problems like memorizing some movements?

Ben Pettitt-Wade: In terms of the training, I think we're always very clear that the concept behind the training is to train and to be a professional and that it's about work. And I think there's a battle in the world in which we exist and in theatre and especially for our artists with learning disabilities: attitudes towards theatre and drama. Sometimes it's a social activity, that's part of it, it's how we can frame the training. It's always about training you to be a professional, for you to do the job that is being an artist, a performer. They have to be comfortable to invest in it and they are involved in every step of the process of the making of our shows.

Regarding memory or retention, for one, the script and any connected movements mostly come from the artists own improvisations, which immediately helps with retention. And then once we have set the script I drill, and this can be quite a difficult element to our rehearsals, I go over scenes again and again, probably a lot more than you would for a non-inclusive process.

Also, there are elements we introduce to help with actors' retention even after the show has opened. Often part of the pre-show warm up will involve running sections which have become problematic for actors, which then just become part of a pre-show set up. Sometimes we even have an actor backstage helping one of our actors by getting them prepped each show directly before they enter, whether this be by helping them to find the right emotional level or practicing the lines with them.

Very often, the audience is wondering if the actors really understand what they are doing. What do you think about this?

Ben Pettitt-Wade: They are wondering sometimes if the show is the same show every night. But the artist who happens to have a learning disability is not improvising and doing something different every night. Our performances sometimes make you feel as if they were improvisational but they are not. Although it comes

from improvisation, it is very set, the majority of the time. It is a long process to get to that point. Our rehearsals require a lot of repetition and drilling to be able to recapture this sort of natural or spontaneous feel that we had during the improvisations and for it to keep really strictly to a script. So, how we tackle that perception though, I don't know, any more than keep doing what we are doing.

Our whole reason as a company for existing is to challenge that audience's perception of a person with a learning disability and what that person may be capable of. That's why we exist. As a theatre company we believe the best way to challenge that is to present the best work we can that, the work that features those artists. Actually, we always try to play to the artists' strengths in the making of our work. This is quite tricky because there's a certain amount of pressure when you present something as a theatre company if it is below a standard, then you risk to provoke the perceptions you tried to avoid, like the perception of the audience you mentioned. We are very vigorous in how we make our shows and how we scrutinize their quality, because we are aware that there is potential of a negative effect rather than a positive effect on the perceptions of the audience.

What can you tell us about surprising reactions of the audience?

Ben Pettitt-Wade: We tour our work to a lot of different places all over the world, so it's interesting how different cultures react sometimes to different performances. For example, we took that piece I mentioned, *Meet Fred*, to China about three years ago. Actually, the audience didn't really see the story-line which was about disability. The story revolves around Fred, a puppet, who is a metaphor or an example of how the social model of disability works. He is a puppet who has barriers that society puts in his way. Within that show you have characters like Martin who has Down's syndrome and two of the artists on the autistic spectrum. But the Chinese audience didn't really see any of that level, they only saw a story of an outsider who was trying to make his way in the world. But in terms of the parallels with the experience of a disabled person, as far as we could tell, it was not what they saw in the story. In the US, people found the same show very difficult, I think because they wanted it to have a very happy ending and it doesn't necessarily have a very happy ending, rather a kind of open ending. In contrast, I haven't had any surprising reactions in the UK. I think that is one thing that is difficult, really difficult to quantify.

It is very difficult to demonstrate how the work we make affects the people that see it. The audience that are really key in terms of change wouldn't necessarily come to see a piece of work that has an inclusive cast. They possibly don't have any contact in their lives with a person with a learning disability and therefore don't have a real perception, even a negative perception of what it means to

be learning disabled or autistic. But precisely this is the audience that we hope see our work, and we hope that our work has the effect to change their mindset. But it is really difficult to capture how you can change people's mindset. As the artistic director of Hijinx, I am keen that our shows challenge what people perceive, challenge their own preconceptions. And sometimes people don't like it and walk out occasionally. Because sometimes it's too far on the edge of that challenge.

Per Törnqvist of Moomsteatern in Sweden says something great about audiences for the work they make. He says that you either have an audience of givers or an audience of takers. An audience of givers comes to the theatre and want to say: 'Oh, didn't they do well?' That is their expectation of what they are going to see and they are able to give themselves, as though it's some sort of gift for them to be there. And then you have the audience of takers, who come and sit back and say 'Well, show me what you can do.' And they judge you on 'Just entertain me.' And then you have to work to entertain them. I think sometimes as a theatre company you have to seek out those audiences of the takers, and we do it with our work we take to Edinburgh Festival Fringe. In that environment, you're facing a very competitive marketplace, so it forces you to do your best. You get a real honest reaction to the work that you make, as it is amongst many thousands of other shows that are on.

Do you have one favourite work?

Ben Pettitt-Wade: *Meet Fred* has just become a huge show for us. It toured about 17 countries and has been translated into 11 languages. The experience for the cast has been incredible and the reaction it gets from the audiences is brilliant. The process of making it was a really special time. We made this show in 2015/2016 so that it's a culmination of a lot of things: of building up the training, building up a good pool of freelancers around that training who were able to be performers in the development of the show, and a collective will, to be part of the team and to bring the show together.

I also like one of the first shows I made for the company, a street show called *The Snooks Brothers*, which is a two-hander clown piece. It featured a performer with Down's syndrome as a brilliant clown. It's an interactive and non-verbal show: the audience gets a cheque and has to work out how to pay this cheque in. In terms of structure, it is about a series of games that could fit around a set routine that they had. To create a show has often to do with finding a game within a scene, finding a series of games that make up the whole. It is not necessarily just about the script. It is about what games are being played within a scene, which

all then links back into our training. The training is about being able to build play and to 'find games.'

Do you notice a change in the ability of your actors to express themselves, to give their own opinion, their own vision of the world after working with you one, five, ten years? And if so, do you notice this change in the 'normal life' as well?

Ben Pettitt-Wade: Yeah, absolutely. Although we are not drama therapists but offer professional training there are always positive growth factors in our artists. You know, we have seen people who move out of home and move into independent living during the time being with us, connected with being able to gain confidence and 'life skills', that help them probably every day. For example, being able to travel. We take a lot of our work overseas, and we often had to ask for a passport for the first time in somebody's life to be able to leave the country. That means that this was not an experience that they have had before. And then seeing them grow through life experience, as well. We've just completed an impact study, where a lot of the stakeholders, so parents, care providers, our artists themselves, have been sent a questionnaire in which they had to mark on a scale of 100 % what their confidence and many other 'life skills' were before they joined the academy and what their confidence etc. was afterwards. And actually, we have been able to ask what their confidence has been since the end of the in-person-sessions, so since lockdown began. What we see in general is a graph like a curve upwards and then lockdown begins and the curve is going downwards ten, fifteen percent. Some people without that two days per week in the room are affected by isolation and I guess at home they are not socialized. Clearly the work we do has those and other benefits for our artists.

During the lockdown and besides *Metamorphosis*, did you prepare another project?

Ben Pettitt-Wade: It is very difficult to plan at the moment. We still don't know how long it's going to be before we get back in theatres or even get out of my door here in Wales. We have other projects, but they are all on Zoom. We are currently working in a project with the Hong Kong Arts Festival, which involves some of our artists and a big group of Hong Kong participants, some with learning disabilities and some without, towards making their own Zoom show. We used the experience of *Metamorphosis* to offer it as a residency to the Hong Kong Arts Festival in lieu of taking one of our live shows. They took us up on that, we had about two months with the sessions, and then we have got two weeks left. Our show on the 6th of March 2021 is partly in Cantonese and partly in English and

has a cast of about 26. What we are also starting to explore is augmented reality, this technology whereby you can overlay recorded images into a live location through your smartphone, like Pokémon Go. It is a project with an organization in Vietnam and some of our artists here in UK to try to create some movement pieces that could work on location in Hanoi or in different locations in Wales. In short, we are adapting.

Key to our drive and to the development of *Metamorphosis* is that it is so important for our artists to remain visible in this pandemic situation. Many of our artists have underlying health conditions and therefore are forced to shield potentially for longer than anyone else. Potentially live theatre and everything else will start up again, but our artists will be left behind. So, we had to embrace the situation and to ensure that some visibility remains within society, for our artists. Even if it may be via screens.

Another objection of the audience could be that you are using the artists as aesthetic or exotic material? But your theatre is always ‘mixed-abled’, isn’t it?

Ben Pettitt-Wade: I would never say always because our shows occasionally on stage there can be only artists with learning disability. For example, we have a street show called *Rock Cliché*, which is a two-hander with only two artists with learning disability, with autism actually, who are on stage. It is about access and inclusion. It is strong enough and holds an audience’s attention with those two artists. But that’s not true for all of our artists. It depends on the way that our shows are designed. They are designed to best suit the performers that are in the room in the making of that show. And for me that’s important because otherwise the risk is that it’s only those with more mild learning disabilities or on a higher end of the spectrum of Autism and Asperger’s syndrome that are visible. But actually, there are methods and structures that you can create, that are for those artists who maybe are less verbal, who maybe have less ability to memorize or are less spatially aware. There are ways that you can create structures within an inclusive environment that allow for that, and lift the whole experience for performers and audiences. That is what we are trying to do. We do not always want to create something inclusive, but we are trying to do what’s best for the show, what is the best for the audience’s experience.

I didn’t actually see Jérôme Bel’s *Disabled Theatre*, but I heard of some objections to it and I guess it’s potentially having a negative effect on people’s perception of disability because it was so improvisational and so loose and this is something quite uncomfortable. We developed a piece called *Into the Light* almost in response to that, at least the initial idea. It’s the one with Danza Mobile and La Ribalta and our own company. Part of the motivation in the development

of that piece and in bringing together some of these brilliant performers in Italy and from Spain was to create a piece of dance theatre or physical theatre that actually people could sit back and appreciate for its slickness and its beauty and its professionalism, in contrast to the type of presentation that *Disabled Theatre* was, which is much rawer and freer. But there is a certain element of rigidity with that. But for me that doesn't take away from the importance and the weight of the level that the artists in the making of the show have, in the input that they have into the making of that piece. Because although it becomes a rigid piece, the actors are still there, involved fully in the development and what it actually becomes.

We as an organization and myself as an artist, it's constant evolution of practice. You are always trying to improve how to fully include the voice of the artists that we are working with because there is that ultimate irony that I, myself as a director, I am non-disabled. There comes a point in a process where you are making decisions over the content, content created by a cast, that are your decisions. There is always a certain responsibility around those decisions and what I try to ensure is that there's always conversation over those decisions, everyone is always included within that conversation: instructional decisions around the making of a show, fully understood, and discussed with the individuals making our show.

Do you have any suggestions about what research should be dedicated to?

Ben Pettitt-Wade: In terms of research, I think, what's interesting is trying to quantify the impact that work like our own and other companies and artists has on audience, what is an actual genuine audience reaction. What impact does that have on the society, that's the big question, I think.



Fig. 23: Laura Tilley in *Into the Light*, 2019 (S. Graham/K.Vuori) © Kirsten McTernan.

IRELAND

Blue Teapot Theatre (Galway)

Direction: CEO & Creative Director: Petal Pilley

General Manager: Sonja Brodie

Contact details: info@blueteapot.ie

<http://blueteapot.ie/>

Blue Teapot is an award-winning Theatre Company, Performing Arts School with participatory programmes for people with intellectual disabilities. Blue Teapot is at the forefront of Arts and Disability in Ireland and is a registered charity. The company's core values are subscribed to high quality theatre production, training, and creativity. Their objective is to unlock diverse creative potential, bringing freedom of artistic expression through inclusive theatre practise.

The company offers four different progression pathways for people with intellectual disabilities to lead fulfilled, creative lives: through the Theatre Company itself (professional acting ensemble), the Performing Arts School (an accredited performing arts training provider), Bright Soul (a participatory initiative facilitating access to quality performing arts experiences) and Sparkle (a participatory acting programme for intellectually disabled teenagers).

Thereby, the company's productions are not limited to theatre alone, but also involve performances and events as well as film – like the production of the award-winning romantic comedy *Sanctuary* (2016).

In 2014, the company commissioned a study by the Dublin-based company *Quality Matters*, resulting in the so-called 'Ability not Disability: Arts, Bravery and Changing Views in Ireland' report. Said report, which was independently validated, stated that the Blue Teapot Theatre Company was deemed an important and unique contributor to national and regional culture as well as having significantly influenced the national debate on disability and arts. The company succeeded in changing perceptions about disabled people's capability and professionalism and also raised awareness of specific human rights issues.

The company's most ambitious project to date was Crossing The Line Festival within Galways European Capital of Culture 2020 programme. The festival was slated to host over 100 European artists, 32 events, six European partners, and several knowledge talks and planned to welcome around 4,500 visitors in the month of May. The festival was imagined as a pan-European, multi-venued art project consisting not only of Irish companies, but also of other European

theatre companies featuring artists with intellectual disabilities, such as L'Oiseau-Mouche (France), Mind the Gap (England), Moomsteatern (Sweden), Theater Babel (Netherlands) and Teatr 21 (Poland) to name a few. Crossing the Line Festival was set to be a milestone in the company's history, including the premiere of their current project, *Into the Dark Woods*, stemming from the pen of one of their own intellectually disabled actors. Due to the outbreak of the coronavirus, the decision had to be made to cancel the festival.



Fig. 24: Left to right: Emma O'Grady (Maggie), Jenny Cox (Rose), Tara Breathnach (Christina) in *Dancing at Lughnasa*, 2018 (B. Friel/P. Pilley) © Andrew Downes.

We talk to them and we listen

Interview with Petal Pilley, Blue Teapot Theatre (17th May 2021)

Petal Pilley: I am Petal Pilley and I am the Artistic Director, CEO of Blue Teapot Company. We are based in Galway on the West of Ireland, right out on the edge of Europe. We have four program strands to the company: we have an ensemble theatre company of actors, all of whom have an intellectual disability. There are eight core actors in the company. We work with non-disabled actors on some productions, but the fundamental present-core is all intellectual disability artists. We also have a very strong performing arts school, which runs a three-year-program like any other theatre school, a fully accredited three-year-program. We've just expanded the school, so we have about five students in each year and we're running consecutively three years at the same time. Then we have two outreach projects: we have one called Sparkle, which is for teens, young teenage profile, from the age of 12 to 18. We meet 20 weeks of the year and have a kind of gentle introduction to theatre; social skills through theatre training. Our other outreach program is Bright Soul, which is an adult outreach program and keeps us connected to the very start of Blue Teapot, which was 25 years ago. That is for adults who want to connect to performance, but do not want to study. They tell me often 'We don't want any exams and we don't want to work. We're here for a good time... And performance.' That's us. There's a staff of seven people and board. That's our structure.

We are one of three. There's a second theatre company in Kilkenny, which is further towards the East of Ireland, called Equinox. The third one is Shutterbox, but I'm not sure of their status since the pandemic. In Northern Ireland, there's another company called Open Arts, which is very longstanding in Belfast.

How can people with learning disabilities have a voice? How does your theatre meet this challenge? How does Blue Teapot let them speak their mind?

Petal Pilley: Fundamentally, we listen, really listen. Converse... I direct some of our projects as well as the artistic direction of the company. Some of our projects have literally come out of conversation with our actors and with our participants, so that's conversation happening around different subjects. One of our better-known works here in Ireland and the film industry is a piece called *Sanctuary*, which came about through conversation with our actors. It was about the right

to love and the right to sexual relationships. At the time, in 2012, the law criminalized people with intellectual disabilities if they had sex before marriage. So, this was a huge issue and that was in direct response to legislation. I didn't know the law and through the conversations and exploration, this issue came to the light and went right to make a piece of theatre about it. So, we did. And it happened to do very well and then became a feature film, which has travelled all over the world in film festivals. That's really connected to them and is a subject matter close to their heart, obviously, and ended up in work. We're going through strategic plan process at the moment. Last year we connected back again to our actors and participants and did a swat analysis with them and what they want, what's working and what's not working. I think, it's a kind of hard wire into us as company, how we engage with our artists. I think we do it as part of our weekly, monthly work, it's just kind of connected into how we operate.

Do you start from a text, like Shakespeare or Mary Shelley?

Petal Pilley: It might be a bit Irish, but we don't like being fixed into anyone's response. We like to have flexibility, so for example, eleven years ago, we produced *Midsummer Night's Dream* and we used pretty much the full text. I directed, but I chose that specific play, because I could really see the interest of the themes to our actors. To this day, they will quote whole pieces of Shakespeare to anyone who will listen.

A lot of inclusive theatres work on Shakespeare.

Petal Pilley: Yes, his universal, deeply human experience. I think for maybe changing external perceptions or prejudices around intellectual disability, it's really an obvious one. Because if our actors deliver Shakespeare and you understand it and you can see that they understand it, it might just change your mind. Maybe *now* you'll get it.

Do you work with scripts or improvisations? How do you normally work?

Petal Pilley: We often work with text, we have worked without text. The most recent piece we've created was written by one of our artists with intellectual disability. About four years ago, I'd say about half of our company expressed an interest in writing because they had worked with screenwriters and playwrights. They were like 'What's all this about? We want to write.' Through that listening we are basically bought on a wonderful lady to work with them. We did a pilot project of creative writing called 'A Blank Page' and from that process, which maybe lasted about 18 months, four writers emerged as having a talent and an aptitude for writing.

One of those writers... It was theatre. Everything about how she wrote, the sensibility, was theatre and from that we decided to produce it. Our national theatre, the Abbey Theatre, co-financed the development of the script into a play. We had dramaturg guiding with Charlene Kelly, who is the artist who wrote it. I'd say that the development of the actual play was about eighteen months. We took Charlene's work to the floor quite often with the actors, so at key moments in the development phase we would take the text to the floor and interrogate it like you would with any new piece of writing. Then she would go back and things for her would have been reconciled or changed her mind, but the autonomy of writing was Charlene's at all times. It was a wonderful process to go through. Basically, we're funded by the Art's Council of Ireland to produce it and then our Capital of Culture Galway was Capital of Culture in the year of the pandemic. We had a huge pan-European festival planned, which was going to go out in May 2020, but just before we went to go live it went kaput. So, we redirected it ... a fully produced, high spec piece of theatre ready to go live. We have captured it on film (*Into the Dark Woods*, five short kind of vimeos for our Capital of Culture and number four is about the process of her writing), but Charlene's desire is it to be a piece of theatre and she wants it to travel and have a live audience, so we'll wait. This is one aspect of our work with writers, we usually bring it to the floor, in and out. We have created pieces that have been not taken from text. A piece called *ID* about identity was all devised and taken from the floor to the stage. Again, in a probably very Irish style, we keep it fluid.

Are there any surprises in what the artists say or do during rehearsals? What kind of surprises?

Petal Pilley: Always! The more space that's given and the more agency that you really authentically give to any artist the more he surprises you with humour, a unique take on something, with a very deep worldview. Something will come out of somebody's mouth and you're going: 'I thought you weren't listening at all, but actually you really were.' Maybe that's actors in general.

Our core ensemble of actors is all learning-disabled ID, they love to work with other actors, non-disabled, outside of themselves. Actually, our communication with them last year around the next strategic growth of the company, they all fed back that they would like to have maybe a permanent company of an inclusive mix, a mix of abled and non-disabled actors. That's something we're going to tease out a little bit more. We work project to project with quite a lot of non-disabled actors as well, but the core company is all learning disabled.

What are the advantages or disadvantages of a mixed-abled team?

Petal Pilley: My observation is, in a mixed team they really enrich each other. For both components, it's otherness, but we're actors, so we're going to connect as artists. Our group of actors is very disciplined in how they work. They're focused and their attention is strong, maybe that is because they're an ensemble. Sometimes I'm quite surprised at what lack of discipline some non-disabled actors have. Honest spontaneity will fire up a non-disabled actor in a good way, because they're trained to be present in their discipline, but they're also very honest and spontaneous in their responses and I think that keeps everybody creative on their toes. Sometimes the non-disabled actors will give that piece of holding to something and somebody with an intellectual disability will go off down the tangent. They may just bring an anchoring. Sometimes that key function of maybe driving certain elements of a narrative can come from the non-disabled actors also in a really useful way.

Do you have a way of getting the actors to move and speak in the way the production requires? Are you following the actors' propositions?

Petal Pilley: I think a bit of both. There are times where the right piece of work will be to take a lot of feedback or input influenced from the actors, depending on the choice of work. And other times it's not appropriate because we never depart from 'We make theatre' depending on what we choose. And just because the profile of actors is learning disabled doesn't mean that you would behave differently all the time. They always inform how something is created, but the process isn't always as participatory or as hands-on as say *Sanctuary* was. It really depends on the piece of work.

Which reactions from the audience are the most surprising? Or have you already educated the audience?

Petal Pilley: I think the Blue Teapot definitely within Galway and on certain national stages, we have. With the audiences that we haven't yet met, it happens with a bit of luck on the moment they come into the theatre and they see something. I'm with the company for fourteen years. When I first started, it was really uphill in terms of people's expectations were so low around the output and the capability, it was really shocking. I don't come from a disability background, I come from theatre, but for me, in those early days, it was to upskill the guys. I think now things have changed, we just did an evaluation with the youth projects in the county of Galway and they're a bit younger than when I started,

so one of the questions we asked was: 'Has it changed your attitudes to people with intellectual disability being engaged in this?' and an overwhelming majority fed back 'No, I already had a good attitude.' When I commenced fourteen years ago that wasn't the case and the evaluations we put out would always be: 'Yes, it's changed and they're more like me than I knew.' So, there's been a change there, I think.

The audience often wonders if the actors really understand what they are doing and saying, treating them like children. Do you know these experiences?

Petal Pilley: No, not so much. I had expectations. We've worked very hard for quite some time to make sure that the public perceives our actors as adults. And it's been quite intentional, so let's say over the last ten years, for example, we give really professional media training to our actors, so that they talk about their work and that they articulate why they've chosen a piece of work, how they've written something. I think that in a charity model and in an approach to intellectual disability there is always that kind of patronizing, well-intentioned, but essentially quite infantilizing, attitude towards adults with intellectual disabilities. But they're adults. Again, to me, in Ireland, I'm happy to say that it's grown quite a lot in the last time. As a company we've worked hard and very targeted to make sure that our guys are articulate.

Who really understands a Shakespearian text?

Petal Pilley: I grew up with Shakespeare and even now I could go: 'I really don't know what he's talking about there.' To me, I think, it's all about choice. For example, if you choose a piece of theatre that is not appropriate for a group of actors, then that's on you. I've seen that happen. If it's maybe a personal artistic want of a director or an artistic director, if you impose that on a group of actors, it's wrong. For example, I didn't choose *Troilus and Cressida*, I chose *A Midsummer Night's Dream* because our actors just wanted to marry each other all the time, so that was perfect. We had about two proposals a week in *Blue Teapot*. And then they called it off with the other person and they were in love with somebody else the next day. It was easy to know which one they were going to relate to.

This is so much theatre that if the psychological emotional intention is really strong and clear to an actor and to everybody, the text comes in on top of that. That's just me as a theatre maker. And it isn't any different for somebody with intellectual disability. If something doesn't resonate with them, end it. I'm lethal with a pen.

The other complaint we often hear from the audience is that you are using your artists with learning disabilities as exotic material and do not present them as a marginalized social group. What do you think about this?

Petal Pilley: I can see how exploitation could happen. I don't personally see a lot of it. I think when you work with artists with intellectual disabilities, it's quite easy to influence, because they don't have as much agency in their lives as a non-disabled person does. My personal take on this is that you have to be really rigorous at looking at your motives and how you work and why. The thing that really helps me and the company is, we talk to them and we listen. They will let us know if they're bored shitless with something or if it's not the right part for them. If they're not enjoying it... I've watched and observed them all fight for a part because they have the interest and I've equally watched them all switch off. If you don't read them switching off or if you see somebody struggling, it's because it's such a remote, almost academic proposal for people who have zero interest in it at that level, then don't do it.

The actor can be a simple material, it is not a characteristic of inclusive theatres, but often the audience is particularly interested in not-using them because of political correctness. It is sort of patronizing.

