



11 Stückentwicklung inklusiv: Gemeinsame Projekte von gesundheitlich oder sozial benachteiligten und anderen Gruppen

11.1 Einleitung: »Kommt mit nach Nimmerland«

»Kommt mit nach Nimmerland, in ein Land hinter der Sonne. Ein Land der unbegrenzten Möglichkeiten, ein Land, in dem Zeit und Raum keine Rolle spielen...« Wie ein Sendeturm auf einem Hügel bildet die dreibeinige Konstruktion der Ballastsaite, einem kombinierten Instrument aus Trommel, Stahlsaite und metallendem Klangkörper, eine Radio-Sendestation, das Reich von Julia und Remy als Crew von Radio Nimmerland. Remy's sanfte Stimme hallt von dort aus in die Welt und entführt unglückliche Menschen zum Aufbruch auf die sagenumwobene Insel Nimmerland. Eigentlich wollten sich Remy und Julia nur einen Spaß erlauben, doch nach und nach verschwinden einige Radiohörer auf mysteriöse Weise.

Remy ist blind und geistig behindert, das freie Gehen bereitet ihm Mühe, doch er schreibt und singt Songs, die unter die Haut gehen. Mit Julia schaut er vom Sendeturm aus in die Sterne. Im Theaterstück *Nimmerland* kann Remy sehen. Er wird seine Songs für viel Geld an eine Produzentin verkaufen, die ihn groß herausbringt. Im gleichen Moment passiert auf Nimmerland eine Katastrophe, und alle Nimmerländer werden in Schildkröten verwandelt. Als Remy reumütig zurückkommt, ist Julia verschwunden. Sie ist aufgebrochen, Nimmerland zu retten, diese Insel, die für Remy nie mehr war als ein Radio-Scherz.

Und in der Realität? In *Nimmerland* hat Remy eine Hauptrolle, seine Songs haben die Stückentwicklung maßgeblich inspiriert. Später werden wir abwägen, ob Remy ein Praktikum in der Jungen Oper Stuttgart absolvieren kann, und uns dagegen entscheiden. Es wäre 1:1-Betreuung nötig, es würde ihm eine Realität vorgegaukelt, die nie die seine sein wird. Kann er mit seinem feinen Gehör Klavierstimmer werden? Auch das wird verworfen. Auf der Theaterbühne hingegen, im inklusiven Jugendprojekt *Nimmerland*, kann sich Remy's Begabung voll entfalten. Und er lässt uns alle daran teilhaben.

11.2 Partizipation und Stückentwicklung im Musiktheater für Kinder und Jugendliche

Als sich in den 1970er Jahren im Schauspiel, in den 1980ern dann auch im Opernbereich, teilweise unter kulturpolitischem Druck, die ersten theaterpädagogischen Abteilungen gründeten, standen zunächst Kinder und Jugendliche im Fokus der Vermittlungsaktivitäten. Mit ihrem Konzept, begabte Jugendliche im Opernchor mit professionellen Sängern gemeinsam auf die Bühne zu stellen, leistete die Junge Oper Stuttgart zum Zeitpunkt ihrer Gründung 1984 Pionierarbeit, ein Modell der Partizipation, das sie bis heute neben anderen Konzepten beibehalten hat. Spätestens seit dem Filmprojekt *Rhythm Is It!* der Berliner Philharmoniker 2004 sind partizipative Musiktheater- und Tanzprojekte, die sich immer häufiger explizit an Teilnehmende aus sozial benachteiligten Randgebieten wenden, in nahezu jedem Opernhaus anzutreffen. Integrationsförderung, interkultureller Dialog, das Näherbringen von kulturellen Traditionen durch die aktive Teilhabe auf der Bühne: Meist wird kein Hehl daraus gemacht, dass sich der Auftrag von der klassischen Musikvermittlung in Richtung eines sozialen und gesellschaftspolitischen Auftrags verschoben hat.

Den jungen Pionieren folgte das Erwachsenentheater: Heute sprießen Bürgerbühnen aus dem Boden, Obdachlosentheater floriert, Experten des Alltags bespiegeln aus den Theaterkulissen heraus die Wirklichkeit neu, in Klassikern treten Bürgerchöre auf: Seit man in den 1990er Jahren vermehrt an der gesellschaftlichen Wirkung und Verbreitung des (Stadt-)Theaters zweifelte, seit manche Publikumsgruppen der (Staats- und Stadt-)Theater alarmierenden Überalterungserscheinungen aufwiesen und gleichzeitig der politische Auftrag für Bildungs- und Kulturvermittlungsarbeit immer nachdrücklicher an die Kulturinstitutionen herangetragen wurde, sind Partizipationsprojekte in unterschiedlichsten Formaten und ästhetischen Ausprägungen auch im Erwachsenenbereich realisiert worden, und es werden immer mehr. Man mag feststellen, dass das Erwachsenentheater die Pionierarbeit der Jugendbranche marginalisiert und die Erfindung von Bürgerbühnen und Partizipationsmodellen aller Art für sich beansprucht. Doch muss man gestehen, dass die Innovationskraft, Experimentierlust und Risikofreude nicht selten diejenige der Jugendtheater übertrifft – was natürlich auch an den zur Verfügung stehenden Mitteln liegt.

Doch dies nur am Rande. Mal sind es nur Laien, die auf der Bühne des stehen, mal finden sich Profis und Laien zusammen, mal sind es gesellschaftliche Randgruppen, oft Menschen mit Migrationshintergrund oder Geflüchtete, seltener behinderte Menschen. Christoph Schlingensiefel zum Beispiel forderte durch seine kontinuierliche Arbeit mit behinderten Darstellern die ästhetischen und ethischen Qualitäten des Theaters auf völlig neue Art heraus. Der Stuttgarter Verein *Zuflucht Kultur* bricht Opernklassiker mit Erlebnisberichten und musikalischen Beiträgen von Geflüchteten auf und macht sie zum Medium aktueller Geschichte und die Produktion zum Begegnungsraum der Kulturen. *Exklusiv für alle* nennt das Theater Basel ein aktuelles, über vier Jahre konzipiertes Großprojekt, an dem sich alle beteiligen können, die das möchten. Dies sind nur drei beispielhafte Erscheinungen in den Koordinaten eines weiten Spagats. Die Anteile, welche die Laien daran haben, ihre Beweggründe, Motivationen, Absichten und Ziele lassen sich ebenso wenig überschauen wie die Formate, Zielgruppen und die gesellschaftliche Wirksamkeit der Projekte nach innen und außen.

11.3 Inklusion in der (Theater-)Pädagogik: Störkörper im Mineral?

Verbunden mit dem Impuls, im Bereich des Musiktheaters für Kinder und Jugendliche neue Formate des partizipativen, integrativen Musiktheaters zu realisieren, fühlte ich als Initiatorin und Künstlerin stets den Drang, nach innen und außen transparent zu bleiben in der Überprüfung des Integrationsversprechens, ja dieses nach Möglichkeit in Richtung von Inklusion zu verschieben.

In der Mineralogie meint Inklusion den Einschluss von Andersartigem, meist in verschwindend kleiner Dimension, in das umgebende Gestein. Mal geschehen die Einschlüsse während des Kristallwachstums, bisweilen aber erst danach durch Risse und Bruchstellen. Hört man das Wort Inklusion im Rahmen von Pädagogik, denkt man meist auch gleich die Worte Behinderung oder Beeinträchtigung mit. Man denkt an barrierefreie Gebäude, Schulen, in denen körperlich und geistig behinderte Kinder in einer Klasse gemeinsam mit Nicht-Behinderten lernen. Zunächst geht man also wie in der Mineralogie von zwei klar abgegrenzten Einheiten aus, von denen die eine die andere umschließt. Doch auf den oft steinigen Wegen entstehen hier wie da die faszinierendsten Kristalle: Dann

erst, wenn die Verschiedenartigkeit zum einenden Merkmal einer veränderten Gesellschaft wird, ist die Forderung nach sozialer Inklusion verwirklicht. Dann, wenn jeder Mensch in seiner Individualität, mit seinen besonderen Begabungen und Eigenschaften von der Gesellschaft akzeptiert wird und die Möglichkeit hat, in vollem Umfang an ihr teilzuhaben oder teilzunehmen. Unterschiede und Abweichungen werden im Rahmen der sozialen Inklusion zwar bewusst wahrgenommen, doch stellt sich die Frage nach den bestehenden Wertmaßstäben neu, und mit ihr die Wertung von Behinderung, Norm und Abweichung.

Integration heißt, Behinderte in die bestehende Gesellschaft einzugliedern, Inklusion aber will die Veränderung der Gesellschaft. Die einzelne Person ist nicht mehr gezwungen, nicht erreichbare Normen zu erfüllen, vielmehr ist es die Gesellschaft, die Strukturen schafft, in denen sich Personen mit Besonderheiten einbringen und in ihrer Einzigartigkeit wertvolle Leistungen erbringen können.

