

Universität Hildesheim – Wintersemester 2015/2016
Institut für Kulturpolitik
Veranstaltung: "Wenn nicht im Alter wann dann?"
Kulturelle Bildung und demografischer Wandel
Dozentin: Sarah Kuschel
- Modulabschlussprüfung -
Modul 3: Kulturvermittlung
TM: Theoretische Konzeption von Kulturvermittlung
und kultureller Bildung

„Über Schiffe gehen“ -

Theaterarbeit mit demenziell veränderten
Menschen als gesamtgesellschaftliche
Verantwortung

Thilo Grawe
Szenische Künste 3.FS
Matrikelnr. 252863
Bahrfeldtstraße 13
31135 Hildesheim
t.grawe@gmx.de

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung:	2
2. Kulturelle Dimension:	3
3. „Über Schiffe gehen“ - Projektbeschreibung:	3
3.1 Über die Projektphasen:	5
4. Über Theaterarbeit mit Menschen mit demenzieller Veränderung.....	7
4.1 Arbeitsmethode:	7
4.2 Szenische Lernprozesse	8
4.3 Die Potenziale des Körpers.....	8
4.4 Situative Kompetenz	9
4.5 Situative Regie	11
5. Spielleitung	13
6. Beurteilung des Projektes im Bezug auf die Aspekte der Kulturellen Bildung:	15
6.1 Welche Alleinstellungsmerkmale bietet das Theater hierbei?.....	16
7. Ausblick:.....	16
Quellenverzeichnis:.....	18
Primärlektüren:	18
Sekundärlektüren:	19
Weitere Quellen:	19

1. Einleitung:

Die Bevölkerungsentwicklung in Deutschland stellt die Gesellschaft vor neue Aufgaben. „Der Altersdurchschnitt steigt an, die kulturelle Diversität vergrößert sich, die Bevölkerung schrumpft.“ Und „langsam rückt ins Bewusstsein¹, dass die Zahl der Menschen, die an Demenz leiden, wächst und noch wachsen wird. Allmählich wird verstanden, dass das Thema Demenz im Begriff ist, zu einer großen sozialen, kulturellen, ökonomischen und humanitären Herausforderung für die deutsche Gesellschaft zu werden. Dennoch fehlt es bisher an einer hinreichenden Sensibilisierung für das Thema Demenz, die der Herausforderung angemessen wäre.“¹ Trotzdem werden Teilgruppen der Gesellschaft an den Rand eben dieser gedrängt.² Im Sinne einer visuellen Ökonomie wird eine Unsumme an Bildern generiert, die Menschen mit Demenz in einer negativen Bewertungsspirale als handlungsunfähige Körper kennzeichnen und stigmatisieren.

An dieser Stelle offenbaren sich die Potenziale der darstellenden Künste: „Die Soziokultur sieht es als ihre inhärente Aufgabe an, sich mit Entwicklungen und Gestaltungsmöglichkeiten von Gesellschaft an der Schnittstelle von Sozialem und Kulturellem zu beschäftigen. So ist es [...] wichtig, sich mit dem Alter als Prozess und den damit verbundenen Bildern in unserer Gesellschaft auseinanderzusetzen.“³ Hier können nicht nur neue Perspektiven geschaffen und Altersbilder neu besetzt, sondern auch partizipative Räume geschaffen werden, in denen Menschen mit Demenz Erfahrungen der Selbstwirksamkeit und kulturellen Teilhabe⁴ erleben können.

Das Theaterprojekt „Über Schiffe gehen“ im Rahmen von „Demenz und Wir“ im Bremerhaven ermöglicht 6 demenziell veränderten Menschen aus der Pflegeeinrichtung „Haus im PARK“ zusammen mit zwei Berufsschauspieler*Innen⁵ auf der professionellen Bühne (Theater im Fischereihafen) zu stehen. Hierbei werden gleich zwei Lösungsansätze verfolgt – nicht nur das Tabuthema „Demenz“ wird aus den Spezialräumen heraus in die Öffentlichkeit gebracht, sondern auch die betroffenen, pflegebedürftigen⁶ Menschen werden bei ihrem Schritt aus ihrer Isolation heraus, auf die Theaterbühne und damit in die Öffentlichkeit, begleitet.