Petal Pilley: Completely. Completely patronizing. We're quite strong in articulating, for example, why we should behave differently as a theatre company with artists with intellectual disability to the national theatre or whatever other theatre company. We've recently flagged this up with some key fundus in the arts in Ireland because we direct to a certain desk in our funding and it's well meaning, but it's essentially treating our theatre company different from another theatre company. I think people get really confused on this. Bring it back to what you're doing, bring it back to your art form, and take it from there.

Which is until today your favourite *mise-en-scene* production and why?

Petal Pilley: Dear. I think I have to go with the current one, but I get attached to them all. It's like talking about things you love, it's difficult to separate them. I'm going to talk about *Into the Dark Woods* because the whole process came from one of our artists. The very original conceit through the development process, which was the actors' who know her rigorously working with the text to producing and honouring her vision as well, has just been an incredible experience. Unfortunately, we haven't had a live audience yet and that's the missing component, but that will happen next year. But to go through that journey from

the very, very starting point, that seed was her seed and to see it grow and to allow it that space and to be gifted great funding and great partnerships has been pure joy.

Do you notice a change in your performers ability to express themselves, to give their opinions or even in their vision of the world after having worked with you for some time? If so, do you notice this change in everyday life as well?

Petal Pilley: Yeah, they have confidence. No problem talking about their work or themselves to anybody, express their opinion, paid for their work, so it's just so equalizing. They have a job. It's all those elements that have come through kind of studying, training elements, to create a feature film that's gone all over the world, to standing in the middle of the Dublin Fringe festival and performing, so having the life of an artist because they're fundamentally artists, but also having more of a level playing field. I think actually, feeding back to the topic of inclusion, working with non-disabled creatives in collaboration – whether they're actors or lighting designers, but creating something together, with professional people – that experience really feeds them all the time. Much more confidence and fluidity. Even too much confidence. One of our actors is fondly known as J-Lo.

And do you have any suggestions for our research on inclusive theatre? Some things you like to be researched or investigated in inclusive theatre?

Petal Pilley: Oh my god. Probably so many things. Such a wonderful question. I think, it's a really funny one to look at, but first of all that question when you said what's the value for the disabled or non-disabled actor, what is the value added of non-disabled actors and artists to a project. There is still the residual, if not a very blatant kind of charitable, patronizing element to it, whereas I'd really like to see what's the value added by working with anybody. I hear it all the time from our creative collaborators, without exception: 'This has really opened up my practices, this has really made me think about how I work.' You know, some writers have said: 'I've come back and I've completely cleaned out the way that I just overwrote everything.' Across the board, I hear it a lot as a director and it's not my skillset to capture that value added of that collaboration to people. Likewise, then I think our actors are articulating some things which can take a little more time to get to about, do we move to an inclusive ensemble, because they're expressing how much they like one another and to be part of a bigger picture than just themselves.

How did you handle the last year of pandemic? What projects did you work on? Did you have any funding cuts?

Petal Pilley: The pandemic initially resulted in not bringing this pan-European theatre festival to fruition, which was very difficult for all of us and initially we tried to rescue it, thinking it wouldn't last that long. So, we went through maybe three months of no contact with our artists, but also trying to rescue something. I think that we were blessed and lucky; our arts council kept all of our funding there for *Into the Dark Woods*. The capital of culture allowed us to redirect from the festival to *Into the Dark Woods* and we got really good funding. Without putting numbers on it, its eye-watering good funding for somebody who's written their first play. That was really great support.

We kept connection from June, we weren't mandated to, but we kept connection, some advising for the performing arts school, they moved a lot of the training to zoom, to kind of digital. From June last year we kept a group of four people per day with the same two facilitators through the summer. We were mandated to be open like every disability service through the autumn. Exhausting covid-protocols, but I'm glad. Because we had *Into the Dark Woods*, we actually had a very well-funded professional standard piece of production to work on and from there we got more time, which was a real gift. We got time we don't always get to work on stuff. I think mentally it was really tough, I think we kept each other sane, and I include myself in that bundle as well, and a lot of the collaborators said the same thing. Because you've probably spoken to Moomsteatern and Sandra, they're developing a piece about their feelings around Covid and our actors asked us to record a sound scape of how they felt. That was really interesting. Jason, who did the recording, said a huge amount of stuff came out. One actor said: 'Your home is supposed to be home, not prison.' Really heart-breaking, just how confined and how switched off people have felt. People were very disconnected, so the work initially tried to bring us all back in. Minimizing fear for people, some parents were older, so that was a really big one, you know: 'I'm worried about my parents because they're old and they might die.' That was articulated by people. We did a lot of support in just that human area. It's been strange and it's not over yet.

These recordings about expressing their feelings during pandemic, are you going publish them? Or was it just an exercise for the artists?

Petal Pilley: Moomsteatern, the Swedish company, is going to use it and they used the Irish actors as a part. I think they have a live performance in June. My understanding is they've asked the European partners of Crossing the Line to do

the same thing, so Theatre Babel from Rotterdam, everybody will record their actors, so I think they're going to push this in an expression of theatre. For us, I think it's too sensitive, too soon.



Fig. 25: Left to right: Emma O'Grady (Maggie), Grace Kiely (Agnes), Jenny Cox (Rose), Tara Breathnach (Christina), Hillary Kavanagh (Kate) in *Dancing at Lughnasa*, 2018 (B. Friel/P. Pilley) © Andrew Downes.

ITALY

Teatro la Ribalta (Bolzano)

Direction: Antonio Viganò

Contact: vigano@teatrolaribalta.it | info@teatrolaribalta.it

<https://www.teatrolaribalta.it/de/>

Teatro La Ribalta is a professional theatre group, composed of artists with and without handicap. It was founded by the actors Michele Fiocchi and Antonio Viganò. In the year 2013 the association turned into the cooperative society Accademia Arte della Diversità – Teatro la Ribalta. Consequently, over many years of cooperation, an aesthetically demanding art project was created whose vision is visible in its byname Kunst der Vielfalt ('Art of diversity'). It is a social project that is unique in Italy and has set itself the goal of countering social exclusion by offering the participants a social and professional identity.

In 2009 the ensemble settled in Bolzano. Since January 2015, they own and operate a permanent venue in the city, the so-called T.RAUM. Not only the actors/ actresses who belong to the Teatro la Ribalta meet there for daily work; the space is also available to other initiatives and serves as a place of encounter, discussion, and professional development. In this way, artistic activities are broadly promoted and a possible separation of the actors/ actresses with handicap should be counteracted, so that the cultural inclusion project continues to develop.

The performances of the theatre ensemble address important social topics and feature a sophisticated aesthetic. In addition, the activities of the ensemble include the organization of events and theatre series as well as cooperation with the local theatre and public institutions. For example, the Teatro la Ribalta was one of the founders of the Circuiti Teatrali Lombardi (formerly Altri Percorsi) and involved in its artistic direction. Besides, the theatre series for young people Posto Unico and the Campsirago Teatro Festival were launched: These are places of encounter where genres are mixed and new artistic practices are tested. La Ribalta also supports the theatre series Arte della Diversità and is co-producer of events of the Associazioni Theatraki, such as workshops for children. Since 2010, in cooperation with Lebenshilfe Südtirol and supported by the Cultural Department of the City of Bolzano, the Teatro la Ribalta has organized the Corpi eretici – häretische Körper a theatre series, which focuses on human diversity and the diversity of perspectives.

The ensemble has been touring Italy and Europe for several years. This gave rise to collaborations with other theatres in Italy and abroad, such as the French theatre ensemble L'Oiseau-Mouche. For ten years, the group also belonged to the Théâtre Le Grand Bleu from Lille, which co-produced their plays between 1995 and 2006. Renowned theatre and art professionals as well as choreographers are involved in the set-up of the performances and training. Awards and national guest performances accompany the work of the Teatro La Ribalta. For example, in 2018, the ensemble was awarded the Ubu Special Prize for creative artistic creation and for the treatment of the topic marginal groups/ disability. The Ubu represents the highest recognition in the field of theatre and dance in Italy.

Awards

Premio Ubu 2018 – progetto speciale

Superabile – Eolo Award 2018 – migliore novità 2018

H+G – Eolo Award 2016 – migliore novità 2015 per l'infanzia e la gioventù

Premio Anct – Premio della Critica 2015 dell'Associazione Nazionale dei critici di teatro

Minotaurus – Premio My Dream 2012 – Fondazione Crt Torino

Bianca e Neve – Menzione speciale della Giuria del Premio Stregagatto 2000/2001

Personaggi – Premio Stregagatto 1999

Fratelli – Finalista del Premio Stregagatto 1993

Scadenze – Premio Stregagatto 1990/91



Fig. 26: Rehearsal of *Un peep show per Cenerentola*, 2020 (A. Viganò) © Vasco Dell'Oro.

Arte della Diversità

Paola Guerra, La Ribalta

Il lavoro dell'attore nel Teatro la Ribalta attraversa varie fasi che partono principalmente da un lavoro di consapevolezza del proprio corpo e della propria immagine nel mondo. Le proposte che loro ci fanno non vengono direttamente dalla testa ma proprio dai corpi che, all'interno di linee registiche, si esprimono nello spazio. Per questo, però, serve un rigido allenamento che permetta un vocabolario esteso e preciso.

Ci siamo accorti, nel tempo, come le emozioni personali è meglio che stiano fuori dalla porta e che si esprimano piuttosto legate a quelle che sono le esigenze della scena. Infatti non siamo noi a mettere loro addosso un personaggio ma è il personaggio stesso che si adatta alla loro immagine e quindi alle loro emozioni. Non è Rodrigo che interpreta Otello ma è Otello che diventa Rodrigo.

Durante le prove le paure, le insicurezze, la fatica ma anche la vittoria su se stessi è la stessa di qualsiasi attore impegnato in questo mestiere. Le prove sono un momento di grande impegno e severità. Lì si entra in un luogo misterioso che va rispettato e vissuto pienamente. Non ci sono sconti legati alla disabilità ma piuttosto un grande senso di "maestà" che solo questo lavoro, se fatto bene, riesce a dare.

Quindi, all'interno di questa cornice, operiamo in questo modo:

- allenamento
formazione dell'attore dal punto di vista fisico-motorio
lavoro coreografico singolo e di gruppo
lavoro sulla voce
percezione di sé nello spazio, con gli altri e nel mondo
- intuizioni
tutto quello che faccio deve avere un senso
il senso del teatro
sapere a chi mi rivolgo
imparo a propormi con i miei pregi
- proposta di una nuova creazione
l'idea di una nuova opera viene proposta dal regista che sceglie anche gli attori
l'idea viene proposta attraverso dialoghi, letture, film, incontri con coreografi e drammaturghi

- prove e allestimenti
 discuto e apprendo come posso i temi o le storie trattate (consapevolezza di quello che metto in scena)
 imparo le coreografie singole o di gruppo ripetendole fino a che non le abbia imparate
 imparo i testi da solo e con l'aiuto di altri
 ho paura e lo dico
 sono felice e lo dico
 non mi piace e lo dico...ma poi lavoro per portare in scena

E quando tutto è pronto si va in scena davanti al pubblico con serietà ed entusiasmo ed inizia anche la tournée che non solo è il momento più importante dal punto di vista artistico ma anche dal punto di vista sociale. È una comunità che vive e lavora e viaggia assieme.



Fig. 27: Rehearsal of *Un peep show per Cenerentola*, 2020 (A. Viganò) © Vasco Dell'Oro.

SPAIN

Asociación Alfa/Corralarte (Murcia)

Contact: <https://www.asociacionalfa.com/teatro/>

Asociación Alfa is a charitable organization, that looks for alternative support for and with people with disabilities that do not live within their families. One of the pillars of the organization is offering group homes for young adults with mental disabilities over the age of 18.

The second pillar of the organization is based on regular and joint creative activity. Momentarily, 36 people live in 5 houses in Lorquí and Ceutí where they are assisted 365 days a year. The project is financially supported by the Spanish state and by the autonomous region of Murcia.

Furthermore, the organization founded a theatre group called Corralarte. At Corralarte, people with and without disabilities work together on their own theater productions. The people at Asociación Alfa believe that artistic expression is a human right, regardless of their abilities. This right has also been enshrined in the 2008 UN Convention on the Rights of Persons with Disabilities.

In the theatre group creative processes are developed and analyzed. The group plays with different methods and techniques that activate the body and the voice. They take the different abilities of the actors as a starting point and try to find the authentic expression of every person in the group. Hence, theatre is a sort of creative release or channel where the participants of the group can express their inner world to the outside world. The group's productions are aimed at people with and without disabilities. Their plays represent their contribution to a more inclusive cultural scene.

Since 2009, Asociación Alfa organizes the MuestrArte in Ceutí, an exposition of art and diversity where theatre performances take place also. Moreover, since 2014, Corralarte performs at the yearly "noche de San Juan" (the night before St. John's Day) in Ceutí.

Corralarte performed at various inclusive festivals in different Spanish cities such as Madrid, Úbeda, Alcázar de San Juan and in the region of Murcia. Also, the group performed at the 9th Jornadas Nacionales sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas (National Days for the Social Inclusion and Education in Performing Arts) in Murcia.



Fig. 28: *Y me busco*, 2020 (J. Martínez Lorca/S. Olmo Bau) © Pepe H.

Un lugar en el que no existe lo correcto o incorrecto

Javier Martínez Lorca, Corralarte

Desde el año 2000 estamos trabajando desde la Asociación Alfa en el binomio artes escénicas-personas con diversidad funcional cognitiva a través de talleres estables de artes escénicas y del grupo de teatro Corralarte. En nuestro equipo de trabajo de teatro partimos de las siguientes premisas: que el arte responde a necesidades humanas fundamentales –siendo parte integrante del individuo–, que toda persona es capaz de desarrollar la capacidad artística encontrando el entorno adecuado y que es un derecho que todos tenemos. Porque el arte, como se afirma en el *Manifiesto por una Cultura Inclusiva*,¹ forma parte de los alimentos básicos que cualquier persona debe tener en la construcción de su posibilidad de vida.

Nuestra principal base del proceso de enseñanza-aprendizaje de las artes escénicas es la construcción de aprendizajes significativos a través de la movilización de sus conocimientos previos. Proporcionamos situaciones que permitan que se desarrolle su mundo artístico-expresivo. Trabajamos desde la repetición de diferentes códigos artísticos para que se familiaricen con estos. Utilizamos técnicas de imitación para interiorizar aprendizajes. Realizamos propuestas expresivo-artísticas de creación en las que se tenderá a trabajar desde un liderazgo lo más horizontal posible. Posibilitamos que los usuarios realicen aprendizajes significativos por sí solos. Favorecemos situaciones en las que colaboren entre sí para desarrollar las actividades. Proporcionamos situaciones de aprendizaje que tengan sentido con el fin de que resulten motivadoras. Desarrollamos las diferentes sesiones adaptándolas a las necesidades individuales de cada alumno y a las necesidades del grupo en conjunto. La metodología de las sesiones se basa en modelos activos, globales, prácticos y participativos.

Creemos que la necesidad de expresar nuestro mundo interior, así como la creatividad, es algo innato al ser humano, por lo que, si a alguien le negamos esta necesidad, de alguna forma le estamos negando parte de esa humanidad. En la actualidad, colectivos que hasta hace poco se consideraba que no tenían la

1 AA.VV., *Manifiesto por una cultura inclusiva*. Madrid: FEAPS/ Fundación Repsol 2014, p. 12.

necesidad de manifestar su universo interior, ni sus capacidades expresivas, han superado esa línea, y con ello se ha iniciado una nueva andadura en el mundo del arte que nos lleva, en última instancia, a que personas con diversidad se empoderen y formen parten de un cambio social cada día más real y necesario, participando e incluyéndose en la cultura. El arte contribuye a desarrollar la capacidad creadora y, en consecuencia, a crecer como individuos, como miembros activos de una sociedad formada por toda su ciudadanía y en la que todos debemos y podemos participar y aportar.

En una sociedad que se caracteriza por la inhibición de la expresión auténtica se necesita de una pedagogía de la expresión. En nuestro caso, a través del aprendizaje de una serie de técnicas y lenguajes artísticos, buscamos sobre todo el desarrollo de la expresión personal, expresión auténtica de necesidad y deseo, el desarrollo de la capacidad creadora de las personas y de experimentación de estrategias propias de resolución de problemas, en resumen, de expresión de vida.

Nos gusta pensar que cualquier hecho escénico se debe concebir como un acto de transformación social, ya que partimos de la premisa de que el teatro debe modificar, de alguna manera, tanto a los encargados de la creación de la obra, como al receptor. Consideramos que existe un diálogo entre ambos agentes cuyos resultados deben pasar por un cambio a nivel individual que se traducirá a nivel social, hablamos de un teatro donde la catarsis sea un elemento más, donde tiene espacio toda la ciudadanía como parte de un desarrollo integral del ser. Entendemos que no todo el mundo debe o quiere actuar, pero todos tenemos el derecho de poder elegir si queremos o no hacerlo.

El trabajo realizado por personas con diversidad en las artes escénicas puede ser utilizado dentro del campo de la Psicología como herramienta en tratamientos terapéuticos a través de arte-terapia, dramaterapia, etc. Sin embargo, nosotras compartimos la idea de que el teatro es terapéutico *per se*, al igual que otras manifestaciones artísticas; en la práctica de nuestros talleres trabajamos el teatro desde su faceta más lúdica y artística. A través de mecanismos, técnicas y fórmulas vinculadas con el hecho escénico, se desarrollan paralelamente y de forma inherente aspectos relacionados con el crecimiento personal del individuo y su desarrollo psicológico y espiritual, al margen de las etiquetas que tengamos. Como nos dice Augusto Boal en relación a los procesos creativos, “no sólo las ideas, sino también las emociones y las sensaciones caracterizan ese proceso del conocimiento, esa terapia específica, artística. El teatro es una terapia donde se entra en cuerpo y alma, soma y psique.”²

2 Augusto Boal, *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Barcelona: Alba 2014, p. 46.

Entendemos que no solamente el proceso de creación, donde la persona es más libre para investigar y descubrirse, sino también el resultado, la función, encierra este valor terapéutico, al convertirnos en agentes activos, capaces de mover emociones y sentimientos a través del hecho escénico y trabajando para que dicho movimiento se produzca desde los códigos propios de expresión y entendimiento, desde la realidad que les rodea a los actores y actrices con diversidad intelectual y la forma en que ellos y ellas las experimentan y sienten.

Mi experiencia parte del trabajo realizado en procesos de creación con grupos de Teatro Integrado entendido dentro del paradigma de la inclusión, en el que el concepto de Teatro Integrado matiza la forma de relación de las personas en los procesos de trabajos escénicos. Esta idea parte del mapa conceptual que la coreógrafa e investigadora de procesos creativos Marisa Brugarolas desarrolla, ya que, si bien su discurso está centrado en la danza, sus ideas las podemos extrapolar al campo del teatro. En su mapa del paradigma de la inclusión sitúa la danza integrada dentro de la danza inclusiva en la que participan personas con y sin diversidad. Veamos su definición para la danza integrada:

Un espacio de danza que se abre para que todas las personas con sus diversidades, personas con y sin diversidad funcional, puedan aprender y crear en conjunto, y por lo tanto participen de un paradigma inclusivo. En cuanto al término danza integrada, que está vigente en nuestro país, significa hoy por hoy una forma de trabajar en grupos mixtos. Con forma de trabajar, me refiero no solamente sobre el escenario, cuando se presenta la obra, sino en todo el proceso formativo. Y es muy importante, porque según son los procesos así son los resultados.³

A partir de este concepto podemos pensar en un Teatro Integrado formado por grupos heterogéneos de personas con y sin diversidad con objetivos de aprendizaje o creación de teatro, en los que hay una apuesta de trabajo horizontal donde todas las ideas cuentan, cada forma de entender el mundo y expresarnos es una fuente de creación y comunicación y se busca el valor artístico utilizando los lenguajes propios que se crean para cada producción o proceso de trabajo de este grupo mixto en concreto. Partimos de lo individual para llegar a una concepción colectiva.

Como señala Marisa Brugarolas, esta forma de entender la creación se podrá observar en el resultado artístico resultante, sin que esto vaya en detrimento del proceso. En nuestra formación damos una gran importancia a los procesos, ya

3 Marisa Brugarolas, "El cuerpo plural: la irrupción de la diversidad en la danza." En: *Memoria de Actividad. IX Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas, Cuerpos en movimiento*. Murcia 2017, p. 14.

que la calidad de los mismos se verá luego reflejada en el montaje final. Es por este motivo por el que trabajamos con un grupo estable de unas 25 personas en un entrenamiento continuo (hasta la llegada de la pandemia que ha modificado todas las rutinas), del que van surgiendo lenguajes expresivos comunes y destellos de futuribles dramaturgias o líneas estéticas de acción, basadas en temas o emociones que nos resulten interesantes y estimulantes a todas las personas que compartimos el momento expresivo y creativo.

Trabajamos más desde lo intuitivo, común, genérico y particular de las distintas personas integrantes que participamos en ese hecho escénico que desde una parte cognitiva más estandarizada, encasillada y de consumo, entendido este consumo desde su acepción más mercantil. Todo esto sabiendo que debemos de utilizar los medios que tenemos a nuestra disposición para crear conexión, complicidad y una magia que llegue al público, para de este modo poder darle todo su sentido a la propuesta escénica que estamos desarrollando.

Es la existencia de este grupo heterogéneo el que nos da el marco para que todas las personas que forman parte del mismo sintamos que podemos abrirnos a explorar nuestro mundo interior, nuestra forma individual, única e irrepetible de creación y expresión más originales y esenciales. Todos somos fuente de creación y expresión en la que el proceso marcará el lugar hacia el que nos dirigimos y la forma en la que lo hacemos. En estos procesos de creación es necesario que la persona que observa abra su mirada y alma a otras formas de conmoverse y de estar y sentir el mundo y la vida; ya estamos y existimos y tenemos la necesidad y el derecho de expresarnos. Creemos en la necesidad de “ver con la piel”, estar dispuestas a alimentarnos de cosas nuevas y conectar con otras formas de belleza, en muchos casos, aún no exploradas.

Por todo esto, en nuestros procesos de creación es primordial proyectar un espacio de confianza, descubrimiento y apertura, en el que todas las personas que lo viven sintamos la libertad para crear y para sorprendernos. Necesitamos sentir un espacio en el que nos sepamos libres de prejuicios y de convencionalismos, un lugar en el que todo es válido y posible, un lugar en el que no existe lo correcto o incorrecto, solo de esta forma surgirá una concepción artística que realmente nos interpele a cada una de las integrantes como seres creadores y le dará al grupo una identidad que surja de la suma de las individualidades. Esto, a su vez, será un puente de unión con el público, con el que nos relacionaremos desde una verdad que facilitará la conexión con su yo más sensible y real. Pero para ello es preciso que estemos dispuestas a descubrirnos con una nueva forma de estar no sólo en el escenario, sino también en el escenario que es el mundo.

Desde esta perspectiva nos planteamos el desafío de explorar nuevos vínculos dentro del hecho teatral entre la expresión dramática convencional y

las nuevas necesidades expresivas que muestran las personas con diversidad que comienzan a precisar su espacio dentro del mundo escénico y ya no únicamente como algo anecdótico, sino como parte de su desarrollo personal y del desarrollo de la sociedad. Intentamos crear puentes entre lo que ofrecemos en escena y el público, participando todas de una catarsis única, personal y grupal a la vez, intentando crear resultados que sean atractivos para el mayor espectro de público imaginable y evitando, en la medida que podemos y conocemos, crear contextos incapacitantes que puedan entorpecer el diálogo de emociones y sensaciones que se da durante el hecho escénico.

Intentamos crear desde la parte más honesta de lo que somos, desde nuestra esencia que nos conecta y se conecta con la esencia del otro; del otro como “partner” de creación y escena, y del otro como público. Realizamos el trabajo desde la sensibilidad, sabiendo que debemos de llegar al público, traspasar la escena, pero entendiendo que para llegar debemos de contar con la complicidad del que observa. Hay un trabajo muy importante que recae en cada uno de nosotras como público para dejarnos llevar por la energía que surge de la escena, para abrir nuestra mirada.