11.4 Kulturelle Teilhabe auf der Bühne: Integration und Inklusion

Ob und in welchem Maße sich Partizipations- und Integrationsversprechen auf der Bühne einlösen, ob und welche sozialkritischen Inhalte mit solchen Konzepten transportiert werden, kann oft kontrovers diskutiert werden. Tatsächlich bestehen große Unterschiede in der Intensität der tatsächlichen Durchdringung der Welten, den inhaltlichen Auswirkungen der Inklusion sowie der Rollenverteilung unter den Mitwirkenden. So lässt sich oft beobachten, dass die zu inkludierende Gruppe ihren Gruppenstatus (z. B. als Chor) behält oder handlungsirrelevante Einsprengsel bildet, während die andere Gruppe als Hauptdarsteller und Solisten fungieren. Partizipationsprojekte mit sozial benachteiligten Gruppen werfen denn auch immer die Frage auf, ob die Darstellenden mit ihren speziellen Eigenschaften im Fokus stehen, oder ob die Bühne ihre soziale Stigmatisierung als Gruppe fortsetzt. Deshalb lohnt es sich, die häufigsten Beweggründe für inklusive Projekte zunächst zu sortieren.

Inklusion als vorgegebenes Ziel der Projektarbeit

Es kann erklärtes Ziel einer Projektarbeit sein, die beteiligten Gruppen zum Dialog und Austausch einzuladen mit dem Ziel, sich als Gruppe zu durch-

mischen und zusammenzuwachsen. Der gruppendynamische Prozess steht somit im Vordergrund, das gemeinsame Musizieren und Theater dient der positiven Erfahrung von Gemeinschaft. Spielen ist Mittel zum Zweck (vgl. auch Teambuilding).

Inklusion als Ziel der Theatervorstellung

In der altgedienten Funktion von »Theater als moralische Anstalt« soll die Theatervorstellung als solche die Inklusion verschiedener gesellschaftlicher Gruppen fördern, etwa indem sie im Stück thematisiert wird und die Zuschauenden zur Nachahmung angeregt werden. Dies kann jedoch auch realisiert werden, wenn nur die Vertreter der nicht benachteiligten Gruppe auf der Bühne stehen und die Rollen beider Gruppen spielen.

Unabhängig vom Plot kann Theater aber auch allein dadurch inklusiv wirken, dass die Akteure marginalisierter gesellschaftlicher Realitäten selbst auf die Bühne treten und ihren Anspruch auf gesellschaftliche Teilhabe unmittelbar einlösen. Seit 1993 existiert in der Schweiz das Theater Hora als weltweit einziges professionelles Theater mit behinderten Darstellenden.

Ein äußerst einschneidendes Theatererlebnis meiner Kindheit war das Stück *Twee patat met* einer holländischen Theatergruppe über einen Jungen im Rollstuhl und seine komplizierte Freundschaft mit einem nicht-behinderten Mädchen. Die Wut und Verzweiflung des Jungen, gespielt von einem professionellen, nicht behinderten Schauspieler, berührten mich tief. Hätte sich für mich als Zuschauerin etwas geändert, wäre der Junge auf der Bühne tatsächlich und für mich wahrnehmbar behindert gewesen? Hätte ich andere Informationen und Gefühle mitgenommen?

Wie sehr interessiert uns überhaupt die Zuschauersicht, wenn wir inklusive Theaterprojekte realisieren? Oder geht es vorrangig um das Erleben von Inklusion innerhalb des Ensembles, der Schauspielenden, Singenden, Musizierenden, Laien und Profis, Performerinnen und Performern mit und ohne Beeinträchtigungen und besonderen Bedürfnissen? In vielen inklusiven Projekten sind die beiden oben beschriebenen Konzepte, und somit auch die Beweggründe verkettet und ineinander verwoben, manifestieren sich in unterschiedlichen Projektphasen mal produktiv, mal hindernd, überlagern oder maskieren einander.

11.5 Praktische Arbeit (drei Beispiele): Von lächelnden Türen, einer zwielfichtigen Radiostation und Superhelden ohne Liebe

Drei inklusive Musiktheaterprojekte, jedes eine Stückentwicklung, die unter ganz eigenen Umständen entstanden ist, sollen in diesem Essay beleuchtet und analysiert werden. Die Beschreibung und Analyse der Entstehungsprozesse und Ergebnisse hat als Ziel, das Erreichte zu reflektieren und vorläufige, erweiter- und revidierbare Kriterien zur Standortbestimmung zu formulieren, wie sie für jedes Projekt in allen Phasen des Prozesses immer wieder vorgenommen werden sollte.

Die beiden Projekte *Smiling doors* (2011) und *Nimmerland* (2013) entstanden an der Jungen Oper Stuttgart, *Auto-Tune* (2018) für das Kammerorchester Basel. Gemeinsamer Nenner ist ihre Zielgruppe: Kinder und Jugendliche, sowohl auf der Bühne als auch im Publikum. Drei sehr verschiedene Gruppen wurden dabei angesprochen, sich im Verein mit einer Gruppe von normal entwickelten Laien und/oder Profis auf die Reise zu begeben. Waren es bei *Smiling doors* Jugendliche mit einer Krebserkrankung, so wandten wir uns für *Nimmerland* an blinde oder seh- und zusätzlich mehrfach behinderte Jugendliche. Mit den erworbenen Erfahrungen leitete ich bei *Auto-Tune* die Stückentwicklung mit Profis und einer Schulklasse an, die aus Jugendlichen mit Migrationshintergrund und erhöhtem schulischem Förderbedarf bestand. An jedem Projekt lassen sich spezifische Chancen und Fragen erörtern. Manche davon treten ähnlich auch in nicht inklusiven Projekten mit der jeweils selben Zielgruppe auf. Besonderes Augenmerk wird jedoch auf die Manifestationen der Inklusion gelegt.

Beispiel: Smiling doors

»Ich stehe vor dem Spiegel und stelle mir vor:
Was wäre eigentlich, wenn ich gar nicht geboren wäre?
Dann gäbe es ja die Welt nicht.
Dann wäre es ja ein Nichts, gar nichts, alles schwarz.
Das kann ich mir gar nicht vorstellen.«

Im Sommer 2010 fragten Margarethe Mehring-Fuchs und Ro Kuijpers von Element3 aus Freiburg bei der Jungen Oper Stuttgart an, ob wir an einem Musiktheaterprojekt mit krebserkrankten und gesunden Jugendlichen interessiert wären. Die beiden verfügten schon über Erfahrungen mit Theaterprojekten mit jugendlichen Laien genau dieser Zielgruppe, wollten aber die

Musik als Erzählmedium mehr ins Zentrum rücken. Die Finanzierung war bereits zu großen Teilen gesichert, eine Erweiterung des Leitungsteams durch mich als Regisseurin und Dramaturgin willkommen, die nötige Infrastruktur organisierbar. Alle Türen standen offen. Dennoch zögerte ich. Fühlten wir uns einem künstlerischen Dialog mit den Jugendlichen, die eine Krebserkrankung hinter sich hatten oder noch damit kämpften, überhaupt gewachsen? War es das, was die Jugendlichen brauchten? Konnten wir auffangen, was die künstlerische Auseinandersetzung an Emotionen mit sich brachte? Konnten, durften wir diese Emotionen künstlerisch ›nutzen‹?

Was mich schließlich zur Zusage bewog, war nicht nur die Tatsache, dass das Olgahospital Stuttgart unterstützend hinter dem Projekt stand und wir durch die personelle Besetzung des Leitungsteams den Schutzraum zum Reden und die künstlerische Stückentwicklung nach Bedarf trennen konnten. Vor diesem Hintergrund war es vor allem die Gewissheit, dass die Jugendlichen, die teilweise kurz vor dem Tod gestanden hatten, einem Publikum etwas Wichtiges zu sagen hatten, und dass es Sinn machte, dies in einer künstlerischen Form zu tun.

Achtsam und einfühlsam sollten die jungen Men-

schen dabei begleitet werden, sich in einen Dialog zu begeben, sich aus ihrer jeweils individuellen Lebenssituation heraus miteinander und mit ihren Fragen auseinanderzusetzen und ihre Gedanken und Gefühle künstlerisch auszudrücken. In Zusammenarbeit mit dem Olgahospital wurden die krebserkrankten Jugendlichen gefunden, durch Ausschreibung in den Medien die gesunden. Anders als in der Jungen Oper üblich musste man beim Casting nicht zeigen, dass man schauspielern, singen und tanzen kann. Das Casting bestand aus einem Gespräch, in dem die Bewerber*innen ihre Beweggründe für die Teilnahme an dem Projekt äußerten, ihre Erwartungen und auch ihre Bedenken. Einige der ›gesunden‹ Kinder hatten Geschwister oder Freunde durch Krebs verloren und wollten sich im künstlerischen Prozess dieser Erfahrung stellen, andere suchten einfach nur den intensiven Austausch. Bei der Zusammenstellung der Gruppe achteten wir aber auch darauf, dass mindestens zwei Drittel der Mitwirkenden ein Musikinstrument spielten oder von sich sagten, dass sie gerne und gut sangen.