In dieser Arbeit werde ich das o.g. Projekt, aber vor Allem den beteiligten Künstler Erpho Bell und seine Arbeitsweise beleuchten. Ausgehend von diesem Einzelprojekt werde ich meine Beobachtungen zur Theaterarbeit mit Menschen mit Demenz mit aktuellen Positionen der Spielleitung verbinden.

Schließlich werde ich meine Ergebnisse in kultur- und gesellschaftspolitische Dimensionen zurückführen.

¹ Gronemeyer (2011): S.4

² Isolation–„Menschen mit Demenz haben zunehmend weniger Möglichkeiten, in einer wärmenden Gesellschaft „unterzukriechen“, sondern stehen auf Grund ihrer Langsamkeit, ihrer Unfähigkeit, „Leistungsträger“ zu sein etc. als missglücktes Leben im Scheinwerferlicht einer Konsum- und Konkurrenzgesellschaft. (Pflegeoasen, deren Sinn oder Unsinn hier nicht diskutiert werden soll, sind de facto ein Äquivalent zur Isolierung der Aussätzigen im Mittelalter. Sie sind der hilflose, vielleicht unvermeidliche Ausdruck einer individualisierenden Gesellschaft, die sich ihrer Mängel exemplarisch mit hohem Kostenaufwand und professionalisierter Dienstleistung entledigt.“ Gronemeyer (2011): S.8

³ Temme (2015): S.5

⁴ Gronemeyer beschreibt im Zusammenhang mit der Demenz drei Krisenherde – die „Krise der Gesellschaft“, die „Krise der Kommune“ und last but not least die „Krise des Individuums“. „Die Demenz gerät seit den Achtziger Jahren als ein künftiger „sozialer Brennpunkt“ in den Blick. Zunächst wurde versucht, das Thema medizinisch-pflegerisch – ergänzt durch Selbsthilfe – zu bewirtschaften. Es zeigt sich jetzt, dass das nicht reicht“ Gronemeyer (2011): S.7

⁵ Ich habe versucht auf gendergerechte Sprache zu achten, sollte dennoch eine geschlechtsbezogene Form auftauchen, so sind jeweils auch alle anderen Identitäten mit einbegriffen.

⁶ Die deutsche Sprache ist diesbezüglich sehr stigmatisierend und unsensibel, was mit dem gesamtgesellschaftlichen Status korreliert.

2. Kulturelle Dimension:

„Menschen mit Demenz gehören mitten in die Gesellschaft.“⁷

Katrin Temme verweist auf einen gesamtgesellschaftlichen Auftrag, der sich durch den demografischen Wandel aufdrängt. „Es ist eine Aufgabe, nach Wegen und Konzepten zu suchen, die allen Menschen möglichst lange kulturelle Teilhabe und Teilgabe ermöglichen – nicht nur für die Soziokultur, sondern für uns als Gesellschaft.“⁸

Darauf, dass die Teilgruppe der Menschen mit Demenzerkrankten wächst und besondere Bedürfnisse mit sich bringt, verweist bereits Ute Karl im Handbuch Soziale Arbeit und Arbeit.

„Auch in der künstlerischen Arbeit mit Demenzerkrankten wird in der Zukunft ein breiter Bedarf gesehen“, schließt sie aus Ergebnissen des Kulturbarmeters 50+.⁹

„Der kulturpolitische Anspruch, dass Kultur für alle Menschen zugänglich sein muss, stellt sich im Alter angesichts von Mobilitätseinschränkungen, aber bspw. auch demenzieller Erkrankungen in besonderer Weise. [...] Die Kulturarbeit ist hier konzeptionell gefordert, um möglichst viele Menschen zu interessieren und den Aspekt der sozialen Begegnung zu stärken.“¹⁰ Dafür „[braucht es] Räume [in mitten der Gesellschaft], in denen Menschen mit Demenz sich bereichernd in die Gesellschaft einbringen können und Orte, in denen dies von der Gesellschaft auch wahrgenommen wird.“¹¹

Was kann das Theater heute noch bedeuten? Das Theater besitzt die Potenziale genau solche Räume der Selbstwirksamkeit und Öffentlich zu eröffnen. Im Folgenden möchte daher ich das Projekt „Über Schiffe gehen“ genauer vorstellen und auf seine Potenziale untersuchen.