En los ensayos los procesos de creación deben de estar muy organizados y cuidados, y a la vez debemos estar dispuestos a dejarnos sorprender y tener la flexibilidad necesaria para que sean lo más fértiles y consecuentes con la realidad de lo que ocurre en el grupo de creación. Sentimos la necesidad de que, en estos procesos, tal como los entendemos, el tiempo de creación no sea un obstáculo para que cada una de las personas que formamos parte del mismo pueda entrar desde su individualidad, pero sabiendo que debemos avanzar. Todas las personas que formamos parte del mismo debemos confiar, escuchar y probar las distintas propuestas que puedan surgir sabiendo que todas son válidas y pueden ser promesas de futuras propuestas artístico-estéticas. La voz de los actores y actrices con diversidad se hace entender buscando y consensuando imágenes en las que todas las integrantes se encuentren identificadas con la apuesta, nos sintamos cómodas y conectadas con la energía que surge. A partir de una improvisación, juego o cualquier otra premisa de entrenamiento actoral vamos seleccionando aquellas propuestas que más nos “mueven”, y vamos construyendo una dramaturgia que nos conmueva, en la que todas podamos sentirnos reconocidas.

En los últimos montajes del grupo de teatro Corralarte, nos hemos apoyado en películas que considerábamos nos acercaban a la temática que intuíamos podría ser la semilla de una nueva creación, y en la realización de charlas en las cuales entre todas exponíamos cómo entendíamos esa posible temática y cómo

nos sentíamos ante la misma, buscando los puntos comunes que deseábamos plasmar y que podrían ser el germen de la acción.

Pero lo fundamental para que la voz en el grupo de los actores/las actrices con diversidad funcional cognitiva se haga visible en los ensayos y los montajes, es querer que realmente esto ocurra y para ello lo primero, aunque pueda parecer una obviedad, es estar dispuesto a reconocer y activar los derechos culturales y sociales del grupo con el que trabajas y establecer fórmulas horizontales, sabiendo que en esta horizontalidad existe el desarrollo de unos roles que marcará el cometido de cada participante. Hay que tener un interés real en que estos montajes se realicen desde la inclusión, querer acercarnos a esta diversidad como otra forma de identidad, una identidad tan válida como cualquier otra.

Hitandehui Margarita Pérez Delgado, pedagoga, con relación a las fronteras de la normalización de la diversidad, nos dice que “hasta qué punto la discapacidad puede ser una identidad positiva para el empoderamiento y toma de conciencia respecto a sus derechos con el modelo social y hasta qué otra desde el estado se fomenta una estrategia de identidad discapacitante.”⁴ Partimos de la necesidad de que la discapacidad pueda ser un rango de identidad positivo digno de ser respetado y representado. Desde este lugar creemos que podemos presentar al público una realidad que conecta con lo esencial de cada uno de nosotros y nosotras. Como al parecer dijo Pina Bausch, cada cuerpo danza con su cuerpo. Esta afirmación puede parecer simple, pero creo que encierra el principio del arte inclusivo y del arte significativo y auténtico que precisa la sociedad actual.

En fin, los límites de las artes escénicas deberán de ampliarse para dar cabida al teatro sentido, vivido y puesto en escena por personas con diversidad intelectual que forman parte integrante de pleno derecho de nuestra sociedad y tienen mucho que aportar a la cultura y a la producción de una Cultura Inclusiva real. Nuevos límites para una nueva sociedad en la que los derechos están ya reconocidos, pero que en el día a día no suelen ejercerse. Es de esta forma cómo el teatro inclusivo ofrece a las personas con diversidad intelectual la oportunidad, a la que tienen derecho como ciudadanos, de crear y formar cultura en su sentido más amplio, debiendo apostar por políticas culturales que como dice Sergio Ramos Cebrián, “no se basen únicamente en producir o consumir cultura, sino que entienda el derecho de acceso a la cultura como un derecho de

4 Hitandehui Margarita Pérez Delgado, *Del escenario social al escenario estatal. Teatro, discapacidad e inclusión social*. Bilbao: Aztezbai 2009, p. 255.

participación activa de carácter colectivo”.⁵ El teatro nos convierte a todas las personas en agentes políticos de nuestra sociedad.

Lo que he podido observar en el trabajo que realizamos desde la Asociación Alfa en los procesos de entrenamiento actoral y en el trabajo con el grupo Corralarte, así como de lo vivido como espectador de distintas producciones inclusivas en las que participan personas con diversidad intelectual, es que quizás la creación de espectáculos de teatro inclusivo en estos momentos debe de estar alejada de los denominados teatros convencionales, ya que en muchas ocasiones este tipo de teatros van dirigidos a saciar unas necesidades culturales más comerciales, en las que prima el entretenimiento de consumo –y cuyo contenido, a ser posible, no trascienda–, frente a un teatro más reflexivo en el que se le pide al espectador que traspase el rol meramente de observador para pasar a ser un agente más activo en el proceso de comunicación que se establece en la sala.

Por otro lado, estos teatros/circuitos/programaciones convencionales demandan un formato concreto en el que no haya prácticamente sorpresas, cambios, ¿vida? Lo que hace que, desde mi reducido e inocente punto de vista, mate la creatividad, frescura y capacidad de sorprender que necesita en estos momentos el teatro inclusivo. Necesitamos de experiencias teatrales y de públicos con ganas de vivir lo que está pasando en la escena, que seamos capaces de sobreponernos a la inmediatez y simpleza de los tiempos que nos ha tocado vivir y poder sentarnos a ver sin miedo de tener que pensar y sentir sobre el hecho escénico que está sucediendo, el cual es en cada momento único e irreplicable. Debemos permitirnos trascender. Y para ello precisamos de procesos y entrenamientos que necesitan de otras estructuras y tiempos distintos al que ofrece en estos momentos el teatro convencional, ya que considero que este aún está en un proceso de integración y no de inclusión.

Además, siento que debemos alejarnos de la trampa del virtuosismo mal comprendido que desde algunos estamentos culturales se les pide a las personas con diversidad cognitiva, en pos de una mal entendida “normalización”. Debemos saber aprovechar la oportunidad que tenemos para amplificar la concepción del arte sabiendo oír, ver y sentir nuevas formas y propuestas. Evitar que las personas con diversidad tengan que hacer en escena lo que ya estaban

5 Sergio Ramos Cebrián, “Explorando los derechos de participación cultural y nuevas maneras de acceso a la cultura.” En: *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio* 20, 2019, pp. 232–241, <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/5593> [22-12-2021].

haciendo y como lo estaban haciendo otros actores y actrices sin diversidad, en un juego absurdo y empobrecedor que parece acallar nuevas formas de sentir y de ser en beneficio de esa falsa normalización que se acerca más bien a un intento de alienación y maquillaje de lo diverso. La idea consciente o inconsciente de “se una persona distinta, pero haz lo que hacemos todas, y a ser posible que no se note tu particularidad”, ha dado como resultado espectáculos que, en algunos momentos, siento que rozan el exhibicionismo comercial de la diversidad, montajes en los que no se cuidan los procesos que precisan las personas en una nueva forma de crear, pensados para los teatros convencionales, cuando lo que estamos buscando y necesitamos son nuevas fórmulas y nuevas visiones.

Por eso es por lo que tiene sentido que el trabajo en las artes de las personas con diversidad intelectual las haga visibles como agentes activos de cultura y exponerlas a la vista de una sociedad de la que forman parte y en la que su voz debe de sonar para poder ser escuchada, para poder pasar de forma efectiva de la cómoda e insuficiente integración, a la beneficiosa inclusión en la que creamos una sociedad a la medida de todas las personas que la integran, no limitándonos a dejar un hueco para aquella que considero la otra, sino creando un espacio común. Necesitamos ver en nuestros escenarios a las personas diversas que forman las inmensas minorías para que la Cultura de nuestra sociedad esté formada en su conjunto por la cultura que cada una de nosotras aportamos desde lo que somos con honestidad y verdad. Y en todo esto tiene un papel importantísimo la creación de apuestas inclusivas en las que las personas con diversidad cognitiva sean protagonistas tanto del resultado como del proceso.

Tenemos la oportunidad y el deber de facilitar el empoderamiento de las personas que se acercan a las Artes Escénicas desde estas características, desde el concepto de resiliencia tomado de forma intrínseca. Me refiero ahora al potencial de cada persona para afrontar la adversidad, de adquirir motivación para el cambio, de alcanzar autodeterminación. El desarrollo de esa potencialidad es prioritario para cualquier persona que haya de sobrevivir en este mundo, un mundo llamado a ser diverso e inclusivo y el en que todas tenemos derechos culturales que ejercer.



Fig. 29: *Viájame*, 2018 © Angel C. Santos.

El Tinglao (Madrid) – ENKI Teatro (Pozuelo de Alarcón-Madrid) – Palmyra Teatro (Alcalá de Henares)

Compañía de Teatro y Danza El Tinglao – Asociación APADIS

Direction: Ángel Negro (Predecessor: David Ojeda)

Contact: info@eltinglao.org | angelnegro@eltinglao.org

<https://eltinglao.org/>

In 1993, Ángel Negro as well as David and Tomi Ojeda laid the foundation for the later formation of the ensemble El Tinglao. In its present form, it has existed since autumn 1995. The group includes artists with disabilities whose performance leads to new possibilities for the perception of art. The spectator is confronted with other bodies and other ways of thinking. Through the integration of different artistic disciplines, dynamic and innovative projects are implemented without descending into stereotype. El Tinglao describes itself as an artistic collective that builds bridges by using art and creativity as a means of raising social awareness. The productions, training workshops and teaching as well as the exchange with other institutions, offer new perspectives to the members of the ensemble, for example for their entry into the labour market.

The collective summarizes its maxim in the following two formulas:

- *Capacidad Para Actuar y Bailar = Deseo de Hacerlo + Formación* (Ability to act and dance = Desire to do so + Training)
- *Diversidad = Belleza* (Diversity = Beauty)

Since 1997, El Tinglao has been involved in international projects in Europe and Latin America and has collaborated, for example, with the French theatre group L'Oiseau-Mouche and the Mexican collective La Manga. In addition, El Tinglao participated in the Festival Internacional Trabajo, Cultura y Discapacidad, the II Festival Internacional de Teatro y Danza in Lima, Peru, and the Festival Very Special Arts in São Paulo, Brazil. In 1999, the ensemble began to collaborate with the Proyecto Transatlántico. It includes artists, theatre groups, dramaturges, and pedagogues of the performing arts from Chile and Spain. In 2000, El Tinglao was awarded the Segundo Premio and the Premio Especial at the competition XIV Certamen Coreográfico de Madrid with the piece *A piel de pies*.

ENKI Teatro (ENKI Inclusión + Cultura) – Asociación ENKI

Direction: José Couto

Contact: info@enkinclusioncultura.org

<http://enkinclusioncultura.org/#inicio>

Enki Teatro is a project uniting both persons with and without disabilities to work in the area of theatre and beyond in order to convert theatre into a message of inclusion and culture, channelled through the process of learning, expression and diversion. This way, the artists become emissaries of the message whilst simultaneously turning into active members of the community. The cultural association uses culture in different forms so as to attain and deepen social groups subject to any form of exclusion. Up to now, the group has been working with people with disabilities of a more advanced age.

Enki's main objectives are: First, to unite persons with different abilities in a creative experience, integrating them in a theatre project, whereby the different personal characteristics are used as tools of creativity and expression. Second, teamwork, improving interpersonal communication and the expression of the self. The motivation of Enki is to produce theatre works with professional actors as well with physical and/or intellectual disability in the form of a creative collective, which allows every participant to have a voice, transforming the lives of said persons at the same time. This way, the importance of culture is instilled in its most varying forms, also revealing the group's three core values: equality, collaboration and solidarity.

Palmyra Teatro – Asociación ARGADINI

Direction: David Ojeda

Contact: palmyrateatro@gmail.com

Palmyra Teatro is based on contemporary scenic creations involving actors with different characteristics, using body, voice and emotions in different possibilities in order to create a show representing the diverse society we are living in. To the group, attending to human diversity is mandatory for civilized societies, therefore, moving physical and mental borders is their main objective. The company is also very drawn to serve as a forum of learning in terms of professionalism, artistic integration, and research workshops. The goal is to include disabilities and diverse capacities as an aesthetic category, scenic material or active participation through the artists. Furthermore, the group aims at

including communication (by means of conferences or classes), participation in projects (collaboration with other companies), and providing research through documenting the process of their work.

The company's point of departure is the will to plant the matter of accessibility for a diverse audience in each staging, this way echoing the everlasting need of doing so. This involves not centring the projects around a diverse audience, but as an act of culture and personal leisure for an open audience, for everyone. From the beginning of the staging, the accessibility of the show is included, not as something "added", which is usually the case, but as an already consisting element of the project.

Palmyra Teatro aims at sensibilizing university as well as school students in order to raise awareness and support for the theatre's vision: a cultural and scenic vision of theatre art, available and enjoyable by all audiences and without excluding people with disabilities. By catering to the diversity and personal vision society consists of, every show is converted into an improvement for said. This way, leisure and culture are interwoven in a universal human dimension.



Fig. 30: Palmyra Teatro – Asociación ARGADINI © Jorge Gimeno Barrón.

A propósito del arte escénico, de lo intelectual y de lo diverso

**David Ojeda, El Tinglao/Asociación ENKI/
Palmyra Teatro**

Presentación

Quiero recopilar la información conveniente de un momento en España donde la pujanza del asociacionismo consiguió hacer posible que los centros de día, en principio, que luego serán centros ocupacionales de las personas con discapacidad intelectual, pasasen a ser responsabilidad de la administración pública en su gestión. Esta andadura ha sido territorio que sostiene muchas iniciativas de carácter educativo y profesionalizador desde las artes escénicas en España, y ha sido cantera para muchas propuestas artísticas que han surgido de ellas, y en más, la relación permanente que a través del arte escénico ha nutrido la pujanza y crecimiento de estos centros y de las futuras compañías nacidas en relación o a partir de ellos.

Durante los años ochenta, las familias de personas con discapacidad intelectual se vieron comprometidas a conformar plataformas, organizaciones sin ánimo de lucro, para atender las necesidades personales en toda la atención social para sus hijos, hermanos, familiares.

Estas plataformas se fueron posicionando y consiguiendo representación a distintos niveles, fundamentalmente, en las administraciones locales, donde conseguían hacer ver el vacío asistencial en el que se encontraban. A su vez, la conformación de una federación que las aglutinó, FEAPS, fue el paso formidable para hacer peso y aunar esfuerzos con vistas ante la representación de la defensa y consecución de estrategias ante la administración pública. Esta gran federación actualmente ha pasado a ser Plenainclusión, abanderando todo el cometido y en últimas, con un espacio dedicado a la cultura, que garantiza y trabaja por el acceso pleno de las personas con discapacidad intelectual a este derecho humano y social como individuos.

Aproximadamente, a mediados de los noventa, la Comunidad Autónoma de Madrid, en su área social, acogió la gestión de todas estas entidades de estos centros. La labor y lucha durante más de una o dos décadas había logrado colocar en el reconocimiento y la dignidad una gran circunstancia de vidas en la

diversidad intelectual que tenían por fin ese reconocimiento en la atención y búsqueda de posibilidades ante la sociedad.

El artículo nace desde este instante, cuando además de tener ese logro, los centros de día o centros ocupacionales, a través de las directivas de las asociaciones que actuaban en la reacción propia, comienzan a vislumbrar que las dinámicas desde las artes podrían tener beneficios a los participantes y asistentes a estos centros. Fue así, cómo, la iniciativa de la Compañía El Tinglao, una entre tantas, entró en contacto con la Asociación APADIS, Asociación de Padres de Disminuidos de San Sebastián de los Reyes. El nombre, en este sentido, anuncia, aun con la extrañeza semántica que actualmente pueda tener en el contexto de la inclusión, el origen de sus intenciones.

El arte escénico en los centros ocupacionales – inicio de APADIS – El Tinglao

Corría el año 1996 y la actividad que la Cía. El Tinglao llevaba a cabo se enmarcaba en uno de los pocos proyectos que en España abanderaba la apuesta de la Integración Artística, como por entonces se vinculaban las actividades de personas con y sin discapacidad. Tan solo un proyecto en Barcelona, Crei-Sants, liderado por Feliciano Castillo, Catedrático de Pedagogía de la Facultad de Pedagogía de la Universidad de Barcelona, proliferaba en dos puntas de iceberg su actividad, a través de la labor de intervención educativa en el mundo de las personas con discapacidad a través de las artes escénicas y plásticas contemporáneas en la Facultad de Pedagogía, además de la Cía. BCN Doble de Crei-Sants. Asimismo, la entidad que representaba al Foro de EUCREA en España, ACEAC, Asociación Comité Español para el Arte y la Creatividad de personas con discapacidad, aunaba intenciones que apoyaban a actividades incipientes en la irrupción del trabajo artístico con personas con discapacidad. El Tinglao ocupó parte de su funcionalidad y propósitos formando parte de esta asociación, incluso dentro de la Junta Directiva.

En un evento de actividad de ocio veraniego, una de las integrantes de la Cía. El Tinglao, Tomi Ojeda, tuvo un encuentro fundamental para el futuro de la compañía y su actividad docente. La Gerente de la Asociación APADIS, le proponía que hiciéramos un encuentro para ver la posibilidad de introducir el teatro como actividad docente en la dinámica psicopedagógica del centro.

Entonces, estas asociaciones nacían al margen de la institución de la Comunidad de Madrid, asociaciones que lideraban los padres de personas con discapacidad intelectual fundamentalmente y corrieron en paralelo desde los años ochenta y noventa a la administración pública. Sería a mediados de la década de

los noventa, cuando la Comunidad de Madrid, por ejemplo, asumió la finalidad de engarzar la actividad de estas asociaciones con la supervisión de las Consejería de Bienestar Social, inicialmente, y luego de Trabajo y Seguridad Social. Pues entre ambas intenciones se llegarían a cubrir en el plazo de un lustro de las intenciones que cubren los Centros Ocupacionales y los Centros Especiales de Empleo.

Los primeros labraban por mantener una formación permanente de los usuarios del Centro con la intención de la empleabilidad. Por otro lado, los Centros Especiales de Empleo, como su nombre indica, otorgaban la empleabilidad total de las personas con discapacidad en diferentes funcionalidades y proporciones en la práctica del empleo. Empleo protegido y mixto, con un porcentaje donde siempre las personas con discapacidad tenían que ser la parte mayoritaria.

La propuesta docente de la Cía. El Tinglao en APADIS formó parte desde 1996 hasta 2005, casi una década, donde todos los usuarios del centro practicaban la actividad del teatro como asignatura, entre las demás. El centro entonces tenía una población de 100 personas, con distintas funcionalidades y factibilidades según su capacidad. Asimismo, durante esa década se realizaron cuatro montajes teatrales integrados por el alumnado del Centro Ocupacional y se ofrecieron funciones en el Teatro Auditorio de San Sebastián, Auditorio Adolfo Marsillach. Luego, otros centros ocupacionales de la Comunidad de Madrid fueron incorporando esta actividad paulatinamente y ya en el inicio del siglo actual, una estrategia formidable se establecía dentro de la actividad docente de muchos centros, por ejemplo, Grupo AMAS en el municipio del Alcorcón tiene un Centro Ocupacional dedicado a las artes escénicas, y el histórico en Andalucía con el proyecto de Danza Mobile, el primer centro ocupacional dedicado a las artes con el inicio de siglo.

Habría que esperar años posteriores para que la organización FEAPS de personas con discapacidad intelectual concibiese dentro de su actual denominación como Plenainclusión un área de arte y cultura, que vela por procurar propósitos en el quehacer de las artes escénicas en vías formativas hacia la profesionalización y con ello, la intención de búsquedas de activos educativos y profesionales en el mundo del arte escénico.

Centro ocupacional pionero en la docencia de teatro en el proyecto psicopedagógico

La labor docente de la Cía. El Tinglao mantuvo durante una década la propuesta teatral en el Centro Ocupacional de APADIS. Ángel Negro, Patricia Ruz, David Ojeda, Mariela Burgos, Yolanda de las Heras, entre otros, fueron

partícipes de la docencia en el centro ocupacional y la atención temprana, hacia niños y adolescentes.

Fundamentalmente, Ángel Negro, Patricia Ruz y David Ojeda fueron los encargados de llevar a cabo los montajes que se nombran. Se atendía al alumnado en tres grupos de nivel, además del Grupo de Teatro. Esto hacía que la actividad ocupase todas las tardes de lunes a viernes durante cinco horas entre el Centro Ocupacional y la atención temprana. También, el Grupo de Teatro, quienes hacían estos espectáculos, tenían horarios añadidos vinculados a los momentos de ensayos de cara al estreno y funciones que saliesen. Dos profesionales de la docencia y la dirección estaban vinculados de forma permanente a la actividad del centro.

Los cien usuarios del centro, como describo, se dividían en la actividad docente en tres niveles, según las capacidades de cada persona. En este sentido, se recorría la docencia desde las funciones motrices, espaciales y senso-perceptivas en la capacidad más delicada, frente a un crecimiento en la dramatización y el recurso expresivo del cuerpo en el segundo nivel, frente al proceso de interpretación, destreza compositiva del movimiento escénico y el uso de los recursos escénicos para la consecución de las herramientas que configurasen los futuros montajes en el tercer nivel.

En específico, el grupo de teatro consolidaba su tarea a través de la gestación de los montajes en paralelo al proceso de la docencia. Podía incluir su actividad la cita en fines de semana para aumentar el proceso de trabajo independiente y que consolidase el proceso de ensayos, con el fin de llegar lo más eficazmente posible al estreno y recuperación del montaje con vistas a posibles funciones en las giras que se pudieron realizar. Eran giras discretas, pero hacían posible el refuerzo del trabajo y la disposición diferente hacia la actividad de los integrantes del grupo de teatro frente a los participantes de la actividad docente del centro.

Espectáculos: El sueño de León Werth, Historias en el desván, Circo

El sueño de León Werth

Corría el año 1996 y la actividad de la Cía. El Tinglao se iba expandiendo en facetas formativas en distintos centros y a distintos colectivos y propósitos vinculados a la diversidad funcional. Asimismo, la compañía estaba preparando sus primeros propósitos de montajes: *Habitantes de Urano*, su mente directiva fue Ángel Negro, uno de los fundadores del proyecto y la incipiente

incorporación de la coreógrafa Patricia Ruz que planteaba la incorporación de la danza como recurso artístico en la labor de la compañía.

A través de una actividad lúdica en el verano de ese año, Tomi Ojeda tuvo un encuentro con la gerente de APADIS, María José Berlanas. Esta nos propuso la iniciativa de poder hacer un proyecto conjunto de cara a la incorporación del teatro como actividad dentro del centro. Nuestro interés e intención se había venido dando en otras asociaciones y entidades, luego nos apareció la oportunidad de extender el campo de la docencia hacia el colectivo de la diversidad intelectual.

El motivo fue intenso, pues se nos propuso comenzar directamente con una puesta en escena dado que se iba a premiar la labor de la Asociación por la entidad nacional que recogía la atención a las personas con discapacidad intelectual, FEAPS, luego Plenainclusión. Así que puse a trabajar el proyecto en septiembre de cara al estreno en diciembre, alrededor del día internacional de las personas con discapacidad.

Así surgió *El sueño de León Werth*, adaptación de *El Principito*, que llevé a cabo con el elenco inicial de la Asociación APADIS que conformaba el grupo de teatro y algunos de los intérpretes de la Compañía El Tinglao. La labor interpretativa de los integrantes del grupo de teatro de APADIS supuso un salto cualitativo en el devenir de su capacidad de relación personal en el entorno de la asociación. Se consiguió a través de la realización del montaje aumentar su autoestima, su toma de decisiones y su vínculo individual hacia otras actividades que venían desarrollando dentro del centro.