Die 14-köpfige Gruppe zwischen 15 und 20 Jahren bestand zur Hälfte aus Kindern und Jugendlichen, die eine Krebserkrankung (hinter sich) hatten, zur Hälfte aus gesunden Teilnehmern. Das Team nahm zusam-



Abb. 11.1 *Smiling doors*. Foto: A. T. Schaefer

men mit den Kindern und Jugendlichen den Roman *Nichts. Was im Leben wichtig ist* von Janne Teller zum Ausgangspunkt der Stückentwicklung. Durch diese Beschreibung einer Welt ex negativo, in der quasi nichts mehr Bedeutung hat, fühlten sich die Beteiligten herausgefordert, sich dazu mit einer positiven Lesart zu verhalten. In einem kollektiven Prozess entstand in drei einwöchigen und zwei zweiwöchigen Perioden in den Schulferien, von Ostern bis Herbst 2011, ein eigenes Musiktheater.

Smiling doors handelt von zwei Schwestern. Eine stirbt. Wie sich das Leben der überlebenden Schwester verändert, ihre Verzweiflung, ihren Verlust an Realität und schließlich ihre Bewältigung der Trauerarbeit, erzählen die Mitwirkenden in Szenen mit und eingrahmt von Musik. Die Songs und Soundcollagen, die ebenfalls von ihnen entwickelt, komponiert und vorgetragen wurden, entstanden aus Improvisationen mit dem Schlagzeuger Ro Kuijpers auf der Probe.

Es fanden drei Vorstellungen im Kammertheater Stuttgart statt. *Smiling doors* erhielt den BKM-Preis Kulturelle Bildung 2013.

Beispiel: Nimmerland

»Ich hab's lange nicht kapiert,
Dann hab ich's ignoriert.
Doch jetzt hab ich bedingungslos kapituliert.
Ich will nicht mehr kämpfen.
Ich will nicht mehr stark sein.
Ich will nach Hause.
Mein Zuhause ist nicht hier.«

Wie hört man eigentlich, wenn man nicht sieht? Das war meine Ausgangsfrage für das Musiktheaterprojekt *Nimmerland*, das zwei Jahre nach *Smiling doors*, wiederum an der Jungen Oper Stuttgart, seinen Anfang nahm. Während der Entschluss in mir reifte, mit der Theatergruppe DunkelMunkel der Betty Hirsch-Schule der Nikolausstiftung in Stuttgart, ihrer Leiterin Susanne Frimmel und wiederum auch nicht behinderten Kindern und Jugendlichen auf die Forschungsreise zu gehen, lernte ich den Klangkünstler Jochen Fassbender kennen, der Musikinstrumente und Klangobjekte aus Glas, Stein und Metall erfindet und baut. Das Besondere daran: Ihre Resonanzen sind beim Spielen oft unmittelbar fühlbar. Jochen Fassbender wurde unser musikalischer Leiter, seine Instrumente, allen voran die Ballastsaite mit ihrer ausladenden Dreibeinkonstruktion, prägte unser Bühnenbild. Die sieben Kinder und Jugendlichen zwischen 10 und 18 Jahren, die die

Betty Hirsch-Schule besuchten, waren nicht nur durch ihre Sehbehinderung eingeschränkt, sondern hatten noch weitere körperliche und geistige Beeinträchtigungen. An jeweils zwei Nachmittagen in der Woche trafen sie sich auf der Probenbühne der Jungen Oper, um ihr eigenes Musiktheater zu erfinden. Zu ihnen gesellten sich an jeweils einem Nachmittag sieben sehende, nicht behinderte junge Menschen im Alter von 9 bis 27 Jahren, die zuvor bereits Erfahrungen in einem partizipativen Opernprojekt als Chorsänger*innen gesammelt hatten.

Da im Opernhaus gerade die Oper *Peter Pan* von Richard Ayres ihre Uraufführung feierte, war der faszinierende Junge, der nicht erwachsen werden will und auf Nimmerland wohnt, Ausgangspunkt unserer Stückentwicklung. Für das Jenseitige der Elfenwelt waren die Instrumente wie Glasharfe, Metallröhren und Ballastsaite wie geschaffen, klingende Bühnenbildobjekte wiederum boten die Klangkulissen für das Diesseitige: Aus Planschbecken entstand ein See, Glasglöckchen wirbelten darin als durchsichtig schillernde Elfen, Blechwannen waren bald Autos, Kanonen oder Schildkrötenpanzer. Aus eigenen Gedichten wurden Lieder, aus szenischen Improvisationen schälten sich die Figuren einer Geschichte heraus, die ihre ganz eigene Wendung nahm und doch den Gesetzen von Peter Pans Nimmerland gehorcht: Man weiß nie so genau, was Schein ist und was Wirklichkeit.

Ein Vater, dem der Alltag über den Kopf wächst, eine alleinerziehende Lastwagenfahrerin, die keine Zeit für Gutenachtgeschichten hat, ein Junge, der zum Arzt muss, weil er Elfen sieht: Sie alle und viele andere, die sich einsam und verloren fühlen, tröstet »Radio Nimmerland«. Remys Songs und Julias wunderliche Geschichten über die sagenumwobene Insel lassen sie träumen.

►► <http://www.metzlerverlag.de/praxishandbuch-musiktheater/tracks/Nimmerland1> (mit freundlicher Genehmigung der Staatsoper Stuttgart sowie der Darsteller)

Einige Radiohörer verschwinden auf mysteriöse Weise, um ein neues Leben auf Nimmerland anzufangen. Doch ihr Abenteuer nimmt ein jähes Ende, als ein Monster alle Nimmerländer in Schildkröten verwandelt, exakt zum gleichen Zeitpunkt, als Remy die Radiostation verlässt, um mit seinen Songs groß herauszukommen. Er lässt Julia am Boden zerstört zurück. Da hört sie plötzlich Hilferufe aus Nimmerland. Alles war doch nur ein Spiel. Existiert die Insel tatsächlich?

Von Anfang an leitete uns die Idee, das Musiktheater als Hörtheater auch einem blinden Publikum zugänglich zu machen. Für die vier Aufführungen im Kammertheater Stuttgart platzierten wir die Zuhörer*innen rund um die Bühne, auch hinter ihnen klang es, und die Klänge bewegten sich im Raum durch Ver-rücken des Bühnenbildes.

Beispiel: Auto-Tune

»Ist das ein Scherz für dich? Was genau denkst du bist du hier gerade am Machen? Hier geht es um Leben und Tod. Kommst du hier nicht weiter, bist du weg.«

Während in den Projekten *Smiling doors* und *Nimmerland* das freie eigene Komponieren mit Percussionsinstrumenten und Klangkörpern im Vordergrund stand und dabei vom Geräusch und improvisierten Sounds geprägte Klangwelten neu entstanden, war im Musiktheaterprojekt *Auto-Tune* des Kammerorchesters Basel die kreative Auseinandersetzung mit Barockmusik vorgegeben. Das Projekt fand mit einer Basler Sekundarschulklasse des A-Zugs (unterstes Schulniveau für eine solide Allgemeinbildung mit enger Begleitung bei der Vorbereitung auf eine Berufs- oder

Attestlehre) im Rahmen des Schulunterrichts – nicht in der Freizeit – statt, der inklusive Aspekt bezog sich nicht auf zwei unterschiedliche Gruppen von Laiendarstellern, sondern auf den schöpferischen Dialog und das Zusammenspiel von Profis und Laien.

Ausgehend von dem faszinierenden Phänomen der Countertenor-Stimme, dieser ganz besonderen Variante eines der verletzlichsten Schätze unseres Körpers, entwickelten die 13 Jugendlichen zwischen 13 und 16 Jahren über einen Zeitraum von Herbst 2017 bis Sommer 2018 in einem wöchentlichen zweistündigen Workshop sowie in zwei Intensivwochen, gemeinsam mit zwei Musikern des Kammerorchesters Basel und dem Countertenor Terry Wey, unter meiner Leitung eine eigene Fantasy-Oper. Verwoben mit Barockmusik fanden darin auch Sounds mit Petflaschen und Percussionsinstrumenten sowie ein brasilianischer Popsong ihren Platz. Der Countertenor Terry Wey leitete die Jugendlichen einerseits zu Stimmimprovisationen an, wirkte aber auch als Sänger und Bühnendarsteller mit, dessen Rolle die Kids im Laufe der Stückentwicklung schrieben. Ebenso war auch die Auswahl der Arien und Orchesterstücke, die das Kammerorchester Basel beisteuerte, eine Antwort der Musiker auf die Ideen und Erfindungen der Jugendlichen. Die



Abb. 11.2 *Auto-Tune*. Foto: Matthias Müller

beiden Musiker vertraten das Kammerorchester Basel, das sich für Schlussproben und Aufführungen in 22köpfiger Barockformation dazu gesellte.