3. „Über Schiffe gehen“ - Projektbeschreibung:

„Das Theaterstück „Über Schiffe gehen“ entstand in drei Monaten Probearbeit in einem interaktiven Prozess zwischen acht Schauspieler[*Innen] und dem Theatermacher und Autor Erpho Bell.“¹² Es handelt sich um ein Theaterprojekt mit Menschen mit Demenz, bei dem die Berufsschauspieler[*Innen] Heike Eulitz und Wolfgang Marten gemeinsam mit sechs nicht-professionellen Spielerinnen und Spielern, mit fortgeschrittener Demenz, auf der Bühne standen. Es ist Bestandteil der Kampagne „Demenz und wir – zusammen leben in Bremerhaven“ des *SOLIDAR e.V.* in Zusammenarbeit mit der Facheinrichtung für Demenz *HAUS IM PARK*. In Kooperation mit dem *TiF – Theater im Fischereihafen*.

Das Theaterstück kam am 17. April 2014 zur Premiere, wurde bis März 2015 achtmal aufgeführt und umfasst etwa 90 Minuten. Zwei weitere Aufführungen sind im Herbst 2016 geplant.

⁷ Ganß (2015): S.5

⁸ Temme (2015): S.6

⁹ Vgl. Keuchel/Wiesand (2008) nach Karl (2010): S.94

¹⁰ Karl (2010): S.94

¹¹ Ganß (2015): S.5

¹² Ebd.

Das Projekt bewegt sich im Spannungsfeld zwischen kultureller Bildung, sozialer Arbeit und ästhetischer Praxis, was sich auch in der Organisationsstruktur und dem Produktionskollektiv widerspiegelt. Die künstlerische Leitung hat dabei der Theatermacher, Dramaturg und Autor Erpho Bell, um den es an späterer Stelle noch einmal ausführlicher gehen soll, übernommen.

Begleitet wurde er aber nicht nur von den beiden Schauspielenden des Theater im Fischereihafen, der Bühnen- und Kostümbildnerin Birgit Angele und einer Regieassistentin, sondern auch von Pflegepersonal und einer Fachkraft für Gerontopsychiatrie aus dem *HAUS IM PARK*, sowie dem Gerontologen und Kunsttherapeuten Michael Ganß in einer „dramaturgischen Funktion“¹³. Er hat dabei weniger auf den „dramaturgischen Spannungsbogen geschaut“¹⁴, sondern hat aus gerontologischer Perspektive als „Korrektiv“¹⁵ gewirkt.

Die Leiterin des Sozialamts im Bremer Haven fasst die Rahmenbedingungen des Projektes rückschließend folgendermaßen, die sich aber induktiv abstrahieren lassen: Es brauchte „einen für das Thema „Demenz“ sensibilisierten Regisseur, der Spielszenen mit einer Würdigung der Stärken der einzelnen Spieler/innen konzipierte [...], eine Einrichtungsleiterin, die sich bei dem innovativen Projekt engagierte, die personelle Ressourcen im Haus zur Verfügung stellte und den Tagesablauf darauf abstimmte, dass die Spieler/innen optimal vorbereitet und betreut waren; Pflegekräfte in der Einrichtung, die trotz anfänglicher Skepsis die Spieler/innen tatkräftig vorbereiteten und während der Proben neben der fachkundigen Begleitung und Betreuung die pflegerische Dokumentation mit Blick auf das Projekt fortführten; Schauspieler[nde], die in der Lage waren, sich auf das Thema Demenz sowie immer neu auf die Impulse und Ideen der Spieler/innen einzulassen.[...]; einen Wohlfühlfaktor während der Proben [...]; Angehörige und Bevollmächtigte, die ihre Zustimmung zum Mitwirken an dem Theaterstück gaben; Transparenz den Angehörigen gegenüber, die frühzeitig umfangreich informiert wurden und jederzeit an den Proben teilnehmen konnten; eine gute Organisation im Projekt mit vielen Akteuren und Freiwilligen aus dem Verein „SOLIDAR e.V.“; eine gerontologische Pflegefachkraft, die das gesamte Projekt fachkundig betreute und die Proben begleitete; [sowie] geeignete Finanzierungsmöglichkeiten.“¹⁶

Zum Beginn der Kampagne „Demenz und Wir“, zu dem auch das Theaterprojekt gehört, stand aber vor Allem der Gedanke und Wunsch das Thema zu Enttabuisieren.