Este detalle fue notoriamente evaluado por el equipo psicopedagógico del centro, pues se sorprendió formidablemente que apenas tres meses de la incorporación del teatro hubieran supuesto un cambio sustancial en muchas personas hacia la mejora en la autonomía personal y en el resto de funciones hacia el centro. En este sentido, la gran mayoría de estos intérpretes estaban en un momento inicial de su actividad en el teatro, no todos y todas habían participado previamente en esta labor y además se enfrentaron a estar delante de un auditorio de cerca de mil personas en un gran teatro municipal. Este riesgo produjo un cambio sustancial en la decisión del centro a afianzar su propósito de forma plena y de una experiencia piloto como fue la realización del montaje, se pasó a incorporar la actividad de forma permanente y completa en horarios adecuados a la posibilidad del cronograma de actividades del centro.

El montaje tuvo dos partes bien diferenciadas. Por un lado, busqué la prodigalidad de una fábula que fuera un clásico en el panorama literario. Con ello, facilitaba el reconocimiento de muchos de ellos de parte de esta historia, y

también, según sus capacidades, poder rastrear y relacionar su eficacia hacia los personajes corales que aparecen en esta fábula. La división de escena se produjo según procesos más bien intuitivos por mi parte, habida cuenta el poco tiempo en el que me introduje en este propósito, pero valoré cómo podría ser de dúctil y maleable el perfil e idiosincrasia de cada componente del grupo. A través de juegos dramáticos y de recursos de pequeñas propuestas de situaciones fui dando con los perfiles de los que llegaron a participar como personajes. Para los que finalmente no pudieron consumir su participación como roles de la obra, establecí una labor a través de un gran coro como habitantes de las distintas historias a lo largo de los planetas por donde viajaba el protagonista. La danza posibilitó la eficiencia y destreza de este gran coro, a través de una labor compositiva sencilla, pero que realizaba el movimiento escénico y el propósito compositivo del espectáculo a través de la coreografía, que formidablemente llevó a cabo Patricia Ruz.

La labor dramaturgica que establecí fue la de verter la circunstancia real de Saint-Exupéry, quien tuvo un accidente en el desierto y, entre el rescate y su supervivencia en soledad, pudo ser el nutriente de este hermoso libro y fábula clásica. Llevé a cabo que el rol del Principito fuera interpretado a la sazón por dos niños con y sin discapacidad intelectual, lo cual hacía la función de drama y comedia según las características de ambos intérpretes, siendo la puesta en escena una apuesta plástica, expresiva y con el aporte de la coreografía como discurso conjuntando al desarrollo de las escenas que entresacamos del texto de Saint-Exupéry. No se intentó nunca infantilizar el pulso artístico y estético, muy al contrario, reforzar la intensa propuesta de los debates en la decisión humana, el descubrimiento de la identidad y la diferencia y la finalidad de hacer amable una obra duramente trágica. Fue la primera experiencia que tuve como director con un elenco inclusivo, donde la diversidad y el encuentro con la discapacidad intelectual fuera el motivo que sustentase la dinámica del montaje.

Este montaje tuvo dos años de vida en su discreta gira, pero que supuso el encuentro de estos intérpretes con discapacidad intelectual en la representación de una obra y su mantenimiento en el tiempo. Estuvimos actuando en centros y teatros municipales de la Comunidad de Madrid y también participamos en el Festival que organizaba la Asociación CRINABEL de Lisboa. A partir de este momento, en el verano de 1998, el montaje dejó de estar activo, por mi parte decidí irme por un tiempo de la Compañía El Tinglao, me trasladé a Chile vinculado a un proyecto artístico y estuve casi tres años sin una actividad vinculada hacia las personas con discapacidad.

Historias en el desván y Circo

Tras esos años, a mi vuelta de Sudamérica, retomé la actividad en APADIS, sustituyendo a otro de los integrantes de la compañía, que hasta entonces la había llevado a cabo, Ángel Negro. Llevaba un año incorporado a la actividad docente dentro del centro, cuando me planteé esta historia, que decidí escribir aproximando el conocimiento que estaba teniendo de la actualidad del grupo de teatro frente a la que fue mi experiencia seis años antes con *El sueño de León Werth*. También, Ángel Negro, mantuvo los cursos y llegó a realizar un montaje, *Los indios apaches no quieren hacer el indio*. Lo cito brevemente pues tiene su interés al devenir de la actividad del teatro en el centro, pero no me extenderé dado que no fui el encargado de llevar a cabo este montaje.

En *Historias en el desván*, me introduje en hacer valer un elenco intergeneracional dentro del centro. Desde intérpretes de la atención temprana hasta los más longevos del centro ocupacional intervinieron, en un elenco que llegaba casi a la veintena de participantes. Aumenté los participantes del Grupo de Teatro. La fábula narra cómo un abuelo y su nieto huían de la zona común doméstica para refugiarse a vivir historias fantásticas en el desván de la casa. Así, con esta anécdota, enlacé una dramaturgia adaptada a cada una de las posibilidades del elenco, haciendo siempre eco de todo el motor creativo, temático e interpretativo que los distintos participantes podían llevar a cabo.

Los temas del amor, del sueño vital, de la visión de valores, de las necesidades personales frente a la condición social fueron desgranando la línea argumental y la trama del montaje. El espectáculo comenzaba con una coreografía en la que se introducían cajas y sábanas para configurar el espacio metonímico de un desván. Avanzaban en las distintas escenas siempre con un detalle analítico y como presentación del abuelo y el nieto, y se introducían algunas coreografías más como realce compositivo de la puesta en escena.

Decidí que en este montaje solo estuvieran en escena los intérpretes con discapacidad intelectual del grupo de teatro. Había escenas corales, individuales y de dúos, haciendo una composición dinámica para la trama. Al ser esta división episódica, favorecía el recuerdo de cómo transitaban las escenas y así conseguir la mayor funcionalidad para el elenco, favoreciendo su disposición autónoma a lo largo del montaje. También, al incorporar momentos del abuelo y el nieto, a modo de introducción, el elenco sabía que se mantenía una estructura de presentación del prólogo de este dúo protagonista, el episodio y el epílogo, esta estructura ternaria facilitaba la secuenciación y solo con añadir la historia de las rosas, la historia de los alienígenas, entre otras, favorecía el poder avanzar con consciencia de dónde se hallaba el espectáculo.

Este recurso dramatúrgico ya lo utilicé en *El sueño de León Werth*, y ha sido una plantilla dinámica que he establecido en los dos siguientes montajes con elencos íntegros de la diversidad intelectual: *Circo y Trenes*, y en parte en el actual *Ciudad Momo*. Esta estructura atiende a una propuesta de carácter brechtiano, coherentemente, favorece el empezar y cerrar el núcleo temático y argumental, y así no hacer relatos infinitos en la postura aristotélica que para la discapacidad intelectual son altamente incongruentes. En su actitud vital, no excede el momento, si puede pasar ya, mejor que luego, y esta matización compositiva se hace patente en este calado de vivencia y de encarnación stanislavskiana, luego en todo el quehacer, la obra episódica favorece el motor temático y argumental hacia este grupo artístico y creativo.

En *Circo*, aposté por dar una posición muy consciente de las dificultades vitales que las personas con discapacidad intelectual tienen en su relación con el entorno y su búsqueda de oportunidades en el panorama social. Establecí la metáfora con el circo como espectáculo abierto, episódico, emocionante y vital. También había una tríada de artistas que hacían la labor de prólogo, introduciendo un análisis de la realidad de una compañía y un arte en declive, mientras se mostraba en la relación episódica momentos ficcionales o escenas que sometían a un distanciamiento necesario el motivo argumental y temático. El momento más climático correspondía con un ajetreo en el preparativo de una función donde todo el elenco estaba en escena moviéndose y haciendo acciones de un lado a otro mientras enunciaban textos de cómo su vida en el centro o en su día a día se volvía rigurosa y normativa. El texto en tercera persona, un buen indicativo de la construcción dramatúrgica brechtiana, hacía mayor hincapié en la distancia del conflicto, pero aumentaba la denuncia de la vivencia continuada en un lugar de límites, horarios y funciones ignorantes para la funcionalidad del centro en donde son acogidos cada día, o en su rigor diario vital. Metafóricamente, se mostraba la aceptación de la disciplina exacerbada en un colectivo social que tiene fácil la “aceptación” y adaptación a la norma, y a veces, lo normativo, por conductual, se convierte en un imperativo colmado de restricciones personales y sociales.

La dureza tragicómica del esfuerzo para seguir viviendo, a pesar de todo, en una intensa felicidad en la que se hallan los artistas del circo, me pareció un nicho dramático excelente desde el que poder hablar de un mundo sin salida, pero con una paradoja, que como aliciente, desde la “motivación personal” en que se enmarcan estos centros, deja a la sociedad en un tono apacible y satisfecho ante la labor cubierta hacia el colectivo de las personas con discapacidad intelectual. Todo el ámbito profesional que asiste a este colectivo sabe que no se hace suficiente, sino un aporte convenido, pues se está dando reconocimiento

y espacio a todo un entorno vital y personal, aislado, mientras se comporta entre la aceptación y la ignorancia de otro hábitat diferente y con un esfuerzo mayor que cuesta lograr hacia la autonomía personal. Esa extraña forma de relato social fue el canon dramático de esta pieza dramática.

Tras el montaje de *Circo*, mi decisión hacia la Asociación APADIS fue rotunda. Mi propia relación profesional llegaba a su final, pues tras casi un lustro de vínculo con la entidad, el motivo del trabajo en continuidad imponía una toma de decisiones complejas.

Por un lado, mi actitud docente no podía posibilitar una mejora ante un núcleo de alumnado cerrado en casi un 90 % de su ratio para un mismo profesor y director. Es decir, cuando se imparte docencia, a cualquier nivel, la relación docente y discente es finita, podríamos inclusive valorarla de efímera, sin embargo, el número de personas que asisten a un centro de estas características es casi permanente. Así a lo largo de un lustro, atendí solo a una variación de personas de alrededor de un 10 %, porcentaje ínfimo para una atención educativa. La docencia tendría que haberse vuelto electiva y reducida a intereses de investigación por grupos, lo cual se volvería de cierta exigencia para la situación programática del centro, no ocupado en su actividad diaria en el arte escénico, si no que el teatro se establecía como un refuerzo a la propia actividad del centro, desde su apreciación dinámica y analítica hacia las propias relaciones interpersonales que se establecían.

La otra opción, que ya había comenzado a intencionar, era la activación del grupo de teatro hacia la externalización de su actividad: ensayar fuera del centro, integrarse a asociaciones de teatro o perspectivas de intervención social, y conseguir la tendencia a una profesionalización de la actividad para los integrantes, etc. Medidas de gran interés en aras de esa búsqueda de motivaciones y motores que elevasen la implicación del teatro dentro de la perspectiva del centro formativo, que era en sí el centro de día, en pos de lograr una salida profesionalizadora al efecto de la formación en teatro. Este detalle se ha producido posteriormente en proyectos como *Danza Mobile* en Sevilla, Andalucía, o *Grupo AMAS* en Alcorcón, Madrid, pero estamos hablando de finales de la primera década del siglo actual, en mi caso, estaba anticipado un lustro, no es mucho, y sí el esfuerzo que se debe consolidar en una circunstancia como Madrid. Asimismo, las expectativas de la Asociación APADIS no entraban en ese salto cualitativo y cuantitativo plenamente, puede ser que sí en la valoración de la gerencia y quiero pensar que en el interés personal de algunos familiares, pero no creo que fuera del todo motivo de intenciones para la junta directiva, e igualmente, para los familiares restantes de los participantes del grupo de teatro, sin entrar a valorar qué hubiera sido la opinión del resto de familias o

tutelas cuando solo un grupo reducido iba a disfrutar de la actividad de teatro frente al resto. A su vez, el salto a solo mantener la actividad del grupo de teatro hacía saltar por los aires la dinámica del teatro como motivador de relaciones interpersonales en la dinámica psicopedagógica de centro.

Por todo esto, consideré necesario mi cese de actividad, abandonar mi labor profesional en la atención directa y en el montante artístico que podría haberse intentado con dos montajes. Me dispuse a pensar en una mínima coherencia que, para la vida discente en un centro de día, sin mayor motivo que el de rutinas educativas de mantenimiento, el perfil ideológico de la práctica teatral debería mantener un cambio operativo y personal en el docente, pues sería un aliciente para un grupo permanente de alumnado el que el rol rotativo devenga del docente, dado que el discente permanece constante. Esto es claro ya en la docencia ordinaria, donde los docentes activan su práctica en una actividad itinerante frente a la permanencia estable en espacio y ratio del grupo discente. Esta lógica fue la que decidió de facto mi abandono profesional docente y artístico de la Asociación APADIS. Sin embargo, comprendí que el relato abierto y episódico brechtiano junto a la partitura física vivencial y autorreferencial stanislavskiana devenía hacia un cauce expresivo y conformativo del espectáculo de manera formidable, con el afán de conseguir las apuestas performativas que consolidan mayormente las apuestas dramáticas y escénicas con el colectivo de la diversidad intelectual.

Todo este caudal fue mi gran aprendizaje con este grupo humano y artístico. Desde *El sueño de León Werth*, *Historias en el desván* y *Circo* me habían hecho ser consciente de dos componentes fundamentales en la creación artística de la escena: validar que las apuestas de Stanislavski y Brecht¹ conviven fácticamente en la actitud y comprensión artística también de las personas con discapacidad intelectual. Esto hace formidable la refutación de que ambos sistemas son universales en el propósito del aprendizaje y realización creativa y artística, haciendo un espacio admirable para la labor futura en mi quehacer con

1 En todo momento, el trabajo de las acciones físicas stanislavskianas junto al dibujo escénico como motivo de dramaturgia en el espacio han dado la funcionalidad de las puestas en escena a nivel de narratividad. La apuesta dramatúrgica nace del fondo temático en la división episódica como motivo de análisis tanto dentro como fuera del espectáculo para un público diverso. La estrategia de introducir cada episodio y darle una coda juega ese aumento en eficacia del motivo didáctico del trabajo escénico en los montajes que he realizado con las personas con discapacidad intelectual.

elencos íntegros o inclusivos, en la búsqueda de nuevos montajes y estrategias pedagógicas que utilizar en mi capacitación educativa ordinaria.

A propósito de la Asociación APADIS

En siguientes apuestas, este corolario fundamentó mi aporte directivo y pedagógico. Y debo atender que se produjo un avatar de tránsito en mi carrera profesional. La salida de APADIS me vislumbró lo que en un futuro cercano iba a acontecer con mi postura hacia la Compañía El Tinglao.

Un año después, defendí mi tesis, y con el montaje último que dirigí con la compañía *Fando y Lis* de Fernando Arrabal, iba a cerrar mis primeros quince años dedicados en plena actitud hacia el arte escénico y los proyectos con personas con diversidad vinculados al propósito de la Compañía El Tinglao. Pero antes, hubo otras apuestas, nacientes de todo este recorrido, y quiero pasar a detallarlas.

Integrarte: búsqueda de intérpretes hacia el ámbito profesional

A partir de mi salida de APADIS, propuse la externalización de parte del grupo humano que conformaban el elenco de grupo de teatro. Asimismo, me planteé que este grupo debía tener un crecimiento sólido en una nueva atención pedagógica.

El cuerpo artístico y docente que participó de la Compañía no debía ser el mismo que aumentase su caudal y registro interpretativo. Con ello, planteé un proyecto específico hacia este grupo humano y solicité una ayuda económica a la administración pública madrileña. A su vez, debido a la ayuda de mecenazgo de una empresa, teníamos un espacio propio en Madrid, luego la intención de conformar un centro en artes escénicas hacia la diversidad podría tener su momento real.

Integrarte, como se llamó el proyecto pedagógico, se movió a dos niveles formativos: la formación a personas con discapacidad en la capacitación artística con fines profesionales y, por otro lado, la formación de profesionales en aras de conseguir futuros docentes y artistas que se vinculasen con una mejor capacidad hacia intenciones integradoras o inclusivas en el mundo del arte escénico.

Este proyecto duró dos años. Primero por la dificultad en poder mantener la actividad docente hacia las personas con discapacidad, buscando además una participación heterogénea en pos de la diversidad del grupo, tanto en horario como incorporación de personas sin discapacidad, que no fue fácil y a veces no favorable, pues adolecían de regularidad, no así las personas con discapacidad.

Esto hizo que de varios días en principio se tendiese a un encuentro semanal. La intención primordial se traicionó en la dinámica del procedimiento. Asimismo, la formación hacia profesionales, ocupada en un fin de semana al mes, de forma intensiva, fue interesante durante el primer año, pues en el segundo, costó mantener al grupo y a la participación docente.

En parte, la idea inicial se pudo mantener, pero los objetivos económicos para poder mantener este propósito se vieron alterados porque la ayuda de mecenazgo estaba en el aire, la ayuda de la administración no aumentó en sendas peticiones, de hecho, la segunda petición de subvención no se logró y, por último, mis días de trabajo en la actividad de la Compañía El Tinglao estaban viendo su final.

Este cúmulo de situaciones derivó en un mantenimiento de las clases inclusivas, ya fuera del proyecto. La formación de profesionales se mantuvo en seminarios intensivos en épocas estivales. Y la actividad de la Compañía, espacio al que definitivamente deberían llegar en un primer momento alguno de estos intérpretes, se vio detenida pues no logramos encontrar un distribuidor de la actividad profesional.

Finalmente, abandoné todo este proyecto avanzando la mitad de la primera década del siglo y busqué salidas profesionales que me diesen capacidad y autonomía para retomar mis propósitos artísticos y profesionales con la diversidad.

Alberto Romera, actor en la apuesta profesional: proyecto Treceacero, El Tinglao, Cía. Patricio Ruz, Cía. El Pont Flotant

Quisiera abordar en este punto algo que emergió desde todo este avatar que he descrito. Alberto Romera, actor con síndrome de Down, logró avanzar en solitario, y con el apoyo conveniente en ocasiones de parte de los integrantes de la Compañía El Tinglao, en una salida profesional en el arte escénico. El recorrido que quiero relatar habla y nace de su actitud y talante artístico, y para eso, también, quiero abordar una situación estereotipada que se puede hallar vinculada al campo expresivo y artístico de las personas con síndrome de Down.

Alberto pertenece al centro ocupacional de la Asociación APADIS. Cuando lo conocí, estaba sentado en su actividad cotidiana en su taller dentro del centro. Le invité a asistir a uno de los tres cursos que se hacían por niveles y capacidades. Por su nivelación, en principio, pertenecía al nivel II de los cursos, que he descrito en el inicio del artículo. Esto hacía que en principio fuera un integrante sin posibilidades de llegar al grupo de teatro. Bien es cierto, que este recorrido no se establecía por los niveles determinados en su catalogación y certificado de persona con discapacidad, muy al contrario, era una aportación dinámica en

la búsqueda de sorpresas, lógicamente, frente a esta división humana desde el condicionante cognitivo, para mí, una incongruencia. Por un lado, la influencia en esta división y catalogación de un claro tinte piagetiano influye en la disposición y pronóstico incongruente de hablar de la persona desde un lugar inhábil hacia la formidable competencia piagetiana, paradoja que sea el marchamo educativo normativo el que valore en esta cierta discriminación de partida. Por el contrario, la atención desde otros cauces educativo y conformativos de la personalidad ofrecen a través del arte y la relación social educativa una mejora en la capacitación y competencias, sobradamente demostrado, pero que no se aplica en cierto rigor en la dimensión que estructura los centros de personas con discapacidad intelectual descritos². Este aspecto mueve otra atención analítica que excede el propósito del artículo, y no deseo aventurarme, pero la perspectiva genuina de estos centros se enmarca en el mantenimiento, en la búsqueda de una formación plenamente ecuánime en todos los casos, a veces no consumada, hacia un marco de futuro profesional, convirtiéndose en espacios de asistencia más que de emancipación.

Alberto, no solo emigró rápidamente al grupo de mayor empeño hacia la actividad teatral, en el grupo de teatro, si no que ha logrado vivenciar la actividad artística profesional fuera del centro. Comenzó su participación en una apuesta que conformamos Patricia Ruz y yo en el espacio de Casa Encendida, lugar emblemático dedicado al arte contemporáneo en el centro de Madrid. Proyecto Treceacero nace de un taller de artes escénicas y discapacidad y se llevará adelante en varias fases. De Casa Encendida, y a partir de la muestra del taller, se presentó a una residencia en los Teatros del Canal. Allí continuó su andadura hacia distinto recorrido profesional en festivales, como “Madrid Sur”, festival de gran referente nacional que ocupó más de una década y que vinculaba a los teatros de la zona sur de la Comunidad de Madrid junto a la Fundación Internacional Instituto del Teatro del Mediterráneo, bajo la dirección

2 Las estrategias educativas en las metodologías Waldorf, Montessori, Orff, entre otras, han dado eficiencias educativas más relevantes en su propósito de proceso, también podemos valorar las teorías de Liev Semioniovich Vigotski (*Psicología del arte*, Barcelona: Barral 1970), frente a la metodología cognitiva de eficiencia en el resultado y la evaluación cuantitativa de Piaget. Asimismo, la atención en la educación no formal, de valoración cualitativa propugna eficacias significativas frente a la formal, habida cuenta de su balance cuantitativo. Sabemos que la fundamentación holística e integradora a partir de la percepción y el mundo de las artes influye considerablemente en uno frente a otro.

de José Monleón, pero además consiguió participar dentro de otros teatros y festivales nacionales. Un elenco heterogéneo conformó la apuesta.

Cóctel, fue el montaje. La escena episódica que trabajé con Alberto en una relación paródica con un actor sordo, Christian Gordo, supuso un avance en la práctica del clown y el juego gestual farsesco de Alberto. Dos individuos de este cóctel tienen un aparte y se proponen conocer y ver hasta dónde llegar en su reto afectivo instantáneo. La fatalidad de una incomunicación divertida hará que no lleguen a brindar ni siquiera por sus expectativas de futuro. Es un episodio dentro de la dramaturgia de *Cóctel*, que aún más abierta que los relatos antes descritos, propuso una apuesta conceptual sobre las relaciones humanas, en el vacío de un cóctel y con la imposibilidad de poder oponerse y distanciarse de ese encuentro humano colectivo y tan frío generalmente. La ebriedad del proceso vivencial dentro del cóctel hará que se limen asperezas y se derriben fronteras sociales posibilitando que todos bailen fruitivamente en el final del espectáculo. Alberto siguió su viaje en otros tres espectáculos, ya no dirigidos por mí. Pero que he podido verlos y solo comentaré en su rigor y brevedad a la conformación del artículo.

En primer momento, *Frikis*, de la Compañía El Tinglao y dirigido por Ángel Negro. A partir de la película de *Banda aparte* de Godard, se muestra la aventura de cinco personas en un mundo de infinitas indecisiones, obligaciones y destrezas. Pudo participar dentro del Festival “Una mirada diferente” del Centro Dramático Nacional, además de otras funciones en otros teatros nacionales. También dentro de otra convocatoria de este festival, junto a la Compañía de Patricia Ruz, participa en *Green*, estando de gira dos años por distintos teatros nacionales.

Y por último, con la Compañía El Pont Flotant, *Acampada*, que nace de otra residencia y taller en los Teatros del Canal, que actualmente mantiene la gira nacional, en la expectativa de posibilidades que están retomándose tras la pandemia.

Este breve recorrido de este actor con discapacidad intelectual y en su solitaria andadura, mantiene la lógica y coherente actitud y capacidad de Alberto, por el contrario a su división como personas con discapacidad cognitiva y ante la postura inicial de su entorno que no entendía en principio que Alberto que no tiene una expresión comunicación oral formidable, y no por ello la capacidad de atender y responder a su entorno, ofreciese a través de su capacidad lúdica y expresiva un sugerente talento hacia el divertimento, la farsa, la parodia y el drama, como así ha demostrado.