Zwölf der dreizehn Jugendlichen hatten Migrationshintergrund, waren erst seit kurzer Zeit in der Schweiz und hatten dementsprechend mit Sprachschwierigkeiten zu kämpfen, die aufgrund von weiteren Lernschwächen doppelt schwer wogen und ihre schulischen Leistungen so stark beeinträchtigten, dass nicht mit einem regulären Schulabschluss zu rechnen war. Umso schwerer und ernsthafter als viele andere müssen sich diese Jugendlichen erarbeiten, eine Stimme zu haben, gehört zu werden und der eigenen Wahrnehmung zu trauen. Die eigene Erfahrung, aus den gängigen Wertkoordinaten herausgefallen zu sein, machten sie in ihrer Fantasy-Oper schließlich zum Thema.

Auf einem von kalten Super-Heroes beherrschten Planeten taucht eines Tages ein rätselhafter Junge auf. Er kann weder fliegen, noch ist er superstark oder unverletzlich. Er kann nur eines: singen! Damit wird er zur ernsthaften Gefährdung des super-geheimen Vernichtungsplans, der das Leben auf dem Planeten bestimmt, denn sein Gesang weckt Gefühle und befördert dunkle Geheimnisse der Vergangenheit an die Oberfläche. »Nehmt eure Stärken und vereint euch, nur so kommt ihr weiter«, so weissagt das Orakel. Gelingt es den Superhelden, den Jungen zu besiegen? Oder könnte man dieses Orakel auch ganz anders verstehen?

Am Schluss standen zwei Aufführungen in der Druckereihalle im Ackermannshof.

Mitwirkende und Strukturen

Das Moment der Inklusion im Sinne einer kreativen Begegnung und Durchmischung zweier gegensätzlicher Gruppen ist jedem der drei Projekte eigen, wenn auch in jeweils anderer Zusammensetzung. *Nimmerland* mit je einer Gruppe behinderter und nichtbehinderter Mitwirkender lässt sich der ›klassischen‹ Inklusionspädagogik zuordnen, wohlgermerkt mit einer großen Differenz der Mitwirkenden bezüglich Körperbeherrschung und kognitiv-intellektueller Entwicklung. Bei *Smiling doors* bestehen auch innerhalb der benachteiligten Gruppe Unterschiede. Zwei Mädchen sind äußerlich deutlich von der Krankheit gezeichnet, die anderen nicht. Die »Randgruppe« zeichnet sich durch die besondere Erfahrung der lebensbedrohlichen Krankheit aus, die ins Stück einfließt. Einschneidende Erlebnisse wie zum Beispiel der Verlust eines Geschwisterteils oder die Krankheit eines Elternteils haben einige der ›gesunden‹ Jugendlichen

zum Mitmachen bewogen. Bezüglich der musikalischen und schauspielerischen Skills ist die gesamte Gruppe homogen, so dass es verschiedene Teilmen- gen zwischen Gruppe und Untergruppe gab.

Auto-Tune wiederum hat den Charakter ›typischer‹ Integrationsprojekte, in denen Menschen mit Migrations- und meist auch bildungsfernem Hintergrund – oft Geflüchtete – an Kulturprojekten partizipieren.

So unterschiedlich die Zielgruppen sind, von ihrem Impetus, der grundsätzlichen Konzeption und Methodik sowie den zeitlichen und personellen Ressourcen sind die drei Projekte vergleichbar. *Smiling doors* findet außerhalb des schulischen Kontexts, in der Freizeit aller Mitwirkenden statt. *Nimmerland* nutzt die bestehende Struktur des Schulfreifachs Theater für die sehbehinderten Kinder, während die übrigen Teilnehmenden in ihrer Freizeit kommen. *Auto-Tune* wiederum findet ganz im schulischen bzw. professionellen Kontext statt. Zwei Intensivprobenwochen sowie 70 bis 100 Workshopstunden bilden die Grundlage, im Leitungsteam mit mir als Regisseurin arbeitet mindestens ein Musiker in der Funktion als musikalischer Leiter und Impulsgeber sowie in den Projekten an der Jungen Oper eine Ausstatterin. Weiteres Personal ist situations- und zielgruppenabhängig.

Ausgangspunkte und Methoden

Ein Musiktheater zu kreieren war das ausgesprochene Ziel aller drei hier beschriebenen Projekte. Die Musik soll wesentliches Erzählmedium sein, für Ideen und Handlungen werden primär musiktheatralische Formen gewählt und kreiert. Durch die jeweiligen musikalischen Impulsgeber waren einige und teilweise wesentliche Vorentscheidungen vor Projektbeginn bereits gefällt. Während Ro Kuijpers als Percussionist und Theatermusiker in freier Improvisationstechniken sowie im Popbereich beheimatet ist und in der Stilistik stark auf die Teilnehmenden reagierte, deren musikalische Vorkenntnisse wir bereits beim Casting berücksichtigten, setzte Jochen Fassbenders Instrumentarium einen engeren Rahmen, war aber spieltechnisch leicht zugänglich und auch für Menschen mit motorischen Beeinträchtigungen bedienbar. Für *Auto-Tune* wiederum war die Verwendung von Barockmusik Grundlage, die musikalischen Workshopleiter waren Spezialisten dieses Fachs, die Wege, wie die Jugendlichen mit der Barockmusik vertraut gemacht wurden und sie sich schließlich zu Eigen machten, waren offen.

Von Anfang an räumten wir in allen drei Projekten viel Zeit dafür ein, in die musikalische Welt einzutau-

chen, die Klangwelten und Instrumente kennenzulernen, Spieltechniken zu erwerben und, sobald die Skills dies erlauben, parallel dazu in großen und kleinen Gruppen zu improvisieren. Sind einmal die ersten technischen Kniffe vermittelt, entwickelt sich die Spieltechnik parallel zur Anwendung im theatralischen Kontext weiter, denn der situationsbedingte Ausdruck erfordert die Anpassung von Spiel-, Sing- und Sprechtechniken. Die Techniken der musikalischen Improvisation wiederum, die explizit vermittelt werden müssen, entpuppen sich als Grundlagen, die auch für die szenischen Improvisationen und für die Stückentwicklung auf allen Ebenen gelten: Es gilt, Impulse zu geben und aufzunehmen, zuzuhören, zu führen, warten, und immer wieder Entscheidungen zu treffen. Regie, Ausstatter und Musikalische Leitung sind Spielleiter und bestimmen zunächst die Spielregeln. Beim szenischen und musikalischen Improvisieren lassen sie die Teilnehmenden spielerisch ihre individuellen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten erkunden. Die Spielregeln erst geben Struktur und ermöglichen Form. Dabei spielen Resonanz und Rezeption eine wichtige, oft vernachlässigte Rolle, vom genauen Hinhören auf den selbst produzierten Klang, über das Beschreiben von vorgeführten Szenen der anderen bis zum konzentrierten Musik hören. Was sehe ich? Was höre ich? Welche Gedanken und Gefühle löst das in mir aus?

Neben musikalischen Improvisationen mit klingendem Material eroberten sich die Jugendlichen in *Auto-Tune* die Barockmusik hörend. Wir etablierten die Situation eines fünfminütigen ›Concerto‹ mit Barockmusik, eingerahmt von körperlichen Aufwärmübungen. Die Jugendlichen widmeten sich ganz dem Zuhören und beschrieben danach ihre Eindrücke und Gedanken. Das anfängliche bewertende Einordnen in ›gut – schön – traurig – fröhlich‹ wich bald ausführlichen Geschichten, die wir für unser Stück sammelten.

Spielregeln

Neben dem gemeinsamen Musizieren und Hören finden in der ersten Phase, für die etwa ein Drittel der vorhandenen Zeit eingeplant wird, erste Forschungen am thematischen Material statt, beispielsweise in Form von Interviews oder szenischen Spielen, die sich aus situativen Vorgaben und Material wie Texten, Gegenständen oder Musik entwickeln.