„Ein wesentlicher Punkt dafür war die Zusammenarbeit und Begegnung von Menschen mit Demenz, Pfleger, Angehöriger in und für die Öffentlichkeit.“¹⁷ Dieser Wunsch überträgt sich auch auf das Theaterprojekt: Das Theater soll neben der künstlerischen Auseinandersetzung und den positiven Effekten für die Darsteller*Innen einen Ort schaffen, in dem über Demenz gesprochen werden kann.

¹³ Grawe (2016): Min. 11:30

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Henriksen (2015): S.6

¹⁷ Fröhlich (2015): S.3

3.1 Über die Projektphasen:

„Um ein Projekt mit Menschen mit Demenz zu realisieren, muss man erstmal ein Vertrauensverhältnis aufbauen.“¹⁸ Am Anfang der Projektarbeit stand also eine Woche Hospitation. Man könnte diese erste Phase als soziale Arbeit beschreiben, jedoch ist sie bereits in diesem Stadium auch stark künstlerisch geprägt.

Ute Karl beschreibt „Key-Work“¹⁹ als ein Konzept, in dem „Vertreter/-innen einer bestimmten Zielgruppe [...] zunächst an eine Institution [...], deren Inhalte und Kommunikationsformen herangeführt [werden]“²⁰ und dann an andere Menschen weitergeben, um diese ebenfalls davon zu begeistern.²¹

In diesem Fall lässt sich die Hospitation von Erpho Bell, vielleicht als *invertierte* Schlüsselarbeit verstehen, die auf die Mobilitätseinschränkungen und Isolationsbeschreibungen mit eigenem Aktionismus reagieren. Hier ist es Erpho Bell, der, als Vertreter einer Zielgruppe – nämlich die der (Theater-)Künstler*Innen – an die Bewohner*Innen der Pflegeeinrichtung herangeführt werden möchte.

Die Kernfrage bei der Hospitation war Bestandteil eines „Castingelements“²² und lautete: „Wo entzündet sich Lust- und ihr Spielwille?“²³ Das bedeutet, dass die Beobachtungen mit einer künstlerischen Vision, und einer künstlerischer Neugier, sowie dem grundsätzlichen Interesse, die BewohnerInnen der Einrichtung kennenzulernen, verbunden war. Mit Methoden, die man als aktives Beobachten bezeichnen könnte, hat Erpho Bell einen Kommunikationsaufwand betrieben, der in diesem Umfang eher unüblich im Umgang mit Menschen mit Demenz ist.²⁴

Ein Casting kann mehrere Gründe haben – einerseits natürlich *organisatorisch-selektive*, weil z.B. eine gewisse Gruppengröße für eine effektive Arbeitsstruktur nicht überschritten werden soll, oder auch *künstlerisch-selektive* – im Sinne einer Kompetenzüberprüfung. Bei dieser Vorauswahl ging es darum „Lust- und Spielwille“²⁵ zu identifizieren, weil dieser Ausgangspunkt der Arbeit sein sollte. Die Notwendigkeit der Auswahl war auch der begrenzten Zeit verschuldet.²⁶ Nach seinem Besuch wählte Erpho Bell zehn Menschen²⁷ aus und fragte sie und ihre Angehörigen, ob sei bei dem Projekt dabei sein wollten – diese Transparenz und Selbstbestimmtheit unterscheidet das Angebot von pflegerischen Maßnahmen.

¹⁸ Grawe (2016): Min. 06:30f.

¹⁹ Karl (2010): S.94

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² Grawe (2016): Min. 10:30f.

²³ Ebd.

²⁴ Kommunikationsabläufe in der Pflege seien optimiert, „weil man Zeit sparen möchte – und möglichst schnell, weil man noch fünfzehn Andere hat“. (Grawe (2016): Min. 15:00).

²⁵ Grawe (2016): Min. 10:30f.