En este último motivo genérico, el drama, constituyó el montaje de egreso de la RESAD del actual director, Carlos Tuñón, en el año 2014, donde participó

Alberto Romera y otros dos intérpretes para escenificar *A puerta cerrada* de Sartre. La dos sorpresas nacidas de este montaje eran que Carlos se sorprendía continuamente en que quien mantenía el orden de la partitura y tempo frente a los otros dos intérpretes restantes era Alberto; y que, paradójicamente, y en más, como anuncio o premonición de gran actualidad en el inicio de la pandemia, sorprendió a Carlos proponiéndole que el final del espectáculo fuera la canción de *Resistiré*, que Alberto canturreaba en uno y otro ensayo de manera insistente, como reacción frente al mundo opresivo que la obra de Sartre constituye en su argumento y trama. Si bien tiene una funcionalidad relativa en su capacidad cognitiva en muchos aspectos y decisiones cotidianas, esta decisión artística que aportaba devenía en hacer ver que la temática y conflicto de *A puerta cerrada* estaba comprendida totalmente por la mente y el cuerpo de Alberto. Como vemos, una apuesta más para ver de forma paradójica la capacidad humana a través del arte.³

Trenes, proyecto ENKI

A través de la docencia de máster en una universidad madrileña, entré en contacto con José Couto, director y dramaturgo venezolano afincado en Madrid. Él me presentó su proyecto junto a otros artistas de la escena, intérpretes, bailarines, clowns y diseñadores escénicos, que se habían asociado para trabajar el propósito de externalizar a personas con discapacidad de sus centros de día y centros ocupacionales, y a través de las artes escénicas realizar una propuesta inclusiva y de mirada formidable hacia la sociedad. Este propósito lo realiza en la actualidad la Asociación ENKI en la zona oeste de la Comunidad de Madrid, en Pozuelo de Alarcón, principalmente.

3 En este sentido, la Teoría de las Inteligencias múltiples de Howard Gardner (*Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples*, México: Fondo de Cultura Económica 2001) pone de manifiesto este detalle de forma fundamental. La inteligencia espacial y temporrítmica, además de la emocional, nutren la labor interpretativa de Alberto, en consonancia a su percepción intelectual de “crisis por estar encerrado”, sustantivo temático de la obra de Sartre. Sus respuestas, en las acciones coherentes con lógicas discursivas escénicas a partir de sus aptitudes espaciales y temporrítmicas y emocionales. También quiero anotar en la referencia a la nota anterior, valorando al ser humano como un componente de varias acciones plausibles simultáneas y no con una formalizadora sobre las demás, la cognitiva. También quisiera apelar a la libertad creadora y vital de la performance y del arte de las vanguardias, podremos atender en extensión a esta valoración en el estudio de Roselee Goldberg (*Performance Art*, Barcelona: Destino 2002).

*Trenes*⁴ fue la apuesta, y se me propuso aportar quién pudiera dirigirlo. Estábamos a enero y se estrenaría en mayo. Teatro Mira de Pozuelo de Alarcón, municipio de la comunidad madrileña, un gran auditorio. Finalmente, les propuse dirigirlo yo y así comenzó esta aventura. El elenco estaba conformado por una gran heterogeneidad de participantes provenientes de centros de personas con discapacidad intelectual. Algunos de los intérpretes nunca habían hecho teatro, y aún menos, lógicamente, se habían subido a escena, así que su bautizo iba a ser en un auditorio de cerca de un millar de espectadores.

Volví a recuperar el impulso de *El sueño de León Werth* en mi memoria, casi veinte años después. La obra estaba escrita. *Trenes* nace del trabajo con este elenco a través del análisis y estudio de momentos de sus vidas en donde se hubieran visto violentados, en una relación de impedimento en su relación afectiva y, lamentablemente, incluso algún caso de abuso personal. El trabajo dramaturgístico se enarboló a partir de cuál fue su situación vital y su respuesta personal. La temática del amor holísticamente reunía muchas de las escenas, episódicas, que se engarzaban en la relación inesperada en un espacio líquido donde un grupo que comenzaba un viaje, su viaje, en y desde la estación del tren. Pierden el convoy y se dedican toda la noche a compartir sus vidas, sus historias, sus viandas y sus sentimientos... a través de estas escenas episódicas, momentos de una propuesta onírica frente a la realidad de sus diálogos, se irán enlazando a modo de entre actos o presentación de cada episodio.

Otra vez Brecht. Riesgo, muchos de los intérpretes tenían capacidades expresivas orales y discursivas mínimas, lo que a una obra de texto podría suponer una dificultad apriorística. Así que, en escenas con discursos demasiado extensos, realicé una escanciado de palabras clave, frases categóricas, o a veces sonidos expresivos, como detalle de esta habla escénica particular. Asimismo, la partitura expresiva y gestual, además de la dramatización emocional y dramaturgización de las acciones hacían una reescritura escénica en diálogo permanente con el componente dramaturgístico del texto de José Couto.

También pasajes coreográficos relacionaban momentos de colectividad y narratividad escénica. Uno de ellos, momento climático de la puesta en escena, sugería la vigilia y comunidad de estos viajeros apresados en sus impresiones de la vida, y que por un instante habían compartido con y como desconocidos. Esto enunciaba temáticamente el formidable fondo de la obra de que siempre hay un destello humano y apasionante detrás de cualquier persona.

4 *Trenes*, Asociación ENKI, <https://vimeo.com/242409876>, contraseña: trenes2017.

Pero quisiera centrarme en una de las escenas. El suceso proponía cómo un padre se opone la relación afectiva inicial de una hija. La aventura, finalmente, acabó con la separación del dúo amoroso adolescente, sin embargo, la atención ficcional del montaje lo convirtió en una ganancia personal, acaso momentánea, sobre el rigor de la norma paterna. Ella, consigue recibir la flor de su amante, que guardará para siempre, aunque marchita, en el recuerdo de su inefable y pérdida afectiva de un primer amor.

El amante era un intérprete con una permanente hiperactividad psicofísica⁵. La amante, una melancólica presencia de colmado de amor, ternura y sinceridad. Este debate a lo *Romeo y Julieta*, sin llegar a la tragedia, me indujo a proponer una partitura a partir de cómo sería mostrar el deseo, aun no consumado, en el propósito de un viaje y encuentro posible entre ellos. Bailar y gestionar la acción a través de situaciones cotidianas que edulcorasen la acritud del momento, además de la entrega de una flor, una margarita, que al desojarse mostrara la intención de un amor futuro, podría constituir la base dramática de la escena, como así fue. Dado que el amante tenía una movilidad inquieta permanente, introduje una música que activase y guiase esa motilidad desenfrenada por hitos espaciales y de acciones a lo largo de la partitura. Un potencial viaje frente a la entrega de la margarita real constituyeron la pureza dramática de la escena. El proceso, en cada ensayo, montaba y repasaba el crecimiento de la partitura y la escena. Y así hasta la muestra en el gran teatro. Mediante un procedimiento de ensayar algunos generales en un espacio diferente y creciente en dimensión frente a la sala de ensayos, se logró que el amante consiguiese adecuar la evolución de su partitura al referente del cambio espacial, sin ningún problema, lógicamente, y permitir que la adecuación y confianza para el día del estreno en ese gran escenario no tuviera inconvenientes en su reacción psicofísica y en su comportamiento escénico.

El resto del montaje cubrió las expectativas a muy distintos niveles, desde la puesta en escena, hasta el recurso de un coro viajante entre la expectación y el movimiento ensoñando, entre los discursos de cada episodio desde el texto al movimiento, engranaje de músicas, ambientes y encuentros de sentimientos y

5 El proceso de la vivencia de la acción en el engranaje de la partitura da confianza y recuerdo activo aun cuando la funcionalidad de lo conceptual o cognitivo sea plausible de no distinguir otros procesos vitales con eficiencia. Paradójicamente, el revivir la acción dentro de la narratividad compuesta hace y facilita la estructura y eficiencia del intérprete, y, por ende, su autonomía. Es un eficiente relato de acciones sobre el que se sustenta el aporte temático y dramático y, simultáneamente, hace ver de dónde viene y hacia dónde se dirige.

razones humanas, una vez más, en un solo día... lamentablemente, este rigor de ser “flor de un día” en muchos de estos trabajos hacen desfigurarse el logro conseguido tras un esfuerzo intensivo que luego apenas se vuelve a disfrutar. Estas circunstancias son un bagaje nada eficiente y sí, en muchas ocasiones, el rigor de hacer del estreno su última función...

La Asociación ENKI sigue su andadura con el crecimiento apuesta del proyecto y en la intención de nuevos montajes y encuentros con otras labores de dirección escénica. Sigue siendo un proyecto que me merece el mayor de los respetos por todo el engranaje que hace patente lo que las artes y la escena consiguen hacia las personas con discapacidad intelectual.

Ciudad Momo, Asociación ARGADINI

En la actualidad, tras veinticinco años del primer estreno con un gran elenco con diversidad, gran parte de personas con discapacidad intelectual, me enfrento a la dramaturgia de la excelente y universal obra de Michael Ende, *Momo*.

Comencé la actividad en la Asociación ARGADINI en el otoño de 2018. Esta asociación lleva veinte años trabajando la inclusión a través del arte y la cultura, donde sus asociados reciben formación en diferentes talleres y también en la especificidad de intentar hacerlos ser profesionales en el territorio artístico, incluso en la variante como guías de museo.

La actividad de teatro se viene realizando desde algo más de un lustro y los participantes además son el gran grupo que deviene desde sus inicios, que a la sazón conforman el taller de poesía, que han publicado varios poemarios colectivos e individuales. La idiosincrasia de la asociación permite que la actividad sea apreciada por todo el organigrama y las familias, pues es una actividad que realizan de forma vespertina cuando sus actividades profesionales, educativas o en los centros ocupacionales han concluido.

Al iniciar esta propuesta, reconocí una intención en el elenco algo diferente de lo que me había encontrado hasta el momento. Se podría decir que sus avatares se habían nutrido de un acercamiento al arte y la cultura de forma persistente. Esto hace que su relevancia como intérpretes se vea inundada de una sensibilidad especial, que nace de toda esta influyente trayectoria creativa y artística.

Siempre he soñado con hacer un montaje a partir de *Momo*, y me di cuenta rápidamente que este era el momento. Con la ayuda de María Díaz, como Asistente de Dirección y Dramaturga, egresada en Dramaturgia en la RESAD y que ha sido alumna mía en el currículo de Dirección Escénica, establecí una práctica dramática para hacer dramático este relato narrativo. Ha sido la

encargada de escribir el texto que a partir de la obra de Michael Ende hemos configurado. Pero también, nos dimos cuenta de que era posible la elaboración de texto propio por parte de los intérpretes, lo que podría constituir una gran aportación sugerente y comprometida al texto definitivo.

Ha sido así, y en parte, han construido frases que se convierten en discursos en algunas de las escenas, especialmente, en la de la “manifestación de los niños”. También, uno de los intérpretes, que lamentablemente nos ha dejado por mor del COVID, murió en el inicio de la pandemia, sin embargo, en el personaje de Beppo Barrendero le encomendamos que leyera poemas que él había escrito. El proceso de trabajo, que ha tenido detenciones por la situación de la pandemia, no ha dejado este propósito, y el actor que le ha sustituido, sigue leyendo los poemas que nos ha dejado para siempre en el motor dramático de nuestra visión de *Momo*.

Por motivo de la restricción social, paradójicamente, pareciera que nos habíamos adelantado a esta circunstancia con la elección del texto. *Momo* viaja en muchas temáticas, pero sobre todo en la búsqueda permanente del encuentro con el ser humano, con la amistad y el logro común. Esto hace que renombráramos al montaje como *Ciudad Momo*, pues la realidad y la ficción se engarzaban, una ciudad vacía y unas almas solitarias en busca del afecto y el reconocimiento como personas en un mundo caótico y extraño.

Trabajamos la propuesta desde un componente del actor como personaje y el actor como coro. El elenco y el montaje, constituido por cinco intérpretes, todas son personas con discapacidad intelectual, pretendemos que retome su andadura para estrenar en el año 2022. La idiosincrasia de este elenco permite hacer un valor añadido al texto, pues todos somos Momo y todos y cada cual será Momo, así como todos tendrán un momento de personaje y otro de coro, lo cual indica la relación de individuo y sociedad que esta pandemia está haciéndonos ver y apreciar, tanto, como en la obra de Michael Ende se pone de manifiesto.

Asimismo, el código gestual, el uso de la máscara, la utilería y la escenografía simbólica y mínima, en un espacio vacío en el que solo seis módulos de gran tamaño poblarán la escena, hacen versátil el viaje mítico de Momo, conociendo a sus acompañantes, Gigi, Beppo, El Maestro Hora, Casiopea y los Hombres Grises, pero también a todos esos personajes invisibles, los ciudadanos, que pueblan este espacio metafórico y real: metafórico, por la inmensidad de lugares imaginados y comparables a nuestras vidas, y, real, por la esencia de habitantes de un lugar cualquiera, un no lugar, un lugar vacío de dimensiones realistas, pero que ahonda en la realidad y cotidianeidad del individuo en esa sociedad distópica de la fábula y, sin embargo, analógica con la que hoy día vivimos.

Debemos decir que hemos tenido que parar el trabajo habida cuenta la restricción social y la imposibilidad de poder mantener ensayos, y que será retomado en cuanto las condiciones sociales y entornos nos posibiliten volver a reunirnos. La propuesta pretender lanzarse como un proyecto profesional, diferente en esta intención hasta los ahora descritos.

Ciudad Momo será un lugar de encuentro para volver a la vida tras la pandemia, nunca mejor hecho, pues en fondo y forma ayudará a retomar, reconciliar y avanzar en las vidas personales tan afectadas por la restricción social como es la del colectivo de las personas con discapacidad intelectual. Servirá de apoyo, resurgimiento y atención a que otra vida y lazos entre los seres humanos es posible.⁶

Por el propósito de lo diverso, lo intelectual y el arte escénico

Comento este detalle educativo, artístico y performativo, desde la garantía hasta la realización del montaje, pues es la mayor realidad a la propuesta artística de las personas con discapacidad intelectual. Entre el riesgo de lo vocacional, el propósito de un producto con tintas de engranado artístico y estético en una finalidad frutiva y social, salvo la propuesta intención profesionalizadora de ARGADINI, se define en la mayoría de ocasiones en proyectos como ENKI, APADIS y muchas de las propuestas que he podido dirigir con intérpretes con diversidad intelectual. Sin embargo, el “amante”, o Alberto Romera, así como los diferentes intérpretes de los montajes que he descrito, a partir de su factibilidad artística, escénica y estética hasta su vinculación social, me han movido a aprender que los sistemas stanislavskianos y brechtianos consolidan de manera formidable la apuesta performativa de los espectáculos nacidos, y que, desde el paradigma wagneriano, estas obras totales se han conseguido desde los planos relacionales de los lenguajes artísticos. Desde sus facturas, sus diferencias y sus atracciones. Y, sobre todo, aprehender a mirar con otra intención la

6 Soy consciente que la labor de dirigir espectáculos con personas con discapacidad intelectual ha abierto la diversidad de mi trabajo como director. A veces, concibo que mi propósito se ha afianzado a partir del relato entre las acciones como discurso de la escena a través de un juego de conceptos, movimiento escénico y composición dramática en una suerte de relato performativo. Para atender también cómo lo real se introduce en la acción y el discurso escénico atender al estudio de José Antonio Sánchez (*Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid: Visor 2007).

estigmatización apriorística de la personalidad y la dimensión humana de las personas con discapacidad intelectual⁷.

Se podría valorar qué tipologización de género y estéticas podría caber en las estrategias de narratividad de las artes escénicas realizadas por las personas con discapacidad intelectual. El drama con gran calado poético frente a su referente de realidad, el melodrama y su función emocional del registro, la comedia con tintes paródicos, lo grotesco en su dimensión farsesca, hasta espectáculos performativos con distintos lenguajes escénicos en colisión podrían dar cabida a los repertorios. Podría ser un sugerente estudio de carácter ulterior a partir de estos escritos.⁸

Conviene no olvidar su necesaria atención en el aprendizaje del arte de la escena, minoritario y escindido en la capacitación formativa ordinaria. Conviene no hacer nivelaciones y comparativas sobre la idoneidad del universo dramático a escenificar y el elenco constitutivo diverso, que no caiga en una infantilización y puerilidad innecesaria. Conviene no establecer normas apremiantes sobre el código que surgirá aparente, exquisito y riguroso. Conviene no establecer perdones frente logros estéticos y artísticos. Pero, sobre todo, conviene no hacer concesiones ni en la enunciación del arte de estos intérpretes, ni en la recepción de su cometido artístico, pues perderemos una gran oportunidad para poder viajar por estas obras y otras más, que son ricas en propósitos y hábiles en descubrimientos, y así ampliar la grandeza escénica con esta apuesta de renovación estética contemporánea para el arte de la escena.

-
- 7 Conviene valorar cómo a lo largo del artículo la relación personaje confinado a un orden se hace patente que no cabe en el componente dramaturgico de personajes interpretados por la diversidad intelectual, ofreciendo la apertura y caracterización a un relato permanente entre la concepción y la potencialidad creadora performativa. Véase el análisis de Jean Pierre Sarrazac (*Poética del drama moderno. De Henrik Ibsen a Bernard-Marie Koltès*, Bilbao: Artezblai 2019) en su obra sobre el drama moderno.
- 8 Quisiera acercar el documento sobre la plástica y el arte que fundamenta el estudio de Herbert Read (*Educación por el arte*, Barcelona: Paidós Ibérica 1955), pues he reconocido de manera analógica muchas funcionalidades que afloran en este gran documento de mitad del siglo XX hacia los registros, estilos y estéticas en las artes escénicas y, por ende, con el trabajo que he realizado con personas con discapacidad intelectual.



Fig. 31: ENKI Teatro (ENKI Inclusión + Cultura) – Asociación ENKI © Carlos de Miguel.

Paladio Arte (Segovia)

Direction: Marta Cantero Díaz

Contact: gestionpaladio@gmail.com

apaladioarte@gmail.com

<https://paladioarte.org/>

The theatre group Paladio was founded in 1996 and belongs to the Asociación Paladio Arte based in Segovia. In addition to the theatre group, the non-profit organization unites a specialized centre for job placement (Centro Especial de Empleo Paladio Arte) as well as a drama school under its roof. The aim of the Asociación Paladio Arte is to integrate socially disadvantaged people of all ages, both socially and professionally. In particular, people with physical, psychological, sensory and mental handicaps should be encouraged by the theatre to stand up for their rights and interests as well as to draw attention to the specific problems to which they are exposed. Therefore, the association describes itself as a cultural project for social inclusion, whose members make their social contribution as artists.

The institution is dedicated to contemporary art. The Centro Especial de Empleo Paladio Arte, founded in 2007, is committed to the production and performance of plays. People with disabilities are involved in the professional ensemble as well as in its management. It is a unique institution in Spain, which has already been recognised as a social project by the foundation Caja Segovia. The group performs in Segovia with national and international theatre ensembles and also tours throughout Spain, France and Portugal for 25 years. The productions appeal to a broad target audience. In addition, the association has also organized the Festival Internacional Paladio Arte since 2006, during which performing arts ensembles from all over the world present their work. The aim of the event series is to make the world of the performing arts and diversity more accessible to society, as well as to illustrate the high quality of integrative art.

The school of the Teatro Paladio has been operating since 2004 and offers theatre education to people with and without disabilities. Daily courses are offered on the topics of voice, body language, improvisation, teamwork, reading and memorization. The training of actors offers them the opportunity to improve their social skills, expression, personal autonomy, and self-esteem. In addition, it promotes social integration, in particular inclusion in the labour market. As part of the Paladio theatre group, the actors participate in public performances.

Furthermore, the association is one of the founding members of the Federación Nacional de Arte y Discapacidad (National Association for Art and Disability). The engagement also extends to workshops for school children, for trainers in integrative theatre and on the topic of social competence.



Fig. 32: Carlos Concepción, José David San Antolín, Rubén Pascual, Mercedes Menéndez, José Martín, Juan Antonio Martín en *NADIE*, 2015 (M. Medina) © Juan C. Gargiulo.

Entidad declarada de utilidad pública

Marta Cantero Díaz, Paladio Arte

Introducción

Desde hace 25 años Paladio Arte trabaja con personas con discapacidad en las artes escénicas, durante todo este recorrido de experiencia y aprendizaje nos hemos encontrado con cientos de momentos creativos excepcionales, algunos de ellos efímeros porque solo se van a dar en ese momento y en esas circunstancias y otros de ellos replicables, lo que constituye la materia prima a partir desde la cual podremos desarrollar nuestro trabajo.

Asociación Paladio Arte es una asociación sin ánimo de lucro que trabaja por la integración social y laboral de personas en exclusión social, principalmente con personas con discapacidad física, psíquica y sensorial a través de un medio tan eficaz como el teatro. Paladio surge en Segovia en los años 1997/98 fruto de un ambicioso curso de formación teatral dentro de la Iniciativa Europea de Empleo y Recursos Humanos de la Unión Europea – HORIZON 11-JCYL y ANADE.

Nos relacionamos con el arte contemporáneo como productora de obras y eventos culturales, como innovadora en el trabajo artístico realizado por personas con capacidades diferentes concebido no como una aportación de la sociedad al individuo sino como una aportación del individuo (como creador artístico) a la sociedad. Arte contemporáneo concebido como una cultura importante para sí misma, para los individuos que la desarrollan, para las formaciones culturales locales en que se inserta, para los intercambios complejos entre culturas vecinas y como una fuerza capaz de generar tendencias en el marco de la alta cultura internacional.

Paladio Arte cumple en el 2021 su 25 aniversario, siendo una de las compañías con más prestigio tanto a nivel nacional como internacional, 17 producciones, colaboraciones con María Pagés –Premio Nacional de la Artes– o el haber actuado en el Centro Dramático Nacional, avalan nuestro recorrido. Paladio arte cuenta con un centro especial de empleo, compañía de teatro, escuela de teatro y organiza el Festival Internacional Paladio Arte. Desde Paladio Arte partimos de la premisa de que las capacidades de las personas con diversidad intelectual son maravillosas para el mundo creativo teatral.

¿Qué es la creatividad y el arte?

La palabra Creatividad deriva del latín *creare* que significa: “engendrar, producir, crear, es producir algo que no existe”. ¿Que necesita la creación para ser arte? Que dicha expresión sea del interior del ser humano ligada a lo espiritual a los sentimientos sublimes, al imaginario del individuo siendo este espectro especialmente rico en las personas con diversidad intelectual.

Características más importantes de una obra de arte: es producto de la percepción de la realidad y de la imaginación del artista; es fuente de conocimiento y de placer estético; está abierto a nuevas interpretaciones. Mejora la sensibilidad, favorece las relaciones sociales; fomenta la reflexión y predispone a la tranquilidad. Partiendo de estas premisas deberemos buscar y encontrar las capacidades creativas de las personas con las que trabajamos.

Formación teatral de personas con diversidad

La formación teatral de actores con discapacidad no solo ofrece a los usuarios la oportunidad de mejorar habilidades sociales, dicción, autonomía personal, autoestima, etc., contribuyendo así a mejorar su vida social y la incorporación al mundo laboral, sino que permite hacer representaciones públicas donde se muestran las capacidades de las personas con discapacidad.

Un actor con diversidad debe ser formado teniendo en cuenta sus capacidades, somos nosotros los que tenemos que poner los medios para que esa formación se adecue a cada persona.

Vamos a encontrar niveles de aprendizaje muy diferentes, desde personas que no siguen ningún tipo de instrucción, pero pueden tener una gran expresividad o espontaneidad lo cual proporciona mucho material para una posterior creación a personas con una capacidad de memorización e interpretación de textos que nos pueden dar los apoyos necesarios para la construcción de una obra de teatro.

Es precisamente durante este proceso de formación donde vamos observando y conociendo las cualidades de las personas con las que trabajamos y que posteriormente podremos incluir en un montaje teatral: cómo se expresan, cómo se mueven, qué les gusta, qué les interesa; un periodo de conocimiento mutuo necesario para una creación posterior.

Es también durante este proceso de formación cuando los alumnos aprenden a estar en un escenario, cómo se llaman las diferentes partes de este, voz, vocalización, trabajo en grupo, coordinación ...

La formación nos da la posibilidad de conocernos, de jugar, de disfrutar siendo cada uno como es y como quiere ser en un espacio de libertad expresiva especialmente rica por lo auténtico de las personas con diversidad intelectual, donde los convencionalismos sociales no existen y donde surge lo que cada uno es solamente propiciando este ambiente.