Es ist die Phase des Kennenlernens. Je nach Zusammensetzung der Gruppe müssen verschiedene Hür-

den genommen werden, Widerstände überwunden und/oder möglichst kreativ genutzt werden. Es etabliert sich ein Umgang der Gruppen miteinander, von klassikgewandten, leistungsstarken Profis mit klassikfremden Laien, die ausgeprägte Teilleistungsschwächen, Verhaltensauffälligkeiten und Konzentrationsprobleme mitbringen, von Sehenden mit Nichtsehenden, Behinderten mit Nichtbehinderten. Und genau wie die Klangwelten und die theatralischen Formen fließen auch die Umgangsformen ein in eine sich allmählich etablierende Ästhetik.

Das Festlegen, Einhalten und Variieren von Spielregeln ist auch nicht theatererfahrenen Kindern und Jugendlichen vertraut, vom Spiel natürlich, aber auch von Sport oder Religion. Aber dass man sich als Künstler*in selbst ›einschränkt‹, seinen eigenen Gesetzen und Spielregeln folgt, ist nur wenigen bewusst. Doch ist es genau diese bewusst selektierende Entscheidung für eine Darstellungsform, die es den Jugendlichen möglich macht, eine Distanz zu den meist sehr persönlichen Inhalten zu kreieren. Da wir Musiktheater machen, sind Abstraktion und Formbewusstsein unmittelbar gefragt. Im Prozess des Formens aber werden die Inhalte verschlüsselt, verrätselt, von einem selbst abgespalten. Es mag zum Beispiel für Jugendliche, die aus schwierigen Verhältnissen stammen, wesentlich sein, dass eigene Erlebnisse, die sie der Sammlung für das entstehende Stück beisteuern, von jemand anderem gespielt werden. »Ich traue mich nicht das zu spielen. Wenn mein Vater das hört...«, sorgte sich ein Junge. Durch die Verschiebung erhielt die Figur bereits eine andere Temperatur, ein Grad an Künstlichkeit. Und letztendlich sind dies die besonderen Eigenschaften der musikalischen Komposition oder des Tanzes, dass sie Emotionen und Erlebnisse umformen in Rhythmus, Klang und Bewegung, dass sie sinnlich wahrnehmbar werden lassen, wofür die Worte fehlen oder nicht ausreichen. Die Form wiederum gewährt Interpretationsfreiraum für die Zuschauenden.

Doch nun sind wir bereits weit in die Materie eingedrungen und bereit für die zweite Phase, die Phase der Ausarbeitung.

Schlüssel in der Probenarbeit

Während die erste Phase von allen Beteiligten viel Mut zur Offenheit fordert – Ausgangspunkte werden verworfen, Brillen und Perspektiven gewechselt mit dem Ziel, Knospen aufzuspüren und behutsam zu bearbeiten –, geht es spätestens in der zweiten Phase darum, einen Schlüssel zu finden, nach dem die entstandene

Sammlung sortiert, geordnet und nach Bedarf ergänzt wird, bis das Stück steht. Dann können die Schlussproben beginnen, in denen die Abläufe fixiert und memoriert, oder Spielregeln, Stichwörter und Aktionen für Live-Improvisationen festgelegt werden.

Bei der Arbeit mit Laiendarstellern, insbesondere bei großem Erfahrungsgefälle, ist dies häufig der Moment des professionellen Zugriffs von Regie, Dramaturgie und Musikalischer Leitung in der Stückentwicklung. Die vielen einzelnen Szenen, Musiken und sonstigen Aktionen im Raum pflege ich auf Zettel zu schreiben und auf einer langen Papierbahn anzuordnen. Ich erinnere mich noch lebhaft an den Moment, in dem die blinden Jugendlichen den halbfertigen Ablaufplan ertasteten und freudig ihre vielen eigenen Erfindungen wiedererkannten. Es ist mir ein Anliegen, wenn immer möglich die Teilnehmenden in die dramaturgischen Entscheidungen einzubeziehen, sie von Anfang an zu befähigen, eigene Spielregeln und Schlüssel zu kreieren, d. h. mit ihnen auf einen kollektiven künstlerischen Prozess auf Augenhöhe einzusteigen.

Es sind faszinierende Momente, wenn die Schlüssel offenbar werden. Mal findet man sie in einer konkreten Geschichte, einer poetischen Struktur im Text oder in der Musik, mal im Raum. Im Falle von *Nimmerland* war es die Ballastsaite mit ihrer dreibeinigen Konstruktion, die zur Idee der Radiostation und damit zur Geschichte von ›Radio Nimmerland‹ geführt hatte. Der Radioturm bildete das Zentrum der quadrophonen Anlage. Und da das Publikum selbst nicht wandern konnte, sollte dies das Bühnenbild tun, und zwar mit sogenannten lautstarken ›Möbel-Rückungen‹ im Uhrzeigersinn, die jedes Mal auch das Verschwinden eines Protagonisten nach Nimmerland signalisierten und in ihrer Katastrophenhaftigkeit zunahmen.

In *Smiling doors* hatten sich die Teilnehmenden frühzeitig entschieden, die Krankheit Krebs nicht zum Thema des Musiktheaters zu machen, wohl aber die Erfahrung von Verlust und den Umgang damit. Auch hier lag der Schlüssel beim Bühnenbild. In ihrer Trauer möchte die verlassene Schwester das gemeinsame Kinderzimmer akkurat so behalten, wie es beim Tod ihrer Schwester war. Doch weder die partygeilen Freunde, noch vom Plot unabhängige theatralische Einsprengsel wie die ›Glücksmomente‹ nehmen Rücksicht: Die Ordnung wird aufgebrochen, und irgendwann gelingt es der Trauernden nicht mehr, das Chaos im Zaum zu halten. Schließlich baut die Schwester aus den Möbeln einen Weg in ihre Zukunft.

Der titelgebende Begriff ›Auto-Tune‹ – des dritten Beispiels bezeichnet ein in der Popmusik gebräuchliches Verfahren zur Tonhöhenkorrektur. Um die eigene Stimme es gehen, um Stimmbruch und Versagen der Stimme. Improvisationen über Situationen, in denen jemand urplötzlich erwachsen wird, brachten weichenstellende Momente von Figuren hervor, die mit ihrem Leben nicht zurechtkamen: mit 35 Jahren arbeitslos – Führerschein, aber kein Vertrauen vom Vater – den Bruder verloren beim Bootsunfall...

»Wir als A-Zug hören oft, dass wir nichts können. Jetzt haben wir die Chance zu zeigen, dass das nicht stimmt!«, sagte eine 14-jährige Sekundarschülerin beim ersten Presseinterview. Da lief das Projekt gerade zwei Monate. Das Thema der Inklusion drängte an die Handlungsoberfläche. Die Stimme des Countertenors, die barocken Arien wurden Inbegriff einer Welt voller Gefühle, die gleichzeitig gefährlich und gefährdet war. In einer entscheidenden Improvisation spielte Terry Wey ein überirdisches Wesen, das sich nur singend ausdrücken konnte. Die Erdenbewohner, die es untersuchten, reagierten mit Spott und Ausgrenzung.

►► <http://www.metzlerverlag.de/praxishandbuch-musiktheater/tracks/Auto-Tune1> (dieser und alle weiteren Tracks zu *Auto-Tune* mit freundlicher Genehmigung des Kammerorchesters Basel)

Da brachte ich die Superhelden ins Spiel, die auf einem fernen Planeten verbissen ihre Superkräfte trainieren und ihre Babys gnadenlos vermessen und selektionieren. So ergab eines das andere. Das fremde Wesen entpuppte sich als ausgestoßenes Baby, das zurückkam mit dem Auftrag, die Liebe auf den Planeten zu bringen.

►► <http://www.metzlerverlag.de/praxishandbuch-musiktheater/tracks/Auto-Tune2>

Es war von einer Göttin gerettet und in Liebe aufgezo-gen worden. Ein aus Brasilien immigriertes Mädchen hatte diese Idee kreiert, als sie den Song *Versos simples* mitbrachte. Der Song um die unbezahlbare und ewige Kraft der Liebe öffnete Türen. In der Rolle der Superhelden mit tragischer Vergangenheit – vgl. die oben beschriebenen weichenstellenden Momente – fiel es den Jugendlichen plötzlich leicht, sich von Gefühlen einnehmen und schwach werden zu lassen. Und es entstand eine berührende, hochaktuelle Geschichte über die Wertmaßstäbe unserer Gesellschaft.