²⁶ Vgl. Grawe (2016): Min. 10:45

²⁷ „Theaterarbeit ist nicht für alle Menschen mit Demenz sinnvoll – wir haben mit Hilfe der Dokumentationsbögen festgestellt, dass es Menschen mit Demenz gibt, an denen vor, während und nach der Theaterarbeit, auch nach Teilnahme an mehreren Proben, keine Lust an der aktiven Beteiligung und auch keine wesentliche Veränderung des persönlichen Befindens zu beobachten war. Auch wenn die Theaterarbeit keine Schädigung verursacht hat, könnte ein Auftrag an eine kontinuierliche Theaterarbeit sein: Die Personen zu finden und einzubinden, die von der Theaterarbeit am meisten profitieren.“ Bell (2016): S.2

„Erfahrungen mit dem Theaterspielen hatten sie noch nicht, als Erpho Bell sie ansprach.“²⁸ Mit acht der zehn Spieler*Innen begannen im Anschluss die vierwöchigen Proben in der Pflegeeinrichtung. „Die ersten Probenwochen fanden auf einer mit Klebeband improvisierten Bühne im „Café Böhnchen“, im „Haus im Park“ in Bremerhaven statt, dem Zuhause von sechs der acht Schauspielerinnen und Schauspieler des Stückes.“²⁹

Analog zur ersten Phase gab es auch hier eine gemeinsame Forschungsfrage: „Wie lassen sich Kompetenzen bei den Menschen mit Demenz hervorlocken?“³⁰ Diese Frage erinnert an „Prinzipien der kulturellen Bildung“³¹, wurde aber als gemeinsame Herausforderung der künstlerischen Arbeit angesehen. Wie kann man diese Kompetenzen maximal und positiv sichtbar machen? Damit ist ein Optimierungs- und Annäherungsprozess verbunden, den Bell mit „fordern, fördern, neue Akzente setzen, [und] vorhandene Lösungen weiterentwickeln“³² verbindet. Bell verweist außerdem darauf, dass dieses Mischungsfeld von Bildungsansätzen/Pädagogik (hier: die Kompetenzen hervorlocken) und dem eigenen künstlerischen Interesse/der künstlerischen Arbeit (hier: Kompetenzen maximal ausschöpfen) zu jedem Regieprozess dazugehört.³³

Alle Proben waren öffentlich und es gab eine Sichtungssprobe für Angehörige und gesetzliche Probe, nach der sie die Theaterarbeit ohne Konsequenzen hätten beenden können. Mit dem gefundenen Material und den Spieler*Innen wurde dann der Schritt aus der Einrichtung heraus auf die professionelle Theaterbühne vollzogen.

Der dritten Arbeitsphase schloss sich auch eine dritte Arbeitsfrage an, die Bell folgendermaßen umschreibt: „Wie kann man aus dem Performativen etwas Stabiles bauen?“³⁴, und fand für drei Wochen im Theater im Fischereihafen statt.³⁵ An dieser Stelle war die Arbeit von professionellen, künstlerischen Prozessen und Absprachen geprägt – es ging um die Dramaturgie des Stückes, die Arbeit mit den Kostümen und dem Bühnenbild, das Proben der Szenen mit den SchauspielerInnen.

„Entstanden ist ein Theaterstück in sechs Einzelbildern und sechs Zwischenspielen. Die Zwischenspiele wurden nur von Heike Eulitz und Wolfgang Marten gespielt.“³⁶ Am 17. April 2014 kam das Theaterstück im Theater im Fischereihafen (TiF) zur Premiere. Anschließende Nachgespräche waren fester Bestandteil der Inszenierung – die Gespräche finden ohne die Spieler*Innen statt³⁷. „Der Bedarf war sehr, sehr groß.“³⁸

²⁸ Ganß (2015). S.4

²⁹ Ebd.

³⁰ Grawe (2016): Min. 07:45

³¹ Vgl. Schorn (2009)

³² Grawe (2016): Min. 08:00

³³ Vgl. Grawe (2016): Min. 07:45f.

³⁴ Grawe (2016): Min. 14f.

³⁵ Vgl. Ebd.

³⁶ Ganß (2015): S.5

³⁷ Fußnote: Das ist ein [mir] üblicher Vorgang, der einen offenen Gesprächsumgang bieten kann. Bei den Gesprächen sollte es in erster Linie darum gehen ein Forum für das Thema zu schaffen, und nicht darum die Performanz der Spieler*Innen zu bewerten. Vorwürfe, man würde den Spieler*Innen die Teilhabe an solchen Gesprächen nicht zutrauen oder gewähren wollen, würde ich an dieser Stelle zurück stellen. Vielmehr geht es in meinen Augen darum, einen Schutzraum zu bewahren jenseits von einem möglichen Exotismus.