La creación teatral con personas con diversidad

El inicio de la creación teatral: Podemos optar por diferentes puntos de partida:

- Partimos de una idea y vamos creando un texto. Este texto puede verse enriquecido utilizando las expresiones, frases, ideas, testimonios de los actores.
- Podemos partir de un texto ya escrito, si este texto no ha sido escrito específicamente para nuestros actores seguramente necesitamos una adaptación.
- Adaptación de un texto ya escrito. En nuestro montaje *Cyranus Circus* partimos de un texto ya adaptado para adolescentes del *Cyranus De Bergerac*, pero realizamos otra adaptación de texto para nuestros actores conservando la esencia de los personajes.

El punto de partida de una nueva creación teatral puede ser una obra ya escrita pero adaptada, como ha podido ser en nuestro caso el ejemplo anteriormente expuesto, *Ulisea*, versión de la Odisea, *Voluntarina*, basada en “Cuentos en verso para niños perversos” de Roald Dahl.

Un montaje creado a partir de una idea principal en la que se va trabajando es nuestro montaje *Nadie* que surgió de una conversación informal en la que los actores estaban contando las dificultades por las que habían pasado siendo niños por el hecho de tener una discapacidad; es más complicado partir de un texto ya escrito y mantenerlo tal cual ya que seguramente se necesitará su modificación para adaptarlo a los actores.

En nuestro último trabajo, *Deseos* optamos por partir de un texto escrito específicamente para nosotros teniendo en cuenta las características de nuestros actores.

En todos los casos se puede contar o no con la participación de los actores en la selección de la obra o tema del que queremos hablar, pero sí siempre son parte esencial de la improvisación para la creación y desarrollo de ese montaje e incluso para la creación de la propia dramaturgia.

Si ya tenemos una idea sobre la que trabajar, podemos incluso tener un texto que seguramente tendremos que ir adaptando a las necesidades y capacidades de nuestros actores; en nuestro montaje basado en el *Cyranus de Bergerac*, el personaje de Montfleury lo hacía un actor que no puede memorizar ni vocalizar,

este personaje quiere enamorar a su amada Rossana recitándole versos de amor, evidentemente nuestro actor no podía aprenderse ese texto ni vocalizarlo, pero sí era capaz de decirle a Rossana bla, bla, bla ... con mucho amor y diferentes entonaciones o ir creando el texto a medida que vamos haciendo improvisaciones y avanzando en el trabajo.

En la gran mayoría de ocasiones surgen cosas maravillosas que solamente a una persona con discapacidad intelectual se le podrían ocurrir, ideas inesperadas, una interpretación de la realidad totalmente atípica, la forma en la que expresan los sentimientos ... En una ocasión se le entregó un texto a un actor con discapacidad intelectual para que se lo aprendiera, este texto tenía las correspondientes acotaciones; tal fue nuestra sorpresa cuando al ensayar con este actor comienza a decir su texto y también las acotaciones: no diferenció lo uno de lo otro y se lo aprendió todo. FUE algo fantástico, de modo que las acotaciones se incorporaron como texto.

Improvisaciones

A la hora de abordar un nuevo montaje, sea cual sea el punto de partida de este, trabajamos posteriormente con improvisaciones. Debemos construir un mapa, partimos de un punto inicial y a través de las improvisaciones llegamos a nuestro destino, por ello estas improvisaciones deberán estar enfocadas a ese resultado final.

Proponemos a nuestros actores improvisaciones que nos puedan proporcionar material para la creación teatral que queremos desarrollar. Nos puede ayudar para ir acercándonos a los objetivos utilizar elementos, escenografía, vestuario que nos permitan jugar y descubrir también cómo interaccionan los actores con estos elementos. Pongamos por ejemplo que la acción transcurre en un circo, podemos ver en grupo que elementos nos encontramos en un circo, cuáles son los más identificativos, qué personajes nos encontramos ... a partir de aquí podemos diseñar un amplio abanico de improvisaciones.

Nos vamos a encontrar en esta etapa cosas maravillosas que tenemos que saber ver y aprovechar, palabras dichas de forma espontánea, expresiones, movimientos, formas de reaccionar ante los elementos ...

Todo el material que va surgiendo en las improvisaciones hay que recopilarlo, ordenarlo y seleccionarlo; esta selección la haremos en base a aquello que nos acerca al objetivo final y es viable para nuestros actores.

Durante el tiempo de improvisación, de juego, el trabajo es más fluido, no tienen por qué surgir resistencias, pero una vez que hemos realizado esta fase

del trabajo hay que empezar a construir escenas y fijarlas con un texto previo o porque ya estamos construyendo ese texto.

Construcción de escenas

En toda la etapa de improvisación vamos a recopilar un material fantástico, muchas de las improvisaciones se van a repetir y le iremos dando nuevos matices o enfoques según vayamos viendo cómo se desarrollan, con todo este material iremos construyendo las diferentes escenas.

En este punto sería conveniente tener ya un texto, bien porque ya partimos de uno o bien porque lo hemos ido escribiendo a partir de las improvisaciones.

Al comenzar a trabajar con escenas que requieren repetición y una disciplina, nos podemos encontrar más fácilmente resistencias por parte de los actores, puede haber funcionado algo en una improvisación, pero no funcionar luego para una escena, en todo caso podemos seguir investigando, siempre teniendo como criterio qué capacidades tiene el actor.

Previo al inicio de los ensayos nos puede facilitar el trabajo:

- Ayudarles a comprender el trabajo que se va a realizar. Dependiendo del nivel de comprensión de las personas con las que trabajamos podemos explicar de una manera o de otra, pero siempre con un lenguaje sencillo y frases cortas y simples.
- En qué consiste la obra de teatro y lo que se requiere de ellos. Les vamos a contar de qué trata la obra de teatro, incluso puede haber surgido de ellos, qué personajes les gustaría ser, cómo van vestidos esos personajes, pueden aparecer cosas muy interesantes.

Este trabajo puede hacerse también previo a las improvisaciones, pero a menudo puede ocurrir que contamine, por ejemplo, si ya han decidido qué personaje quieren ser, nos limita, porque solo nos mostrarán ese personaje; si no saben qué personaje van a ser, podemos encontrar muchos más registros y a veces incluso sorprendernos.

Durante los ensayos nos puede ayudar

- El apoyo entre los compañeros para aprenderse el texto, movimientos.
- Utilizar el aprendizaje por imitación. Es la forma de aprendizaje más básico, cuando una persona no tiene la capacidad comprensiva suficiente para entender instrucciones es más adecuado utilizar el aprendizaje por imitación.
- Dar una sola instrucción, dos como mucho al mismo tiempo. Avanzaremos más despacio, pero nos aseguramos que entiendan estas instrucciones.

- Tener una persona guía dentro del montaje. En muchas ocasiones las personas con discapacidad intelectual pueden sentirse perdidas en un escenario, dónde situarse, qué frase tienen que decir; el tener una persona en escena que va guiando puede facilitar enormemente nuestro trabajo, siempre que esté integrado en lo que es el personaje, la obra. En *ULISEA* era el propio personaje de Ulises el que estaba en escena, un personaje que a medida que iba escribiendo su obra le iban ocurriendo las diferentes escenas, esto nos permitía que pudiera ir guiando sin que el público lo percibiera.
- Ligar movimiento a texto. La acción motriz es subordinada por la acción mental, por ello ligar movimiento a texto puede facilitar su aprendizaje.
- Utilizar marcas, normalmente acústicas integradas en el montaje para indicar cuándo tienen que iniciar un texto, un movimiento, etc.

Durante los ensayos de las escenas iremos introduciendo los elementos, escenografía, vestuarios definitivos, es muy importante que los actores se familiaricen con ello. Tenemos que tener en cuenta para el diseño de estos que sean accesibles a los actores, como un vestuario que ellos puedan ponerse y quitarse fácilmente con el fin de que sean también autónomos en este sentido; hay que tener en cuenta que la escenografía sea accesible, con paso para silla de ruedas o que el suelo no tenga ningún obstáculo que pueda propiciar caídas, atrezo manejable.

Nuestra adaptación a las características de los actores debe ser máxima. En la colaboración realizada con María Pagés una de nuestras actrices con discapacidad física que va en silla de ruedas no podía calzar zapatos de tacón, María Pagés creó un baile con nuestra actriz en el que María también estaba en silla de ruedas y con deportivas negras.

También durante los ensayos iremos trabajando la vocalización, proyección de voz, muy importantes ambos aspectos que trabajamos durante el periodo de formación pero que incidimos especialmente en ello durante los ensayos de una obra.

Las representaciones

Hemos terminado el trabajo y tenemos la obra completa, cada representación que realicemos requerirá de ensayos, es importante ensayar en el lugar de actuación, muchas personas con discapacidad intelectual no tienen orientación en el espacio y de un teatro a otro pueden cambiar el lugar de entradas y salidas al escenario, la colocación de la escenografía, etc. por ello hay que repasar todo esto muy bien antes de la actuación.

Conclusiones

Hemos realizado un recorrido desde el germen de creación de una obra de teatro hasta la representación con aquellas particularidades que supone trabajar con personas con discapacidad. Hemos dado por hecho un resultado profesional en el que en alguna parte del recorrido intervienen un escenógrafo, diseño de luces, diseño de vestuario, música, entre otros.

¿Todo lo expuesto anteriormente es aplicable si no buscamos un resultado profesional? Rotundamente, sí.

En la Escuela de Teatro Paladio tenemos una alumna, Eugenia, es sorda, no habla y además tiene discapacidad intelectual, con estas características podría parecer que poco puede aportar a una creación teatral: nada más lejos de la realidad. Un día estando en clase yo tenía un bolígrafo en la mano y Eugenia estaba a mi lado, a su manera me pedía el bolígrafo y se lo di, ella misma me señaló unos papeles que allí teníamos y le di uno, despertó mi curiosidad y le indiqué que se sentara delante de una mesa. Inmediatamente se puso a realizar una escritura muy particular, casi siempre el mismo trazo, pero línea tras línea hasta completar toda la hoja, Es maravilloso, ojalá algún día pudiera saber lo que para ella significa esa escritura.

Teatralmente no podíamos desaprovechar este descubrimiento así que lo integramos en un trabajo final de la escuela sobre Gloria Fuertes en el que Eugenia era la autora y veíamos como escribía proyectando sobre una pantalla en directo: convertimos a Eugenia en protagonista, la mismísima Gloria Fuertes.

Tras 25 años de experiencia (2021) trabajando con personas con diversidad y teatro no puedo dejar de expresar con rotundidad que la discapacidad es un valor añadido para la creación artística.



Fig. 33: Carlos Concepción, Mercedes Menéndez en *Despierta, un juguete casi cómico*, 2018 (M. Medina/J. Polanco).

SWEDEN

Moomsteatern (Malmö)

Direction: Executive Director: Sandra Johansson

Administrative Director: Anna Gustafsson

Artistic Director: Pelle Öhlund

Contact: mooms@moomsteatern.com

<https://moomsteatern.com>

Moomsteatern is a professional inclusive theatre company in Malmö, Sweden. Actors with learning disabilities are employed on a full-time basis, on stage most often integrated with non-disabled freelance actors. The sole aim of Moomsteatern is to produce performing arts of high artistic quality.

Moomsteatern present themselves as a theatre company producing shows with actors who are 'breaking the norm', thereby creating a unique theatrical experience for the audience. They want to use their theatre productions to challenge people's way of thinking and to open a dialogue, the aim also consisting of challenging the performing arts by creating theatre with all kinds of diversity.

The company employs actors with learning disabilities as professional actors, this standing for equal employment opportunity, going hand in hand with Moomsteatern's focus on theatre and the opportunity of development within the actors' profession. Their goal is to produce thought while provoking and relevant stories in a unique way; the repertoire is varied and often surprising, working against stereotypes in terms of casting and the roles played. This is meant to give the audience, the focus on the performances as tools for reflection.

The name of the theatre dates back to its beginning: it was founded in 1987 by Kjell Stjernholm, the idea consisting of creating a theatre group for people with learning-disabilities, without any educational or therapeutic aims, solely artistic goals and centred on the audience. In 1992, the company became incorporated in Malmö Care Activities, called 'Malmö Omsorg', which the current name is an abbreviation of. It was unusual at that time for day care centres to work with theatre and due to the high artistic goals of the theatre group it soon became a huge success. 13 persons with learning disabilities became full-time actors, however still working under the same conditions as everyone else in the care system, without a salary. Their productions eventually caught the attention of the local newspapers and soon the company's work was reviewed as that of other theatre companies in the region.

In 2003, the company staged *Speciells evangelium*, a musical that was widely successful, involving over 70 employees and 45 artists on stage. However, the 13 actors with disabilities that enabled the project were still in the care sector and did not receive a salary. This was a wakeup call for Moomsteatern, they decided to no longer participate in the system of discrimination against people with disabilities and started working towards a theatre company where actors would receive equal pay for equal work.

Five actors with learning-disabilities were further educated at the Theatre Academy in Malmö and in 2006 they were employed by Moomsteatern. Since then Moomsteatern has been a part of the arts sector in Sweden. They employ five to seven professional actors with learning disabilities, do continuous in-house training and long-term internships for new actors. Moomsteatern does two or three new theatre productions each year and hire actors without disabilities based on production needs. They have a stage in Malmö, Sweden, but also tour regionally, nationally, and internationally.

The company is part of *Crossing the Line*, a network of six European theatre companies based on artists with learning disabilities. The network was founded in 2014 by Moomsteatern, Compagnie de l'Oiseau-Mouche and Mind the Gap and aims at bringing artists together by learning from each other.

Productions: *The Erased* (2020) by Pelle Öhlund & Nina Jemth. *The Erased* is a play independent of spoken language, told with visual magic, emotional music and a big chunk of liberating humour. The artistic collaboration between Jemth, Öhlund and Moomsteatern have proven to bring out all the strengths of Moomsteatern's actors and create stage art that appeal to the emotions of the audience, much like music, poetry and dance.

The Simple-Minded Murderer (2019) by Hans Alfredson. Adapted and directed by Helena Röhr. Helena Röhr made an adaption of the famous Swedish film from 1982, by Hans Alfredson. Set in the 1930s this is the story of Sven, a farm worker that is bullied and called "The Idiot" by everyone in the village, until he revolts against his oppressor.

The Tempest (2015) by William Shakespeare, adapted by Per Törnqvist, directed by Olle Törnqvist. Based on Shakespeare's story about an island ruled by the magician Prospera and the love story between her daughter Miranda and the boy Ferdinand.

One flew over the Cuckoo's nest (2013) by Dale Wasserman, based on the book by Ken Kesey, adapted for Moomsteatern by Per Törnqvist. Directed by Ragna Weisteen. Chief Bromden is a patient in a mental institution where Nurse Ratched and the machinery rule. The machinery is effective and perfect and there is

no reason to fight it. Until the new patient McMurphy turns up and questions everything, turning into a shiver down Ratched's spine.



Fig. 34: Therese Kvist as Caliban and Luis De La Plaza Aguilar as Stefano, with Frida Andersson as Ariel in the background in *Stormen* [*The Tempest*], 2015 (O. Törnqvist) © Bodil Johansson.

People with learning disabilities are part of democracy

Interview with Sandra Johansson, Moomsteatern
(6th May 2021)

Every inclusive theatre has its own artistic profile.

Sandra Johansson: This is an important point and something we talk a lot about in our international network of theatres working with artists with learning disabilities. A lot of people assume that stage art including artists with learning disabilities are all the same. But of course, the differences between us are as big as the differences between any other theatres – how we work, what we do artistically, there's a huge difference.

I'll start by introducing Moomsteatern. We've been working together with actors with learning disabilities for more than 30 years. We started as an amateur group and immediately decided to work with high artistic aims. For many years, the theatre was a part of the care system in Sweden. That's how it works here normally and I think it's the same for most European countries: if you have a learning disability, you will be a part of the care system and in most cases that means that you are not in the job market or considered being able to be a professional. During the last few years in Sweden there have been some attempts to get people with learning disabilities into work and be more integrated in society in general. One of the issues around people with learning disabilities is that they have been so separated from the rest of society; we have built systems where we take care of them, but we have not built systems where they are part of democracy. A lot of theatre groups including actors with learning disabilities, at least traditionally, are created with social aims, because they want people with learning disabilities to thrive through theatre.

For Moomsteatern it was important already from the start to do really great theatre for the sake of the audience, not to create a theatre group with only social aims. The quality art and the experience for the audience is still our main goals and the fact that we've kept that in mind through all of our years is important to where we are today. In 2006, we left the care system and we did this from a democracy point of view. We used to hire all these professional freelance artists to work together with the Moomsteatern actors, but our actors did not receive salaries for their work. It became important for us to create equality between

actors with and without learning disabilities by equal salaries and since then we have employed actors with learning disabilities.

Today (May 2021) we have six actors employed in our company and we have two more actors in a long-term internship, because that's how we recruit and educate new actors. The education system is closed to people with learning disabilities and they can't get a higher education in the arts, or anything else. If we want to hire new actors, we need to educate them first and we do that by giving them long-term internships, learning-by-doing for a few years, before you can actually be hired as a professional actor.

We publish our book because we ask ourselves how subjects with learning disabilities can have a voice. How does your theatre meet this challenge? How does Moomsteatern let your actors speak their mind?

Sandra Johansson: First of all, if you work with artists with learning disabilities, you have already given them a voice, because the most important thing is that they are on stage and they are telling the stories to the audience. People with learning disabilities are usually the receivers of care and learning from others, but on stage as actors they are the senders, the experts, the teachers.

But we also have to look at our internal work and what methods we use to give our actors a voice within our theatre company. In our company there are actors with learning disabilities, but there are also people without learning disabilities employed as technicians, backstage crew, producers and in leadership. We want to create a workspace that is inclusive, to find methods that allow everyone to speak their mind. For example, we need to look at how we do meetings, since meetings are often the structure all companies use for discussion, decision making, and information. For a lot of our actors big meetings are really hard. Some colleagues might not use words to explain things in a way so that everyone understands, or maybe we have to talk about things were some colleagues feel excluded from the conversation, and just the fact that you have twenty people in the room might make it hard to focus and understand. So we've discovered that it works better if we divide into smaller groups, of three or four people, to discuss and explain and leave everyone space to ask questions and give their opinion.

When it comes to the artistic work we find that the most inclusive method is to do practical workshops. When you talk about things you intellectualize them and it might be really hard for some people to just use words to analyze, so they will automatically be excluded from the process. But if you use your body and your creativity, you can be able to express, or discover, what your strengths are, what you want, and what you like.

Who usually has the initial idea for your productions, the actors or the directors, or is there a text in the beginning?

Sandra Johansson: Normally we work with a script, an old or a newer dramatic script that is adapted to our actors, or completely new material written especially for Moomsteatern. The short answer to who decides what work we do is our artistic leader. In that way we work like most other professional theatre groups. You have an artistic leader that has the expertise, the knowledge, and the overview to make strategic decisions. I think working without a leader is really hard and the processes take a very long time. I think as a theatre you gain a lot from having someone leading, to identify in what direction you are going.

Are you starting from classic texts like Shakespeare? Or are texts invented by the artistic leader?

Sandra Johansson I think good leadership is about listening to people in the organization before you take your decisions. Our artistic leader listens to suggestions from everyone in the company about material we want to work with, artists we want to collaborate with, and tries out his own ideas on the rest of us before making a decision on future repertoire. We usually have a plan on what we are doing in the next two years. Sometimes we start by asking a director we want to work with what they would like to do with us and let them come up with the material, and sometimes it starts with a play we really want to do and we come up with an idea for a director that would be great for that material. We deliberately create a very diverse repertoire, to be able to reach different audiences, to make us impossible to box in, and for our own artistic development. We've done classics like Shakespeare, Strindberg, Victor Hugo, we've done adaptations of famous books or films, we've done horror, comedy, tragedy, and quite a few performances based on visual storytelling rather than spoken. About every third play that we do is for children and families.

Are there any personal ideas or experiences of the actors in the final version of the play?

Sandra Johansson: I know that some of our peers work a lot with the personal stories of the artists, but we have chosen not to do that. Our artistic standpoint is that the actors are there to act, to take on a role, and play someone else than themselves. But when you are in the creative process, during rehearsals, our actors do like any other actor when they interpret their role and put in their individuality. The way you play a character might look different to what the director had in mind and the words used, or not used, by the actors during rehearsals will

change the script. So we keep the personal out of the play, but the personalities of the actors are a huge part of what we do.

Do you work in mixed-abled teams?

Sandra Johansson: Yes, in most of our productions we hire freelance artists without disabilities. One of the important parts of our work is to be inclusive and diverse. This has a great influence on the group, the work, and the meeting with the audience. It brings us back to what I said in the beginning about not separating people with learning disabilities from the rest of society. In our theatre the audience experiences the inclusion that should be a natural part of all society.

Which reactions from the audience are the most surprising for you?

Sandra Johansson: I'm hardly ever surprised by the audience anymore and most of them are absolutely fantastic people that are visiting us to receive a great experience. But there are certain types of audiences that I hope we can change by showing them our work. People that haven't visited us before are sometimes surprised by the quality of our work, because I think one of the things we have to tackle is low expectations. People have low expectations on people with learning disabilities and when they visit us they react with "Wow, I didn't know this was possible." Since we work with a mixed group some people ask which actors are disabled and which are not, and they want to find out what their actual disabilities are. A lot of people feel the need to label others, to pigeonhole them. We strive to make those people see the individuals instead, to realize that the diagnosis doesn't matter in the meeting with another human being. Just listen to the story they are telling you instead.

Often the audience wonders if the actors really understand what they are doing or saying. What do you think about this?

Sandra Johansson: Honestly, I hope that we have moved past these questions in Sweden. Because it's completely condescending. This is about your view on people with learning disabilities and what you're saying is actually discriminating. If you do Shakespeare, does everyone in the audience understand what is being said? And what do you mean by understanding? Even if I don't understand all what the actors are saying, I could still understand the story. As an actor I can still understand the character I'm playing, how it makes me feel, why I'm doing it, what is happening in this scene I'm in. We work with this as we rehearse the

plays we are doing. I think someone asking that question doesn't understand that these actors are adults, with feelings, experiences, and dreams of an adult person.

They think that people with learning disability remain children all lifelong. They never grew up. They are never adults. And that's a prejudice.

Sandra Johansson: Absolutely! I think we have gotten to the point where most people in Swedish society think that our actors have the right to be on stage, that they should have a voice and be part of theatre. But there are still so many people viewing them as they were children. And that is something we try to change by telling stories that are dark or difficult, subjects that are grown up subjects, by letting our actors portray different emotions like hate, love, desire, anger, malice.

Sometimes a complaint from the audience is that you are using artists with learning disabilities as 'exotic material' and do not help them to get their voice. Do you know about this?

Sandra Johansson: I think this is connected to the last question. Again, it's about your view on people with learning disabilities. A misguided belief that they are not able to feel, understand or express themselves. I heard these questions or reflections more often 15 years ago than I do today. Theatre should reflect society and that means that everyone should be represented on stage, and that includes people with disabilities. Maybe this will make narrowminded people understand that we're talking about humans and not about objects. With the right to tell your story, to be in the spotlight. Come on, we have to move on! A few hundred years ago, only men were allowed on stage and people said: "You know, putting a woman on stage is exposing them..."

What's your favorite production of Moomsteatern?

Sandra Johansson: It's hard to choose, I have so many. But maybe *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. We based the play on the book, not the film. It was quite a big production with a lot of people on stage. It was a crazy experience, playing on all senses and feelings, some scenes were played out in the audience and the ensemble of actors were amazing. But it also raised so many interesting questions, for example, about caretaking. Is caretaking always about what is best for the individual? Or can it sometimes be about the power of the care provider? I think that the theme of power is very interesting when you are a person depending on care from other people.

Do you notice a change in your performer's ability to express themselves, to give their opinions or even in their vision of the world after having worked with you some time?