11.6 Exkurs: Ressourcen

Auch wenn Geld für Education-Projekte an Staats- und Stadttheatern meist knapp ist oder im Falle von *Auto-Tune*, das von einem Orchester ohne eigenes Haus realisiert wurde, jede einzelne Leistung zu Buche schlägt, ist unbedingt zu beachten, und deshalb sei es an dieser Stelle und nicht erst im Abspanntext erwähnt – dass inklusive Projekte personalintensiv und in vieler Hinsicht fordernd sind. Für die blinden und behinderten Kinder und Jugendlichen war teilweise 1:1-Betreuung erforderlich, um ihnen eine Mitwirkung zu ermöglichen, von der Fahrt zur Probenbühne über Toilettengänge bis zur Bewegung auf der Bühne. Schulen wiederum müssen gerade in Intensivprobenzeiten Lehrkräfte über ihr normales Pensum hinaus für das Projekt freistellen. Eine Stückentwicklung als solche bringt zudem meist einen erheblichen dokumentarischen Aufwand mit sich. Die Bühnenprobenzeit ist knapp und die Hindernisse und unvorhersehbaren Unwägbarkeiten oft groß. Irrwege müssen möglich sein, Probenbühnen und Klassenräume müssen vor den Proben umgebaut und eingerichtet sein. Wer partizipatorische und vor allem inklusive Projekte leitet, sollte sich über seine Mehrfachrolle im Klaren sein: Neben künstlerischen Findungen und Entscheidungen, die in einem intensiven Dialog und immer im Reagieren auf die Inputs der Mitwirkenden geschehen und gleichzeitig auch einer persönlichen künstlerischen Ästhetik folgen, nimmt das Pädagogische und Soziale einen deutlich größeren Raum ein als in einer Produktion mit Profis oder auch mit nicht beeinträchtigten Laien. Es gilt, die Begabungen jedes einzelnen zu erkennen, das bisweilen verschüttgegangene und brachliegende Potenzial heraus zu kitzeln und dabei unermüdlich auch Rückschritte in Kauf zu nehmen. Der Dramaturgie einer Probe oder eines Workshops und den Energiekurven der Teilnehmenden ist ebenso Rechnung zu tragen wie der Dramaturgie des Stücks. Meist schöpfen die Spielenden in den Entwicklungsprozessen aus persönlichen Erfahrungen, Erinnerungen und Verdrängtes gelangen an die Oberfläche, was aufwühlt und erschöpft. Es braucht Zeit und Raum, dies aufzufangen, ohne therapeutisch wirksam werden zu wollen. Zu Recht fordern die Teilnehmenden eine hochgradige Präsenz des Leitungsteams ein: Ich werde nie vergessen, wie die 15-jährige blinde Maria meine Hände in die ihren nahm, als ich abgehetzt von einer Sitzung gerade noch pünktlich auf die Probe kam, und fragte: »Wo bist du gewesen? Wieso kommst du erst jetzt?«

Die gruppenspezifischen Prozesse finden nicht selbstverständlich auf allen Ebenen statt. So stellt man plötzlich fest, dass die Inklusion, die auf der Bühne vielleicht überzeugende Realität wird, im Probenalltag fehlt. Der blinde Nico sucht unbemerkt ganz alleine seine Tasche, die Sehenden sind davongestürzt. Erst Kommunikationskarten für die Pausen haben die Teilnehmenden von *Nimmerland* zum wirklichen Austausch gebracht, was wiederum in die Projektarbeit zurückspiegelte.

Verordnete Inklusion auf der einen Seite, individuelle Stärkung der Gruppen auf der anderen Seite: Nicht immer ist es leicht, die ungewohnten Verhaltensweisen von behinderten Mitspielenden einzuordnen und auszuhalten. Den Nichtbehinderten oder auch den Profis in der Gruppe kommt die anspruchsvolle Doppel-Rolle zu, die Strukturen zu sichern, den anderen verlässliche und stets herausfordernde Spielpartner zu sein und die Konzentration auch in chaotischen Situationen zu halten. Deshalb lohnt es sich, mit beiden Gruppen regelmäßig auch getrennt zu arbeiten und sich genügend Zeit für die gemeinsame Probenvorbereitung im Leitungsteam und mit Assistent*innen und Betreuer*innen einzuplanen.

Und last but not least: Wie schnell lässt man sich berieren durch den Gelingensdruck angesichts anstehender Presseinterviews oder bereits verkaufter Vorstellungen. Immer wieder muss man sich freischwimmen, sich besinnen, was jetzt im Moment wesentlich ist, und auch einmal das Loslassen von künstlerischen Ansprüchen üben.

11.7 Inklusion und Folgen für die Ästhetik

Wenn sich Maria wundert, tanzen ihre Hände umeinander herum. Freut sie sich, bekommt dieser Tanz ein rasantes Tempo. Marias Mutter möchte der Tochter diese Gestik abgewöhnen, möchte dass sie ›normal‹ erscheint. Für mich als Künstlerin werden die Eigenschaften, die durch die Behinderung an den Tag treten, zur ästhetischen Bereicherung und Inspiration.

Es ist das Selbstvergessene, das nahezu rückhaltlose Aufgehen in der Figur, das geistig behinderte Spieler*innen auf der Bühne so überzeugend sein lässt. Doch im Umfeld des Behindertentheaters wird immer wieder die grundsätzliche Frage gestellt, ob die Spieler*innen mit ihrer speziellen Körperlichkeit von der Regie ausgestellt und dem Voyeurismus der Theaterzuschauer*innen preisgegeben sind. (Dass diese Haltung des Voyeurismus existiert, wird nicht

zuletzt bisweilen bei Presseanfragen offenkundig. So fragte eine Journalistin der Bildzeitung an, ob eines der krebskranken Kinder für ein Foto die Perücke ausziehen könne. Und bei der Film-Berichterstattung über Theaterprojekte mit Kindern mit Migrationshintergrund wird regelmäßig der Wunsch nach einer typischen Story laut, die das Kind in einem vernachlässigten Zuhause und als Winner auf der Bühne zeigen soll.)

Wesentlich ist es für mich, genau zu beobachten und sicher zu stellen, dass die behinderten Spieler*innen sich des Theaterspiels und ihrer Rolle bewusst sind. Neu gegenüber dem konventionellen Behindertentheater ist die Doppelrolle, welche die nicht behinderten Darsteller*innen in inklusiven Theaterprojekten einnehmen. Mögen auch im Behindertentheater Betreuer*innen mit auf der Bühne stehen, in inklusiven Projekten geben die gesunden Partner gleichzeitig Hilfestellungen und spielen ihre eigenen Rollen. Nicht-behinderte und Behinderte spiegeln einander, und unwillkürlich wird die Differenz Bedeutungsträger. Besonders evident wurde dies in *Nimmerland* durch die Mitwirkung eines Zwillingspaars, von denen nur das eine Mädchen behindert war. Die Differenz aber kann, wo immer möglich, mit der nötigen Behutsamkeit ästhetisch eingesetzt werden.

Beispiel: Nimmerland

Elfe 1: Guten Tag, was wünschen Sie?

Elfe 2: Guten Tag, was wünschen Sie?

Der Schuhverkäufer: Guten Tag, was wünschen Sie?

Im Schuhladen, in dem es die neuen OnoRiders (Flugschuhe) aus der Werbung zu kaufen gibt, wird alles dreimal gesagt. Die beiden charmanten Elfen, in »Radio Nimmerland« auch zuständig für die Werbung, begrüßen die Kunden und wundern sich über die alltäglichsten Vorgänge im Laden (»Sie muss eine Nummer größer haben!«). Dem Schuhladen verleiht das Trio eine gewollt skurrile Note, denn immerhin kann man mit den passenden OnoRiders direkt nach Nimmerland fliegen –, wenn man denn fest daran glaubt. Die Redeschleife macht gleichzeitig die Vorgänge für jenes Publikum erlebbar, das in einem der drei szenabgewandten Sektoren sitzt. Doch eigentlich, auf der praktischen Ebene, fungieren die Repliken der Elfen als Gedächtnisstütze für Leon, der den Schuhverkäufer spielt. Leon, von Geburt an blind, hat kein Kurzzeitgedächtnis.

Nico wiederum gibt mit seiner steifen Schlaksigkeit

und seiner kehligen Stimme einen Captain Hook, wie man ihn sich nicht besser vorstellen kann. Seine Stichworte sagt ihm der erste Matrose ins Ohr. Die offensichtliche Fremdbestimmtheit rückt den Captain ins Zwielicht.

Die behinderten Spieler*innen spielen in *Nimmerland* keine behinderten Menschen. Alle Figuren in dem Stück können sehen. Entgegen meinen Vermutungen gingen die blinden und sehbehinderten Jugendlichen mit dem Wort »sehen« frei und offen um, verwendeten es ganz natürlich, sei es, dass sie damit ihre Art zu sehen durch Tasten bezeichneten oder das Sehen mit Augenlicht.

►► <http://www.metzlerverlag.de/praxishandbuch-musiktheater/tracks/Nimmerland2>

Doch wenn Remy (blind) an Julias (sehend) Seite vom Sendeturm aus den Sternhimmel bewundert und eine Sternschnuppe sieht, wenn Jannis (sehbehindert) zum Entsetzen seiner Mutter (sehend) Elfen sieht und deshalb zum Arzt muss oder Remy nach seinem Ausrei-



Abb. 11.3 *Nimmerland*. Foto: Christoph Kalscheuer

ßer ins Showbusiness reumütig in den Sendeturm zurückkehrt und Julia, die eben von ihrer Fantasieinsel ›Nimmerland‹ als Retterin angefunkelt wurde, nicht mehr sieht, obwohl sie doch vor ihm steht, dann bekommt das Thema Sehen auf der Bühne eine ganz neue, verinnerlichte Dimension.