Sandra Johansson: Yes, definitely. I think that's about what happens maybe when you're on stage and you are the storyteller. But it's also about how we work as a company, trying to get everyone to raise their voice and say what's on their mind. I've definitely seen huge developments in that with individuals. I think especially with individuals that have spent a lot of years in the care system, where they have perhaps spent their days in quite large groups of people with learning disabilities and maybe no one has really asked them what they think about things. It's really important for us to work with individuals. What does each individual need to do their job? With all the scripts we use, we always adapt them to the actors. That's a key point of what we do. It's very possible to play Hamlet without being verbal, but your strength is a physical expression, if you adapt the script to that.

How did you manage to keep on the work during pandemic?

Sandra Johansson: We haven't had huge lockdowns in Sweden, but we have had restrictions all the time. For example, restrictions about how many people you can bring together. We've felt a very big responsibility towards our actors, since people with disabilities are in risk groups, so for long periods of time we've kept the theatre closed and worked from home. We worked to get our actors online for zoom, meetings and workshops, and home exercises to stay physically fit. But last autumn, from summer up until November, we did a small production with just two actors. The audience were six years olds, only one class at a time. And we have also worked on a couple of film projects. But everything went a lot slower than usual, because as soon as someone showed a sign of cold or fever, they had to stay at home.

Do you have any suggestions for our research on inclusive theater?

Sandra Johansson: Watch performances, if you can, as many as possible! And talk to performers. And don't forget to talk about the artistic side of things. A lot of these questions are about the audiences and the social aspect of our work. But I think it is important to present the artistic value of our work with people with learning disabilities. It's about democracy, about having the right to tell your story, but it's also about what happens when you experience stage art that is inclusive, that is different to anything you've ever experienced before. I can't explain that, it has to be experienced. What does our art make you feel?

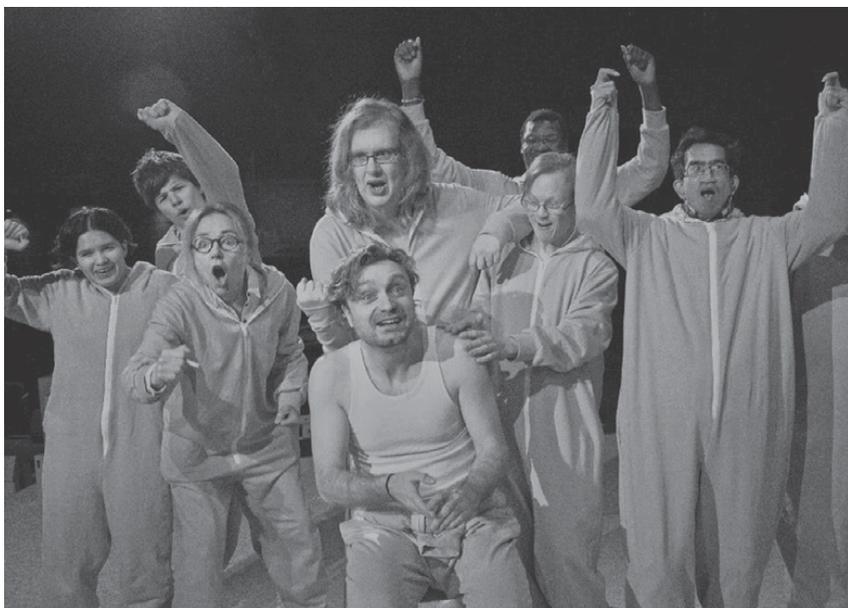


Fig. 35: From left to right: Frida Andersson, Dennis Nilsson, Nina Jemth, Gunilla Ericsson, Rafael Pettersson, Ababacarr Toury, Niclas Lendemar and Tryggve Algeus in *Gökboet* [*One Flew Over the Cuckoo's Nest*], 2013 (R.Weisteen) © Bodil Johansson.

SWITZERLAND

HORA (Zürich)

Direction: Manager: Curdin Casutt, Artistic directors: Yanna Rüger and Stephan Stock
Predecessors: Michael Elber (until 2018), Nele Jahnke (2018–2020)

Contact: theater@hora.ch
<https://hora.ch/>

The theatre HORA was founded in 1993 by the director and theatre pedagogue Michael Elber and the agoge Gerda Fochs as an association in Zurich. The name HORA is taken from the first production of the theatre, an adaptation of Michael Ende's novel *Momo*. Today, the HORA theatre is one of the most famous independent dance, theatre, and performance groups in Switzerland. It aims to 'provide a professional theatre environment for talented 'mentally handicapped' actors'. Elber's and Fochs' foundation of the theatre was inspired by a guest performance of the 'integrative' theatre Thikwa from Berlin in Zurich. The so-called 'integrative theatre' aimed to no longer make theatre with cognitively handicapped actors for therapeutic or political reasons. Rather, it should be perceived as part of the regular cultural offer.

In the following years, the artistic director Michael Elber experimented with new formats and possibilities of theatre work with cognitively disabled actors. For the Swiss, it was important that the audience takes on new perspectives and views by means of appreciating the special features of his ensemble members. The piece *Die Lust am Scheitern* (2000), a so-called *Nullimprovisation*, has been formative for the artistic development of the ensemble. Elber described it as the essence of his HORA philosophy.

The production *An-sehen oder gesehsch mi?* was the first with which the ensemble went on tour in the canton of Zurich. Furthermore, it became the basis for the creation of the documentary film *Aber auch ich* by Urs Wäckerli, which premiered at the Locarno Film Festival in 1999.

In 1995, HORA moved into its first rehearsal rooms. The financial situation of the theatre remained difficult. In 1998 it received the Kultur- und Sozialpreis of the ZFV Unternehmungen and was invited abroad for the first time in 2000 with the production *Lennie and George*. Guest performances in Germany, Austria, France, and Russia as well as at 'integrative' theatre festivals, in particular with the play *Die Lust am Scheitern*, followed. In 2002, HORA became part of the Zürliwerk Foundation as a theatre workshop. As a result, both the management

and the ensemble members received a fixed monthly salary for their theatre work and the rehearsals counted as working time. The latter, as well as the financing, was henceforth based on that of sheltered workshops. The efforts for recognition by the regular cultural scene continued to be difficult. In the following years, Elber shaped the 'classic' HORA aesthetic: Ideas of norms are questioned and the imperfect, unconventional, unpredictable, and erroneous are valued. The diversity of the HORA theatre is reflected in various theatre forms such as adaptations of film and literary classics, open-air and mask theatre, and collaborations with other ensembles. In 2008, HORA actor Marcel Trinkler was awarded the GoldenHans-Theaterpreis für behinderte Darstellerinnen und Darsteller ('GoldenHans-Theatre Prize for Disabled Actors') for his performance in *Die Lust am Scheitern*.

The HORA'BAND was founded in 2005 as a separate artistic project, independent of the HORA theatre ensemble. To date, it has released four music albums and played over 250 concerts. A third department was created four years later with the vocational training for actors with disabilities under the direction of Urs Beeler. It existed until 2018, when it was dissolved for operational and structural reasons. As organizer of the international theatre festival OKKUPATION!, held until 2013, HORA created an interface between the regular and 'integrative' theatre scene. It facilitated the establishment of contacts with other partners such as the Schauspielhaus and the Rote Fabrik.

This led to the collaboration with the French choreographer Jérôme Bel. He directed the conceptual play *Disabled Theater*, which premiered at the Kunstenfestivaldesarts in Brussels in May 2012. As a result, the ensemble was invited to renowned venues around the world, predominantly to regular 'non-integrative' theatre events. In September 2012, the play won the Children's Choice Award in two categories at the Ruhrtriennale. In addition, the ensemble received recognition for its performance from the Theatre Commission of the City of Zurich. The following year, the production was the first work of an 'integrative' theatre group to be invited to the Berliner Theatertreffen. There, actress Julia Häusermann received the Alfred-Kerr-Darstellerpreis für die herausragende Leistung eines jungen Schauspielers ('Alfred-Kerr Best Actor award for the outstanding performance of a "young actor"'). Subsequently, the play was increasingly controversially discussed, especially by disability rights activists, and thereby increased its popularity. The success required organizational changes in the theatre's operations.

In 2014 the book *Theater HORA – Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind* ('Theater HORA – The only difference between us and Salvador Dalí is that we are not Dalí') over the first

twenty years of the HORA theatre was published by Theater der Zeit. It was edited by Marcel Bugiel and Michael Elber.

In 2015, the ensemble finally moved into the Backstein in the Rote Fabrik and thereby manifested its membership of the regular independent theatre scene in Zurich. The years 2013 to 2019 were dominated by the long-term project 'Freie Republik HORA' ('Free Republic HORA'). It was aimed at promoting cognitively disabled directors, choreographers, and performance artists. In 2015, HORA theatre was awarded the Anerkennungspreis ('Acknowledgement Prize') of the Paul Schiller Foundation. The following year, it was awarded the most important Swiss theatre prize, the Schweizer Grand Prix Theater/Hans-Reinhart-Ring. Interdisciplinary research projects and publications on the theatre HORA followed. By being included in the cultural mission of the city of Zurich, the theatre received regular support as a cultural business for the first time.

In the summer of 2019, the theatre took leave of HORA founder Michael Elber. Curdin Casutt has been responsible for the overall management since 2018. He reorganized the theatre and established a new management team. Now, the artistic 'Labor' executes the workshop for the members of the ensemble. In the following years, collaborations with external artists took place as well as numerous guest performances in Switzerland and abroad took place. To this day, the theatre contributes to focus the viewer's attention on the skills of the artists, in order to counteract a deficit-oriented view of people with cognitive disabilities. The actors are encouraged in their autonomy and thereby enrich the regular theatre landscape.



Fig. 36: *Randen Saft Horror*, 2016 (T. Pagliaro) © Niklaus Spoerri.

Jeder braucht seine Zeit

Stephan Stock, Nele Jahnke, Remo Beuggert & Matthias Brücker, Theater HORA (März 2021)

Stephan Stock: Ich erkläre nochmal, worum es geht. Frau Hartwig hat einen Brief geschrieben, den lese ich dann auch gleich vor. Damit ihr noch einmal genau wisst, was los ist: Uns hat eine Frau geschrieben. Ihr Name ist Susanne Hartwig und sie ist von der Universität Passau und schreibt gerade ein Buch. Das heißt *Together*, also „Zusammen“. In diesem Buch geht es um die Theaterarbeit mit Menschen mit einer sogenannten Behinderung und vor allem geht es darum, wie man gut zusammenarbeitet. Sie ist sehr daran interessiert, dass man gut aufeinander eingeht und vor allem an Formaten ist sie interessiert, wo die Schauspieler auch viel mitbestimmen können. Was passiert auf der Bühne und was wird gemacht. Und deswegen hat sie sich natürlich sehr für „Freie Republik HORA“ interessiert, weil das ja genau das ist, worüber sie schreibt, also was ihr damals gemacht habt. Wir haben uns darauf geeinigt, dass wir ein Interview machen und ihr schicken.

Sie hat mir Fragen geschickt. Die würde ich einfach stellen und dann reden wir darüber ein bisschen. Und wie du schon gesagt hast, Remo, das ist eine Frau aus Deutschland und ich glaube, wir tun ihr einen richtig großen Gefallen, wenn wir versuchen, Hochdeutsch zu reden. Wenn euch nicht einfällt, wie ihr es auf Hochdeutsch heißt, könnt ihr es auch auf Schweizerdeutsch sagen, dann kann ich einfach schnell eine Simultanübersetzung für sie machen.

Jetzt lese ich euch erstmal vor, was sie geschrieben hat. Kurz einmal zuhören: „Ich möchte ein Buch mit dem Titel *Together/ Zusammen* publizieren, denn ich habe mich gefragt: Warum erfahren wir so wenig davon, wie Menschen mit einer sogenannten ‚geistigen Behinderung‘ die Welt sehen. (Ich mag das Wort geistige Behinderung nicht. Ich habe oft mit Menschen mit sogenannter geistiger Behinderung zu tun und finde ihren Geist gar nicht behindert.) Mich interessiert, an welchen Stellen in der Gesellschaft Menschen mit einer sogenannten ‚geistigen Behinderung‘ zu Wort kommen können und wo sie Kultur mitgestalten können. Die Hauptfrage der Essays und Interviews ist, auf welche Weise kommen Menschen mit einer sogenannten ‚geistigen Behinderung‘ zu Wort? Wo können sie sich ausdrücken und ihre Weltsicht den anderen mitteilen? Was sagen sie? Was wollen sie sagen? Diese Frage ist der Motor des Buches, das ich schreiben möchte. Ich freue mich sehr darüber, dass auch Schauspieler:innen

antworten und bei dem Buch mitschreiben. Die Fragen dienen nur der Orientierung. Sie müssen sie nicht alle oder nicht alle ganz beantworten. Das Buch mit den Texten und Interviews erscheint im Internet. Alle Menschen können es dann lesen, es kostet nichts. Ganz herzlichen Dank.“

Ich schlage vor, wir beziehen die Fragen auf die Zeit in der „Freien Republik HORA“. Wir können natürlich auch ein Beispiel aus dem jetzigen Hora sagen und alles, was euch dazu einfällt.

Die erste Frage ist: Wie fließen Ideen und Vorstellungen der Schauspieler:innen in den Probeprozess eines Stückes ein? Also fällt euch etwas ein, wo ihr sagen würdet, dass eine Idee von euch am Ende quasi auch im fertigen Stück war und wie das so normalerweise passiert? Ganz schön schwierige Fragen, ich weiß.

Remo Beuggert: Meine erste Regie war ja *Horror Dancing*. Das war etwas ganz Kleines. Ich kam nur auf die Idee, weil ich mal auf einem Laptop Musik gehört habe und dann komme ich mal auf eine Idee, was ich machen könnte und habe diese Idee ausgebaut. Und das war eigentlich der Start für meine Regiekarriere sage ich jetzt mal.

Nele Jahnke: Es gibt die Projekte, wo die Hora-Spieler und -Spielerinnen – die ja auch Regisseur/ Regisseurin, Autor/Autorin sind – einfach selber etwas vorgeschlagen haben, wo wir ganz klar Assistent/Assistentin waren und nichts dazu gesagt haben. Da fließen die Gedanken der Schauspieler:innen nicht nur ein, sondern sind die ganze Gestalt des Projektes. Bei anderen Stücken gibt es Elemente, die von den Schauspieler:innen vorgeschlagen werden, z.B. in *Disabled Theater* die Lieder oder der berühmte Stuhltanz, den Remo sich überlegt hat

Remo Beuggert: Das Beste, was ich je hingekriegt habe!

Nele Jahnke: Bei einem Stück von Milo Rau hat unsere Schauspielerin Fabienne etwas über Topmodels erzählt, dass sie es gerne guckt. Und dann haben wir überlegt, dass wir daraus eine Rolle machen. Jetzt bei *Ich bin's Frank* mit Julia Häusermann hat sie gesagt, dass ihr die Hochzeit wichtig ist. Man versucht, diese Ideen zu nehmen und zu verhandeln, um sie irgendwie umzusetzen. Dann hat Fabienne mit mir mal Regie gemacht, das ist dann irgendwann versandet. Dann gibt es kollektive Projekte. Aber auch im alltäglichen Probenprozess, wenn wir nicht über Produktion reden, gibt es immer wieder die Fragen: „Was habt ihr heute Bock zu machen?“ oder „Hat jemand Lust, ein Spiel zum Aufwärmen vorzuschlagen?“ oder so. Wir gucken also immer wieder gemeinsam, auf was haben wir alle Lust haben. Ich habe mich nie als Entertainerin aller Beteiligten verstanden.

Stephan Stock: Was ihr jetzt alle gesagt habt und was ich interessant finde, ist, dass die Ideen ganz oft von Sachen kommen, die man sieht oder hört. Man hört einen Song auf seinem Laptop oder man sieht einen Film, den man gut findet. Und dann nimmt man diese Ideen in das Theaterstück rein. Das heißt, man nimmt das, was man kennt, und mixt das neu zusammen. Gibt es auch andere Ideen, wo ihr sagen würdet, die habt ihr noch nirgendwo gesehen, sondern die kommen komplett von euch selber?

Remo Beuggert: Ja. Da habe ich was. Ich habe mal ein kleines Stück gemacht, das heißt *Do you want to dream then close your eyes*. Auf diese Idee komme ich durch eine Kritik von *Horror Dancing*. Es war langweilig, und da kam ich auf die Idee: Ich stelle einfach eine Wand auf und verstecke mich hinter der Wand und mache 80 Minuten Musik, die ich selbst ausgewählt habe. Und das habe ich immer wieder gesagt und Michael hatte das umgesetzt, dass ich das machen durfte. Er selber war dann damals nicht dabei. Und es war eine Stunde vor der Aufführung, da habe ich Nele gesagt „Ist das die richtige Entscheidung?“ Also ich hatte schon Angst, Selbstzweifel. Aber komischerweise hat es den Leuten noch gefallen.

Nele Jahnke: Ich habe damals aber nichts gesagt Remo, ne? Also das war ja die Phase, wo wir Assistenten waren und ich habe immer gesagt: „Remo, das musst du dich selber fragen. Das ist deine Entscheidung.“

Remo Beuggert: Ja, hab ich jetzt gesagt, dass du was gesagt hast?

Nele Jahnke: Ne ne, das wissen die ja nur nicht so genau, die Dame der Passauer Universität.

Remo Beuggert: Genau. Ich hatte schon ein bisschen Angst, was die Leute sagen. Da ist Judith, eine ältere Dame, der hat es eigentlich gefallen.

Matthias Brücker: Also ich habe auch viel gemacht.

Stephan Stock: Nele wollte noch etwas sagen.

Nele Jahnke: Bei dem Projekt „Freie Republik HORA“ gab es sechs Phasen. Die erste Phase war komplett kollektiv, einheitlich. Wir als künstlerische Leitung und alle Mitarbeiter:innen, die nicht Teil des Ensembles waren, durften nie ihre Meinung sagen. In dieser kollektiven Phase haben wir Zuschauergespräche eingeführt als Möglichkeit, sich ein Feedback zu holen. Man durfte aber auch jederzeit gehen. Es gab ein paar Grundregeln bei „Freie Republik HORA“, z.B.: Alles, was nicht verboten ist, ist erlaubt. Verboten ist: sexueller Übergriff,

Sachbeschädigung und Gewalt. Und dann hat Gianni irgendwann gesagt, er hat keinen Bock mehr, irgendwie mit allen Raum und Zeit zu teilen.

Dann kam Phase zwei. Das war so ein bisschen das Motto: Jeder hat seinen Raum und seine Zeit für seine Ideen. Da sind dann Trios oder Soli entstanden, auch *Halloween* war in der Phase. Es blieb bei der künstlerischen Leitung dieses Paradox, dass wir gewisse Dinge vorgegeben und gleichzeitig abgeschafft haben. Also ein nicht zu lösendes Dilemma. Wir hatten das Gefühl, es ist gut, den nächsten Schub reinzubringen. Zum Beispiel Noah hat in Phase zwei sechs Versionen „Beatrice Egli“-Solos gebracht. Wir dachten an etwas Neues und haben Vorschläge gemacht, um vielleicht einen Schub zu geben. Bei Noah war das zu sagen, du musst irgendwie mit sechs Musikern arbeiten. Und dann gab es vier Regeln oder Vorgaben, die für alle gleich waren: eine Woche Probenzeit, ich glaube 5000 Budget, vorab Titel und Konzept (was diktiert oder gemalt werden konnte) und ein bis drei nicht geistig behinderte Künstler und Künstlerinnen oder auch Nicht-Künstler (man konnte auch sagen: ich nehme den Metzger von nebenan). Und eine fünfte individuelle Regel, die Michael Elber und ich damals sehr intuitiv gesetzt haben, für Matthias Brücker. Der war zu diesem Zeitpunkt sehr beschäftigt, beruflich-privat, mit seiner Beziehung (Entschuldigung, Matthias, wenn ich dir zu nahe trete) zu Tiziana Pagliaro. Wir haben gesagt, seine Regel ist: Tiziana darf weder namentlich erwähnt werden noch mitspielen noch überhaupt vorkommen. Daraufhin hat Matthias ein Konzept geschrieben, das eigentlich ihr Leben reinszeniert hat, jetzt mal ganz grob gesagt. Das war diese Phase 3, es blieben auch Publikumsgespräche.

Und dann ging es weiter in Phase 4. Ich habe gesagt, ich kann nicht mehr, wir müssen uns wieder künstlerisch ermächtigen. Und dann haben wir alle gespielt, alle Regie gemacht zum Thema „Gott“, weil da niemand einen intellektuellen Vorsprung hat.

Zu der ursprünglichen Frage: Ich als Regisseurin habe keine Ahnung, ob ich etwas inszeniere, was ich nicht schon irgendwo einmal gesehen habe. Ich glaube, es geht eher darum, wie man Dinge neu miteinander kombiniert. Das ist wichtiger als die Frage: „Habe ich jetzt irgendwie etwas Neues erfunden?“ Und ich bin, glaube ich, immer sehr skeptisch. Selbst wenn ich irgendwie eine Idee habe und denke, das habe ich noch nie gesehen, habe ich trotzdem das Gefühl, dass die wahrscheinlich irgendwann einmal irgendwo in mich reingeflossen ist. Deswegen bin ich da immer unsicher. Aber ich glaube, es liegt an der Kombination der Sachen, die ein neues Narrativ machen. Narrativ heißt Erzählung, Entschuldigung, das war vielleicht etwas schwierig formuliert.

Stephan Stock: Jetzt können wir zu einer weiteren Frage kommen, die passt ganz gut zu dem, was du gerade gesagt hast: Wie entwickelt ihr normalerweise eine Inszenierung, wer hat die Ausgangsidee? Wie wird die Ausgangsidee den Schauspieler:innen erklärt und wie reagieren sie darauf? Also, das ist eigentlich noch so eine ganz interessante Frage, finde ich.

Remo Beuggert: Zum Beispiel wir hatten ein Thema von Alfred Hitchcock. Da hat Michael einfach einen Film geschaut über das Thema Alfred Hitchcock und hat das thematisiert und hat jetzt drei verschiedene Filme. Zuerst waren wir losgezogen. Ich durfte *Die Vögel* machen, Matthias Brücker *Immer Ärger mit Harry* und Noah *Psycho*. Und jeder hat dann seine eigene Version draus gemacht. Ich habe meine Version draus gemacht und Matthias hat seine Version gemacht und Noah hat seine Version gemacht.

Stephan Stock: Aber wer welchen Film gemacht hat, habt ihr einfach ausgelöst quasi?

Remo Beuggert: Genau. Zuerst, zum Beispiel, die Reihenfolge weiß ich nicht mehr so genau, *Immer Ärger mit Harry*. Wir haben gelöst zwischen den Filmen und ich war froh, dass es *Die Vögel* war und nicht *Immer Ärger mit Harry*.

Stephan Stock: In der Frage stand auch: Wie reagiert man darauf? Fandet ihr dieses Lossystem gut? Du hast es ja schon so beschrieben, dass man sich freut oder etwas Bestimmtes wünscht. Fandet ihr es eine gute Lösung zu lösen oder habt ihr euch auch geärgert, was gab es da für Reaktionen?

Remo Beuggert: Ich bin von der Losziehung nicht so begeistert, weil ich eigentlich sage, dass ich meistens immer Pech habe.

Matthias Brücker: Kann ich auch was sagen?

Remo Beuggert: Jetzt übergebe ich es an Matthias.

Matthias Brücker: Danke Remo! Jetzt sage ich einmal Danke. Hallo, danke! Also, danke schon mal herzlich an Remo.

Remo Beuggert: Darf ich noch kurz was sagen zu Matthias seinem Stück. Das Spezielle an Matthias seinem Stück war: Er hat gesagt: „Remo, Tiziana, Bühne, wütend!“ Dann haben wir eine halbe Minute gespielt: „Raus!“ Die nächste gespielt: „Remo, spiel wütend.“ Also mich. Dann habe ich mal einen Stuhl genommen und hab ihn mit voller Wucht auf die Wand geschleudert. Ja weil, wenn ich wütend spiele, dann kann ich das am meisten zeigen, wenn ich was

wegschmeiße. Also das ist ja Matthias seine Power-Regie und so hat er auch sein „Ich sage kein Wort“ durchgezogen.

Matthias Brücker: Ja, richtig.