Beispiel: Smiling doors

»Meine Schwester ist tot. Ich lebe.«

Auch in *Smiling doors* tritt das Moment der Inklusion in der Unterscheidung der Körper an die Oberfläche. Doch im Innern liegt die inklusive Qualität im offenen Dialog und Austausch in der Probenphase über Tabuthemen wie Krankheit, Tod und Verlust, in der gegenseitigen Teilhabe an diesen lebenswichtigen Themen.

Inmitten der Gruppe steht Lisanna, bei der der Krebs starke körperliche Spuren hinterlassen hatte. Die Rolle der verlassenen Schwester wurde in jeder Szene von einer anderen Darstellerin übernommen. Lisanna war die erste. Wieviel es sie kostete, den auf Seite 165 zitierten Monolog zu sprechen, lässt sich nur erahnen. Doch Lisanna spielt die Überlebende. Ihre körperliche Instabilität und Verletzlichkeit stülpt gleichsam die Seele des jungen Mädchens, das seine Schwester verloren hat, nach außen. Vor dem Hintergrund, dass die tote Schwester von einem gesunden Mädchen gespielt wird, leuchtet dieser Moment.

Dass *Smiling doors* nicht zum Betroffenheitstheater wird, dafür sorgen die vielen Rollenwechsel, aber auch die Entscheidung der Jugendlichen, Krankheit und Leid nicht direkt zum Thema zu machen, sondern eine Frage herauszugreifen, die jeden einzelnen Menschen angeht: Wie kann ich gut leben angesichts der Dinge, die ich verloren habe? »Der Sinn des Lebens liegt im Leben selbst«, so die Antwort der Beteiligten. »Es gilt, die Trauer zu umarmen.«

►► <https://youtu.be/DqmPaenu5Vk>

Beispiel: Auto-Tune

»Wer bist du? Was willst du von uns? Wir brauchen dich nicht! Hau ab!«

Wenn Merve nach Nimmerland fliegt, bleibt ihr Körper äußerlich schwer. Innerlich schwebt sie. Wie sagt nochmals der Schuhverkäufer? »Man muss nur fest daran glauben«, und die Elfe Tamara wiederholt dies

im Brustton solcher Überzeugung, dass jeder von uns geflogen wäre, hätte er nur OnoRiders getragen.

Fliegen, das schafft auch Superheld Timo in *Auto-Tune*. Doch ihm fällt es viel schwerer als Merve, an das Theaterwunder zu glauben. Dass die behinderten Jugendlichen trotz oder gerade wegen ihren Spezialitäten zu faszinierenden Charakteren im Stück werden, hat viel damit zu tun, dass sie sich im Rahmen ihrer Möglichkeiten voll und ganz in ihre Figuren geben, die Figur im wahrsten Sinne des Wortes verkörpern. Damit tun sich die Schüler*innen der Basler Sekundarschule schwer. Manche zeigen zwar in Einzelproben beachtliche performative Leistungen.

►► <http://www.metzlerverlag.de/praxishandbuch-musiktheater/tracks/Auto-Tune3>

Doch im Kollektiv sind sie pausenlos mit ihrer Wirkung und den Mitspielenden um sie herum beschäftigt, überprüfen ihren Coolnessfaktor, testen ihren Status. Da macht sich denn auch bemerkbar, dass wir uns im Schulkontext und Klassenverband befinden und nicht alle mit dem gleichen Feuer dabei sind. Die in *Auto-Tune* selbst gewählten individuellen Skills ihrer Superhelden, die mit einem Fußstampfen Erdbeben auslösen oder Feuerkugeln explodieren lassen, leben aber nun mal von der Theaterbehauptung und den entsprechenden Reaktionen der Mitspielenden, das Schiff ist aus Papier, Petflaschensounds lassen es regnen, ein Monster besteht aus sieben Superhelden. »Das ist nicht logisch«, klingt es da öfters. Doch dann ziehen sie mit, entwickeln eigene Ideen mit dem vorhandenen Material, und ein Junge, der krankheitsbedingt bei einer Probe zuschaut, stellt fest, dass dieses Monster »doch sehr gut kommt«.

Wenn auch zögernd, erobern sich die Jugendlichen ein Terrain, das so ganz anders ist als die ansonsten konsumierten Computerspiele und Actionfilme. Die Rolle würde es den Performern erlauben, verschiedene Potenzialitäten aktiv auszutesten und sich dabei weiterzuentwickeln. Doch die Selbstkontrolle, so stelle ich fest, die Angst zu versagen oder sich zu blamieren – nicht ungewöhnlich für das Pubertätsalter – sind in höchstem Maße aktiv und bilden Stolpersteine auf dem Weg der Rollenfindung. Diese stark ausgeprägte psychologische Konstellation ist direkt darauf zurückzuführen, dass für die jungen Menschen Exklusion zur täglichen Erfahrung geworden ist. Gerade im schulischen Kontext werden sie täglich an einer Norm gemessen, die sie nicht erfüllen können. Das Eins sein mit sich selbst, das Behinderte bisweilen an den Tag

legen und das ihrem Theater diese besondere körperlose Faszination verleiht, es ist hier alles andere als selbstverständlich.

Umso glücklicher macht die Leichtigkeit des Happy Ends: »Wie soll der Schluss aussehen?« »Eine Party! Bei der wir alle einander mit unseren Superkräften helfen. Hasan stampft ein Loch für unseren Swimmingpool. Und wenn Timo fällt, hilft ihm Muskelprotz Mohammed hoch. Terry singt!« »Und dann?« »Dann fahren wir alle gemeinsam mit einem neuen Schiff – aus Karton – in eine neue Welt!«

»Was sollen die Zuschauer von der Aufführung mit nach Hause nehmen?«, frage ich vor der Generalprobe. Die Antwort kommt prompt: »Dass wir als A-Zug der Sekundarschule auch etwas können.« Und erst nach mehrmaligem Nachhaken erinnern sich die Jugendlichen, dass sie dem Publikum mit dem Stück ja eine umfassendere Botschaft mitgeben wollten: »Einander helfen sollte man, jeden so akzeptieren wie er ist und mit dem was er/sie beizusteuern hat an eine gute Gesellschaft.« Es sind die Grundgedanken der Inklusion, die mit Wucht aus der Lebenserfahrung der Jugendlichen in eine fantastische Geschichte drängen. Persönlich gefärbt sind denn auch die Vorgeschichten der Superhelden, die nach und nach an den Tag kommen: Sie waren allesamt gescheitert an den Anforderungen unserer Leistungsgesellschaft, ihre Türme stürzten ein, man vertraute ihnen nicht, sie fanden keine Arbeit, wurden ausgegrenzt, zerbrachen an Trauer. Da wurden sie fremdbestimmte Superhelden mit dem einzigen Ziel der Leistungssteigerung, und ihre Gefühle blieben dabei gewollt auf der Strecke. Denken wir *Auto-Tune* als klassisches Integrationsprojekt, so sind die Sekundarschüler*innen die zu integrierende Zielgruppe. Auf der Ebene der Darstellung drehen sie den Spieß um: Integriert werden will der Countertenor, der seine Gefühle in einer Musik ausdrückt, die ihnen fremd ist. Als unzulängliches Baby aussortiert, kommt der seltsame Junge auf seinen Heimatplaneten zurück. Und letztendlich gelingt es ihm durch die Kraft der Liebe, einen gesellschaftlichen Veränderungsprozess anzustoßen.

►► <http://www.metzlerverlag.de/praxishandbuch-musiktheater/tracks/Auto-Tune4>

Zwar füllen die Arien des Countertenors gut die Hälfte der Spieldauer, und die Jugendlichen agieren auch mal als Sprechchor, doch sind sie im dramatischen Gefüge Solisten mit individuellen Rollen.

►► <http://www.metzlerverlag.de/praxishandbuch-musiktheater/tracks/Auto-Tune5>
 ►► <http://www.metzlerverlag.de/praxishandbuch-musiktheater/tracks/Auto-Tune6>

Der brasilianische Popsong, von der Theorbe begleitet, glitzert wie ein im barocken Gestein eingeschlossener Kristall.

Doch das Gestein ist durchlässig. *Auto-Tune* ist trotz der eng gefassten Vorgaben bezüglich des Materials zu einem kollektiven Akt geworden. Die Sekundarschüler*innen haben sich selbst und dem Opernsänger die Rollen zugewiesen und die Auswahl der Konzertsätze, die das Kammerorchester Basel spielt, maßgeblich beeinflusst.