Stephan Stock: Ja, davon habe ich auch schon viel, von „Power-Regie“.

Nele Jahnke: Das ist eine eigene Regieform geworden. Kopiert von Florian Loycke und den Helmis. Noch einmal zu der Frage, wie man zu Themen oder Stücken kommt. Einmal gibt es die Regie-Projekte, bei denen die Spieler:innen entscheiden auf Grundlage dessen, was sie gerade interessiert. Dann gibt es den Regisseur, die Regisseurin oder Kollektive extern, die wir einladen. Die begegnen den Horas und bekommen dadurch Ideen, aber nicht durch Reden über Konzepte. Und dann geben sie Stücke oder Sachen vor. Wir versuchen, das dann irgendwie mit dem Ensemble zu diskutieren. Und dann gibt es immer mal wieder Versuche, gemeinsam zu überlegen, auf was wir alle Lust haben. Da gehen die Meinungen natürlich auch auseinander. Bei kleineren Sachen, wie Remo ja schon gesagt hat, arbeiten wir viel mit dem Losverfahren. Manchmal hat man viel Pech, aber es ist eine Form der Gleichberechtigung. Und man quatscht die Frage nicht tot, sondern entscheidet einfach.

Remo Beuggert: Ich hatte das Glück, dass Milo Rau auch mein Stück gesehen hat. Durfte ich ganz kurz eine Weile Regie führen. Also ein Teil von diesem Stück, das ist auch meine Schuld, dass es so ist, wie es ist. Und auch mit der Musik. Anfangs...Ich war in diesem Stück auch als Regisseur und durfte am Anfang Musik machen, aber später aus irgendwelchen Gründen, also sie hatten Angst, dass ich den Einsatz verpasse, oder sie wollten das nicht mehr, oder es ging nicht mehr, keine Ahnung. Also ich hatte nicht mehr so Freude an diesem Stück.

Stephan Stock: Das ist vielleicht auch ein gutes Thema für die nächste Frage: „Was machen Sie mit Bemerkungen und Gefühlen der Schauspieler, die im Verlauf des Probenprozesses auftreten?“ Da kann man vielleicht zu der Milo Rau-Inszenierung etwas sagen, weil ich aus euren Geschichten und den Sachen, die ich weiß, den Eindruck gewonnen habe, dass dabei viel über Gefühls-Themen geredet wurde und was geht und was nicht. Da sind ja viele Gefühle hochgekommen. Könnt ihr euch an Situationen erinnern? Wenn Du jetzt sagst, du wurdest ein bisschen übergangen und hast dich dann nicht mehr so wohl gefühlt... Wie geht man damit um, wenn Gefühle hochkommen und Probleme und wie redet man darüber?

Matthias Brücker: Für mich ... gerade das Thema ... Das ist ziemlich skandalös. Und wie ich fühle auf der Bühne.

Remo Beuggert: Ich habe gesagt, dass ich *Sodom* nicht mehr so gerne gespielt habe, aber das ist mein Beruf. Wenn ich ein Stück nicht gerne spiele, aber ich muss es spielen, dann spiele ich es einfach – ob ich es gerne mache oder nicht. Beim Jérôme Bel war das am Anfang auch ein bisschen schwierig, weil er immer die gleichen zum Tanzen ausgewählt hat und gesagt hat, dass den Abend abgewechselt wird und er hat nicht abgewechselt und es konnten immer die gleichen tanzen und dann wurde ich ein bisschen wütend, weil ich es nicht verstanden habe. Heute würde ich einfach sagen: Es ist so. Aber damals habe ich es noch nicht verstanden. Aber wenn Jérôme jetzt dabei wäre, würde ich es besser verstehen als damals, weil ich jetzt auch ein bisschen mehr Erfahrung habe.

Nele Jahnke: *Sodom* ist ein gutes Beispiel. Wir haben im Vorfeld in Ruhe diesen Film geguckt, immer nur in kleinen Häppchen und darüber gesprochen. Ich hatte das Gefühl, ich schlafe viel schlechter als alle Spieler und Spielerinnen danach, weil er schon sehr heftig ist. Wir haben auch immer gefragt: Was macht das mit jedem? Wir arbeiten immer auch mit den Beiständen und den Familien. Wir haben sehr viele Elterngespräche geführt und zum Elternabend mit Milo Rau eingeladen. Wir haben alle vorab informiert. Bei einem Trailer haben wir zum Beispiel gesagt: „Der geht so nicht raus.“ Weil wir gesagt haben, dass alles, wo im Ansatz Nacktaufnahmen oder Unterwäscheaufnahmen zu sehen sind, nicht online geht, weil diese Aufnahmen dann irgendwo verwertet werden können. Das haben wir immer sehr transparent geteilt und haben auch versucht, diese Gespräche offen und regelmäßig zu führen.

Ich erinnere mich an Fabienne. Die haben wir danach gefragt, wie es ihr geht mit den Sachen. Es war auch wichtig, dass es Männer und Frauen im Team gab, weil gewisse Dinge intim sind, die man zu besprechen hat. Gerade bei *Sodom* hatten wir große Diskussionen. Oder auch immer wieder zu sagen: „Niemand soll etwas auf der Bühne tun, was er oder sie nicht will.“ Klar, wenn jemand anfängt mit „Ich will nicht einmal mehr tanzen auf der Bühne“, muss man irgendwann fragen: „Bist du im richtigen Beruf?“ Aber ich muss mich nicht ausziehen. Da war zum Beispiel auch die Diskussion mit dem Kollegen Dominik Blumer, der sich gefühlt seit drei Jahren bei jeder möglichen Probe nackt ausgezogen hat. Da gab es den Wunsch und ein langes Gespräch mit seiner Mutter. Wir haben uns gefragt, ab welchem Moment *wir* ihn eigentlich mehr behindern, weil er behindert ist. Lassen wir ihn das tun, wenn er das machen möchte? Wie geht es jedem mit dem, was er macht, wo sind für jeden die Grenzen, was kommt an Gedanken hoch? Mit wem wollt ihr darüber sprechen, wollt

ihr überhaupt darüber sprechen? Eine Schauspielerin des Schauspielhauses hat hinterher zu uns gesagt, sie würde sich diese Art von Begleitung und Coaching für ihre Produktionen wünschen. Wir haben immer berücksichtigt, dass Dinge hochkommen können und es für jeden anders ist und jeder ein anderes Leben hat.

Stephan Stock: Das ist auch schon wieder eine sehr gute Überleitung zu einer weiteren Frage. Die könnt ihr alle beantworten, weil ihr alle schon einmal Regie geführt habt: „Wie geht ihr mit Widerständen um? Wie bringt ihr Schauspieler:innen dazu, bestimmte Bewegungen durchzuführen oder Texte auswendig zu lernen oder etwas Bestimmtes zu sagen, wenn sie nicht so viel Lust dazu haben?“ Du hast gerade dieses Thema angesprochen, Nele: Keiner muss was machen, was er nicht will. Aber Widerstände gibt es immer wieder und das ist eine Gratwanderung, die muss jeder Regisseur oder jede Regisseurin gehen. Wie geht ihr damit um? Was sind eure Methoden, eure Taktiken?

Remo Beuggert: Ich nehme nochmals *Die Vögel*. Nikolai kam eines Tages auf mich zu und wollte fragen, ob er seinen Gehstock, den man wie ein Messer herausziehen kann, mitnehmen durfte, und ich habe ihm zuerst „Nein“ gesagt und hatte das Gefühl, dass er nicht richtig mitmachen würde. Dann habe ich überlegt, wie ich den Stock einbauen kann. Dann hatte ich eine Idee und habe gesagt: „Nimm deinen Stock mit.“ Und jetzt nochmal zum Kontakt. Der Serafin, mit ihm ist es sehr schwierig zu arbeiten. Aber ihm habe ich als einzigem die Freiheit gelassen, wie er das spielen möchte. Er weiß eben schon, was er zu tun hat, aber er macht es auf seine Art. So fährt man beim Serafin eigentlich am besten. Man zeigt es ihm am besten ein paar Mal und dann kann man eigentlich nur hoffen, dass er macht, was er soll. Das Geilste war einmal... Da hat er einmal als Killer... da haben sie mal Wind zugefächelt. Das war nicht geplant, aber es war höllisch cool. Der Serafin steigert sich so in seine Rolle hinein, dass man ihm den Killer abnehmen kann. Nur habe ich den Johnny als seinen Schatten eingesetzt, dass der Johnny ihm zeigen kann, wo er hin muss. Nicht, dass Serafin blöd ist oder so. Das denke ich überhaupt nicht. Aber als kleine Stütze.

Matthias Brücker: Eigentlich wie eine Wundertüte [Serafin].

Nele Jahnke: Matthias, ich würde ganz kurz – Entschuldigung, wenn ich dich unterbreche – nur um das nochmal zu klären: Die Frage ist nicht, wie gehen unsere Spieler mit Widerständen um oder, wie macht man das mit Serafin, sondern wenn du Regie machst, Matthias, und –

Matthias Brücker: Ah, ja.

Nele Jahnke: Ich glaube, Matthias hatte jetzt so viele Gedanken gleichzeitig. Wenn du Regie machst, Matthias. Was ist, wenn Spieler oder Spielerinnen keine Lust haben, Widerstand haben – kennst du ja auch von dir selber gut – wie gehst du damit um? Was machst du? Was sind deine Tipps und Tricks?

Matthias Brücker: Ich habe mich wirklich oft bemüht ... Ich bin nicht so [schlägt mit der Faust auf den Tisch], dass es mich stört, aber ... frei und jede Art zählt als Ideenbringer ...

Nele Jahnke: Ja genau, manchmal ist es ganz viel, dass du verführst, guckst, was alle machen können, und manchmal schickst du die Leute einfach runter. Ich glaube – das hat auch mit der Hora-Kultur zu tun – das Commitment ist erstmal, dass man da ist, weil alle Lust haben, etwas zu tun. Wenn jemand keinen Bock hat, dann muss er auch nicht mitmachen, aber er soll es so machen, dass die anderen, die Lust haben, arbeiten können. Jetzt ist man auch mit wahn-sinnig vielen Spielern gesegnet, die einfach erstmal Lust haben. Ich habe das Gefühl, ich nehme eher Vorschläge an, auch wenn sie nicht ganz reinpassen, wenn die gute Laune bestehen bleibt.

Dann gibt es immer wieder zu klären: Was ist privat, was ist beruflich? Wie kriegt man das getrennt? Also auch zu sagen: „Komm, dann gehen wir nochmal vor die Tür und schütteln die schlechte Laune des Tages ab oder die Probleme vom Wohnheim.“ Und jetzt beginnt der Beruf. Die Horas sind ja totale Profis, das verstehen die. Manchmal tut man Dinge auf der Bühne, die sind nicht die Liebings-sachen oder ich tanze mal zu einer Musik, die ich sonst privat nicht höre. Es gibt eine Strategie, auch den Widerstand einzubauen. Man kann den benutzen und sagen: „Dann machst du jetzt eher einen widerständigen Tanz.“ Vieles geht mit Humor. Wenn man merkt, jemand dreht sich in etwas Komisches rein, versucht man anzudocken, weil man sich gut kennt, und ihn raus-zulocken mit Witz oder indem man ihn an etwas erinnert. Etwa sagen: Helene Fischer sitzt im Publikum und findet das ganz toll, was Gianni Blumer macht, oder so einen Quatsch. Das sind Verführungsstrategien.

Das andere ist, Zeit zu lassen. Immer wieder merke ich das auch für mich selber. Jeder hat seine Zeit, auch das Miteinander. Aber wenn jemand etwas nur für sich macht, muss man auch sagen: Theater bleibt etwas Gemeinsames. Es kann nicht sein, dass eine Person in einem Raum alle Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Dieses ‚self-centering‘ kennt man ja auch von nicht-behinderten Schauspielern. Das hat keinen Platz, das muss man dann nochmal klären. Es gibt ein sehr großes Ensemble-Verständnis im Hora und es ist auch eine Basis der gemeinsamen Arbeit zu sagen: „Das ist keine Solo-Show für jeden hier, sondern wir machen das zusammen.“ Und dann gibt es sicher auch Leute wie Remo,

der oft vermittelt. Besonders bei den großen Wundertüten wie Serafin, da ist es so: An einem Tag findet er mich super, am anderen wieder nicht. Dafür findet er Remo am anderen Tag super. Dann kann man immer sagen: „Du Remo, kannst du jetzt mal kurz mit Serafin quatschen?“ Man kann immer gucken, wer gerade gut auf wen anspringt, sodass man diese Verantwortung teilt.

Remo Beuggert: Meistens hört er auf mich. Meistens. Nicht immer aber meistens. Ich durfte bei *Medea* mit Serafin spielen. Wir hatten nicht immer gleich viel Bock und am Anfang war es schwierig. Mit der Zeit musste ich merken, dass es einfacher ist, wenn ich für mich schaue. Also ich könnte diese Szene rein theoretisch auch alleine spielen, aber es ist schöner mit Serafin zusammen. Nur musste ich nach seinen Regeln spielen. Wenn er mir das Messer gegeben hat, musste ich das Messer nehmen, zum Beispiel. Ich hoffe, es ist verständlich, was ich meine.

Stephan Stock: Ja, sehr schön. Man muss nach den Regeln seiner Kollegen spielen.

Matthias Brücker: Ich habe auch eine Sache ... Einmal in einer Probe habe ich ... dass ich sie nicht mehr mag ...

Stephan Stock: Wie meinst du? Wenn man jemanden nicht mag, dann muss man nicht mehr...? Das habe ich jetzt nicht ganz verstanden. Was muss man dann nicht mehr?

Remo Beuggert: Ich weiß, was er meint. Er hat das immer gesagt, weil er Cécile momentan nicht mag, also eine Schauspielerin. Trotz allem ist es wichtig, wenn er mit ihr eine Szene hat, dass er mit ihr spielt. Bei der Arbeit muss man miteinander zu tun haben, aber privat kann man sich ja aus dem Weg gehen.

Stephan Stock: Das waren megainteressante Antworten. Kommen wir zur letzten Frage. Wir haben es gleich geschafft und wieder ein Stück Wissenschaft zusammen produziert. Die letzte Frage ist eine offene Frage, das ist ganz gut: „Ich bin eine Professorin, die sich mit Vorstellungsbildern von Behinderung beschäftigt. Was möchten Sie als Schauspieler:innen beziehungsweise Regisseur:innen einer Person wie mir gerne sagen? Was soll ich untersuchen?“ Also sie fragt uns zum Schluss: Was findet ihr, sollten die Menschen mehr beachten oder mehr untersuchen in diesem Theaterbereich, in dem wir alle tätig sind? Worüber wird zu wenig geredet und was soll sie in ihren Studien mehr beachten?

Matthias Brücker: ... was er als Schauspieler ...

Nele Jahnke: Matthias, warte mal ganz kurz. Ich glaube du bist jetzt bei dem, was man sich wünscht, oder? Fabian möchte gern mal bei euch spielen und du wünschst dir, dass so etwas möglich ist, oder? Dass ihr untereinander mehr Austausch habt, mal woanders spielen könnt. Das ist eine Antwort, auf jeden Fall. Das ist sehr praktisch. Jetzt ist aber nochmal die Frage von der Frau: Was sind Sachen, über die zu wenig gesprochen oder nachgedacht wird, was Leute zu wenig wissen, wenn es um den Bereich Theater und Künstler, Künstlerinnen mit Behinderung geht? Was gibt es, wo die mehr drüber quatschen können oder genauer hingucken könnten? Verständlich?

Remo Beuggert: Vielleicht sollte man mehr darüber machen, dass Menschen mit normaler Behinderung [lacht] oder eben einer geistigen Behinderung – wie ich sie lieber als Handicap bezeichne – mehr zusammenarbeiten. Also nicht nur Leute mit Handicap, Handicap – Normalos, Normalos; sondern Normalos mit Handicap.

Matthias Brücker: Danke Remo für den Punkt.

Nele Jahnke: Es ist nach wie vor das alte Problem, das sich abzeichnet, dass es dafür Geld braucht und Manpower. Diese Struktur könnte man untersuchen und auch, welche Strukturen bräuhete es – das war auch mein Thema vorher in München, aber ich finde das ist auch generell ein Thema –, damit alle gute Arbeitsbedingungen hätten. Ich finde Wissenschaftler könnten sich auch mit der Frage beschäftigen, wie wir Verträge schaffen, dass Menschen mit Behinderung auch sehr bald Geld verdienen können.

Stephan Stock: Money!

Nele Jahnke: An die Rechtswissenschaftler gerne mal! Dazu kann man auch gut eine Doktorarbeit schreiben.

Stephan Stock: Das stimmt. Remo, du wolltest auch noch was sagen?

Remo Beuggert: Ja, ich wollte was sagen. Eine kleine Werbung. Man kann eigentlich alle Hitchcock-Filme und einige von Hora auf Vimeo anschauen. Und das Stück *Disabled Theater* kann man bei YouTube schauen.

Nele Jahnke: Und es gibt den *Freie Republik HORA – Phase 3*-Film. Und die „DisAbility On Stage“-Homepage.

Remo Beuggert: Für *Die Vögel*, das Stück von Matthias und *Psycho* gibt es kein Kennwort.

Stephan Stock: Alles klar, Leute. Vielen Dank! Das war auch schön für mich zu hören. Ich bin ja immer noch der Neue. „Jeder braucht seine Zeit.“ Das finde ich immer noch einen der besten HORA-Sätze überhaupt und das habe ich auch bei euch gelernt.

Remo Beuggert: Hoffentlich freut es auch sie.



Fig. 37: *Disabled Theater*, 2012 (J. Bel) © Hugo Glendinning.

Liste der Abbildungen/Figuren

Fig. 1:	Blick auf das Parkett in der <i>Der Ring</i> von RambaZamba beim Grenzenlos-Festival © Soledad Pereyra.	50
Fig. 2:	Marcell Vala und Rigel Flamond (v.l.) in <i>Zum Teufel</i> , 2017 (V. Skocek) © Verena Skocek.	90
Fig. 3:	Stefan Musil, Rigel Flamond, Sinah Stamberg, Rene Huget und Ulrike Munsch (v.l.) in <i>Marionetten</i> , 2021 (G. Weber) © Anna Sommerfeld.	101
Fig. 4:	<i>Cendrillon</i> , 2017 (J. Pommerat/Ph. Flahaut) © G.Zinanovic.	114
Fig. 5:	<i>Zoll</i> , 2003 (M. Géniaux/Ph. Flahaut).	124
Fig. 6:	<i>Madisoning</i> , 2018 (A. Poirier) © Justine Pluinage.	127
Fig. 7:	<i>Humming Dogs</i> , 2017 (D. Bausseron) © Magouka.	136
Fig. 8:	<i>Le dernier cri</i> , 2009 (O. Couder) © Alexandra Lebon.	138
Fig. 9:	<i>Les missions d'un mendiant</i> , 2015 (R. Leteurtre/O. Couder) © Anne Gayan.	157
Fig. 10:	<i>Unfassbar</i> , 2021 (B. Weste/M. Pollkläsener) © Marianne Menke. ..	160
Fig. 11:	<i>30°60°90° – Blaumeiers theatrale Betrachtung der Zeit</i> , 2019 © Marianne Menke.	173
Fig. 12:	<i>Crazy Sommernachtsträume</i> , 2008 (A. Eggers) © Kirsten Heer.	176
Fig. 13:	<i>Andersisches Kaleidoskop</i> , 2004 (A. Eggers) © Astrid Eggers.	185
Fig. 14:	<i>Kaffee, Leben und Tod</i> , 2009 (G. Höhne).	188
Fig. 15:	<i>Der Frieden</i> , 2010 (G. Höhne).	220
Fig. 16:	<i>Muuuh!</i> © Rudolf Klaffenböck.	222
Fig. 17:	<i>Abfahrt 28.76 Uhr</i> © Rudolf Klaffenböck.	233
Fig. 18:	<i>Subway to Heaven</i> , 2014 (G. Hartmann) © David Baltzer.	238
Fig. 19:	<i>Die Butterblumen des Guten</i> , 2019 (G. Hartmann/M. Clausen) © David Baltzer.	255
Fig. 20:	James Benfield as Ariel, Katy Francis as Miranda & Tommy Jessop as Prospero in <i>The Tempest+</i> , 2019 (R.Conlon) © Mike Hall.	259
Fig. 21:	Ryan Nicholas as God, Sam Dace as Peter in <i>The Railway Children</i> , 2020 (R.Conlon) © Mike Hall.	288
Fig. 22:	Martin Vick in <i>Snooks Brothers Bank</i> , 2011 © Como Loveo.	290
Fig. 23:	Laura Tilley in <i>Into The Light</i> , 2019 (S. Graham/K.Vuori) © Kirsten McTernan.	300

- Fig. 24:** Left to right: Emma O’Grady (Maggie), Jenny Cox (Rose), Tara Breathnach (Christina) in *Dancing at Lughnasa*, 2018 (B. Friel/P. Pilley) © Andrew Downes. 302
- Fig. 25:** Left to right: Emma O’Grady (Maggie), Grace Kiely (Agnes), Jenny Cox (Rose), Tara Breathnach (Christina), Hillary Kavanagh (Kate) in *Dancing at Lughnasa*, 2018 (B. Friel/P. Pilley) © Andrew Downes. 311
- Fig. 26:** Rehearsal of *Un peep show per Cenerentola*, 2020 (A. Viganò) © Vasco Dell’Oro. 314
- Fig. 27:** Rehearsal of *Un peep show per Cenerentola*, 2020 (A. Viganò) © Vasco Dell’Oro. 316
- Fig. 28:** *Y me busco*, 2020 (J. Martínez Lorca/S. Olmo Bau) © Pepe H. 318
- Fig. 29:** *Viájame*, 2018 © Angel C. Santos. 327
- Fig. 30:** Palmyra Teatro – Asociación ARGADINI © Jorge Gimeno Barrón. 331
- Fig. 31:** ENKI Teatro (ENKI Inclusión + Cultura) – Asociación ENKI © Carlos de Miguel. 354
- Fig. 32:** Carlos Concepción, José David San Antolín, Rubén Pascual, Mercedes Menéndez, José Martín, Juan Antonio Martín en *NADIE*, 2015 (M. Medina). © Juan C. Gargiulo. 356
- Fig. 33:** Carlos Concepción, Mercedes Menéndez en *Despierta, un juguete casi cómico*, 2018 (M. Medina/J. Polanco). 364
- Fig. 34:** Therese Kvist as Caliban and Luis De La Plaza Aguilar as Stefano, with Frida Andersson as Ariel in the background in *Stormen [The Tempest]*, 2015 (O. Törnqvist) © Bodil Johansson. .. 367
- Fig. 35:** From left to right: Frida Andersson, Dennis Nilsson, Nina Jemth, Gunilla Ericsson, Rafael Pettersson, Ababacarr Toury, Niclas Lendemar and Tryggve Algeus in *Gökboet [One Flew Over the Cuckoo’s Nest]*, 2013 (R.Weisteen) © Bodil Johansson. 375
- Fig. 36:** *Randen Soft Horror*, 2016 (T. Pagliaro) © Niklaus Spoerri. 380
- Fig. 37:** *Disabled Theater*, 2012 (J. Bel) © Hugo Glendinning. 392

Images of Disability

Literature, Scenic, Visual, and Virtual Arts / Imágenes de la diversidad funcional.
Literatura, artes escénicas, visuales y virtuales

Edited by Susanne Hartwig and Julio Enrique Checa Puerta

- Band 1 Julio Enrique Checa Puerta / Susanne Hartwig (ed.): ¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies. 2018.
- Band 2 Susanne Hartwig (ed.): Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas. 2020.
- Band 3 Alba Gómez García / David Navarro Juan / Javier Velloso Álvarez (eds.): Ficciones y límites. La diversidad funcional en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro. 2021.
- Band 4 Susanne Hartwig (ed.): Gemeinsam/Together. Kognitiv beeinträchtigte Menschen in europäischen Theatern – Theorie und Praxis / People with Learning Disabilities in European Theatres – Theory and Practice. Unter Mitarbeit von Soledad Pereyra. 2022.

www.peterlang.com