11.8 Fazit: Juwelen mit Heilwirkung – Inklusion als Voraussetzung für Stück, Theatervorstellung und Wirkung

Inklusion im kollektiven Prozess einer Stückentwicklung war das vorgegebene Ziel aller drei Musiktheaterprojekte. Ein intensiver zwischenmenschlicher und kreativer Austausch ist in allen drei Fällen zustande gekommen. In direkter Hinsicht wird der Dialog wohl nicht nachhaltig sein – wie in den meisten Gruppenprojekten geht jeder nach der letzten Vorstellung wieder eigene Wege, und nur vereinzelt bleiben engere Bindungen bestehen – wohl aber indirekt weiterwirken. Der Impact, der das Theaterspielen auf alle, und somit auch auf die benachteiligten Jugendlichen hatte, war deutlich: Ihr Auftreten veränderte sich, sie wurden sicherer, sprachen lauter, ihr Wahrnehmungsfeld erweiterte sich, ihre Leistung machte sie stolz. Einem extrem schüchternen Mädchen gab die Erfahrung sogar den Mut, später in einem Jugendclub der Jungen Oper als alleinige Behinderte mitzuspielen.

Die nicht behinderten, gesunden Laien und die beteiligten Profis machten in den Projekten tiefgreifende zwischenmenschliche Erfahrungen und erhielten Einsicht in die Lebenswelten von Menschen, die Wesentliches verloren haben oder sich hart erarbeiten müssen, was für andere selbstverständlich ist, die sich andere Fragen stellen, und die die überwundenen Hürden mitunter sehr stark gemacht haben.

Sie alle haben mit ihren Ideen und dem beigesteuerten Material die Musiktheaterstücke geprägt und haben erlebt, wie ungewöhnliche Eigenarten von Menschen, aber auch scheinbare Nebensächlichkeiten

oder praktische Hilfeleistungen kreativ genutzt werden konnten und die fantastischen Welten ihrer Stücke schillernd bilderten oder beschallten.

Immer dann, wenn jemand mit Überzeugung und Hingabe in seiner Rolle aufging, flog der Funke, ob leise, laut, schnell, langsam, wankend oder staksig: Glücksmomente, wenn es kein ›zu leise‹, kein ›zu langsam‹ mehr gab.

Wesentlich für das Gelingen ist immer auch die Stärkung beider Gruppen und die Sicherung der notwendigen Strukturen und Abläufe. Vielleicht blendet das Bühnenlicht einen sehbehinderten Spieler und die Beleuchtung muss umleuchten. Der Cembalostimmer wünscht Stille, die Kids haben Pause und müssen sich austoben. Der Profisänger braucht auch in einem inklusiven kollektiven Prozess Einzelproben und Momente der Reflexion seiner komplexen Rolle in der Gruppe, die Normalsehenden und Nichtbehinderten müssen ihre schauspielerischen und musikalischen Skills ebenfalls optimieren, und sie müssen ihre Erfahrungen im Umgang mit den behinderten Mitspieler*innen besprechen dürfen. Auch die Gesunden machen in ihrem Leben einschneidende Grenzerfahrungen, mit denen sie zu kämpfen haben, auch wenn nicht bestandene Prüfungen oder zerbrochene Beziehungen angesichts des Verlusts von Augenlicht oder einer lebensbedrohenden Krankheit nichtig scheinen mögen, für sie sind sie es nicht!

Entstanden sind drei in ihrer Handlung und Ästhetik einzigartige Musiktheaterstücke, die von den Ideen und der Präsenz jedes einzelnen Teilnehmenden leben. In jedem Werk wurde Inklusion auf je eigene Weise thematisch: Sei es in den Geschichten, in den Klängen oder in der spezifischen Ästhetik. Der inklusive Charakter der Projekte aber war Voraussetzung, dass diese Theaterstücke entstehen konnten: die Fragen und Antworten der beiden Gruppen, die notwendigen Hilfestellungen, die performative Wirkung erhielten, die Differenz der Körper, die bedeutungstragend wurde. Treffender als alle Worte sei da der Blick auf einen besonderen Stein, der durch Inklusion entstanden ist: Der Turmalinquarz, ein Bergkristall mit Einschlüssen von schwarzem Turmalin. Schon im alten China galt er im Übrigen als Stein der Harmonie, der die Gegensätze Yin und Yang bei seinem Besitzer in Einklang bringen kann.

Somit wäre die Antwort auf meine Eingangsfrage, ob ich als Jugendliche damals noch andere Informationen erhalten hätte, wäre der Hauptdarsteller im Theaterstück *Twee patat met* selbst gelähmt gewesen: »Wohl kaum, außer dass er mein Mitleid erregt hätte.«

Hätte aber die gesamte Theatergruppe aus behinderten und nicht behinderten Darstellenden bestanden, die sich die Rollen nach eigenem Gusto geteilt hätten: »Ja, gewiss!«

Was die inklusiven Stückentwicklungen aus meiner Sicht als Dramaturgin und Regisseurin so kostbar und für das Kinder- und Jugendtheater ebenso unentbehrlich macht wie für die Erwachsenen, ist die Tatsache, dass Menschen aus ›Randgruppen‹ uns teilhaben lassen an ihren Gedanken, an ihren Talenten. Dass sie sie entfalten können, ist wiederum das Verdienst derjenigen, die ihnen einen Raum dafür geben, sie begleiten, motivieren und ihnen Fragen stellen, ihnen zuschauen und zuhören und ihnen damit etwas zurückgeben können. Ob es diese Gesellschaft, die sich die Inklusionspädagogik und -politik so sehr wünscht, je geben wird, eine Gesellschaft, in die jeder sich mit seinen Besonderheiten einbringen kann, und niemand sich an einer vorgegebenen Norm messen und daran zerbrechen muss, sei dahingestellt. In den fiktiven Welten ist Inklusion möglich, die Utopie wird erzählt, und in der geschützten Werkstatt des Theaters kann Inklusion real gelebt werden. Der methodische Ansatz der Stückentwicklung wiederum ist ideale Voraussetzung, denn die Darstellenden entwerfen ihre Szenen, ihren Text, ihre Musik selbst, sie wählen ihr Material selbst aus und formen es mit offenem Ausgang. Niemand muss sich an einem bereits vorgegebenen Ziel abarbeiten, es sei denn, er hat es sich selbst vorgenommen. Nehmen wir es als Modell für eine Realität, wie wir sie uns wünschen:

Elfi: Wir sind auf Nimmerland!

Julia: Aber das ist unmöglich! Nimmerland existiert nicht, das haben wir doch alles nur erfunden!

Elfi: Doch, es gibt es wirklich! Du musst herkommen!

Julia: Aber wie soll ich das schaffen?

Elfi: Du musst nur fest daran glauben!

Quellen

Smiling doors

Musiktheaterprojekt mit an Krebs erkrankten und gesunden Jugendlichen ab 12 Jahren (Ausgezeichnet mit dem BKM-Preis Kulturelle Bildung 2013)

Musik: Ro Kuijpers

Inszenierung: Barbara Tacchini und Margarethe Mehring-Fuchs

Uraufführung: 16.12.2011 Junge Oper Stuttgart (Kammertheater)

Nimmerland

Musiktheaterprojekt mit blinden und sehenden Kindern und Jugendlichen ab 9 Jahren (Eine Produktion der Jungen Oper Stuttgart in Zusammenarbeit mit der Theater-

gruppe DunkelMunkel (Betty-Hirsch-Schule der Nikolauspflanze Stuttgart)
 Konzept und Inszenierung: Barbara Tacchini
 Uraufführung: 13.5.2014 Junge Oper Stuttgart (Kammertheater)

Auto-Tune

Musiktheater für Countertenor, Schulklasse und Orchester ab 13 Jahren (Education-Projekt des Kammerorchesters Basel)

Leitung Educationprojekt: Francesco Pedrini (Cembalo), Hristo Kouzmanov (Cello), Terry Wey (Countertenor), Barbara Tacchini (Inszenierung, Dramaturgie) und Thomas Hänzi (Klassenlehrer)

Uraufführung: 26.6.2018 (Druckereihalle im Ackermannshof Basel)

Sekundärliteratur

Henderson, Bruce: Von bengalischen Tigern, blinden und anderen Dingen. Ein Essay über Ästhetik, Authentizität, Behinderung und Performance. In: Imanuel Schipper (Hg.): Ästhetik versus Authentizität. Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung. Berlin 2012.

Auf der Suche nach der Zeit. 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 und Paola Gilardi (Hg.): Theater HORA (MIMOS – Schweizer Theater-Jahrbuch, Bd. 78). Bern/Berlin u. a. 2016.

Barbara Tacchini