³⁸ Grawe (2016): Min 38:00f. „Im Anschluss an jede Aufführung hatte das Publikum Gelegenheit, ausführlich mit dem Inszenierungsteam ins Gespräch zu kommen. So wurden Fragen zum Projekt gestellt, Anmerkungen zum Gesehenen gemacht, eigene Erlebnisse berichtet und allgemeine Fragen zum Thema Demenz gestellt. Die Nachfragen spiegelten zum Teil die individuelle Skepsis wider, die jedoch die positiv in Szene gesetzten Spieler/innen mit ihrer mitreißenden Spielfreude ausgeräumt hatten.“ Henriksen (2015)

4. Über Theaterarbeit mit Menschen mit demenzieller Veränderung

4.1 Arbeitsmethode:

„Das Stück „Über Schiffe gehen“ wurde aus den Geschichten der Schauspieler mit Demenz entwickelt. Am Anfang stand die Frage: Welche Geschichte möchte ich auf der Bühne wiederholt erzählen? Diese Geschichten wurden zunächst zusammen mit der Schauspielerin Heike Eulitz und dem Schauspieler Wolfgang Marten gespielt. Die beiden waren Spielpartner für die „Newcomer“. In einem kontinuierlichen spielerischen Prozess verwandelte Erpho Bell die persönlichen Geschichten, einer Metamorphose³⁹ gleich, in Theaterszenen. So stand am Ende vieler Einzelproben nicht die Person mit Demenz mit der eigenen persönlichen Lebensgeschichte auf der Bühne, sondern als Schauspieler, der eine Szene in einer Rolle spielt.“⁴⁰

Dafür hat Erpho Bell zunächst mit Methoden des biografischen Theaters gearbeitet, um vertraute Räume zu schaffen, sich später aber davon gelöst, weil er gemerkt hat, dass diese Arbeit bei Menschen mit fortgeschrittener Demenz „sich in eine Sackgasse verwandelt“⁴¹.

„Die Schauspieler Heike Eulitz und Wolfgang Marten hatten in dem Stück die Funktion, auf der Bühne geprobte und damit vertraute Spielanlässe zu initiieren, die die Menschen mit Demenz aufgreifen konnten. Dies gab ihnen den sicheren Rahmen, in ihrer Rolle in die Spielszene einzutauchen.“⁴² Die Zusammenarbeit mit den professionellen Schauspieler*Innen wird hier zur Methode – Erpho Bell lässt jeden seiner nicht-professionellen Darsteller*Innen in Einzelszenen mit Heike Eulitz und Wolfgang Marten zusammen auftreten. Erst in diesem Zusammenspiel können die Kompetenzen maximal zur Geltung kommen, denn „die vermeintliche Unmittelbarkeit nicht-professioneller Schauspieler [wird erst] in Abgrenzung zur Darstellung von Profis als authentisch“⁴³ bezeichnet.“⁴⁴

In Gegenwart der professionellen Schauspieler*Innen konnten die anderen Darsteller*Innen die Notwendigkeit eines chronologischen Gedächtnisses⁴⁵, das durch die demenziellen Veränderungen nicht mehr gewährleistet ist, abgeben und sich auf das situative Spiel der Szene und das ausspielen der eigenen, positiven Kompetenzen konzentrieren.

³⁹ Eine solche Metamorphose beschreibt Geesche Wartemann wie folgt: „Das Theater soll sich nicht abtrennen von der Gesellschaft, insbesondere der sozialen Realität marginalisierter und diskriminierter Gesellschaftsgruppen. Diese soziale Realität wiederum wird im Probenprozess nicht nur reproduziert, sondern transformiert und damit neu geschaffen. [...] Es ist gleichzeitig realitätsverarbeitend und realitätsstiftend, es knüpft an Erfahrungen an und will Erfahrungsräume schaffen.“ **Wartemann** (2002): S.160

⁴⁰ **Ganß** (2015): S.5

⁴¹ **Grawe** (2016): Min. 18:30

⁴² **Ganß** (2015): S.5

⁴³ In ihrer Promotion „Theater der Erfahrung – Authentizität als Forderung und als Darstellungsform“ untersuchte Geesche Wartemann ausführlich die vielfach aufgestellten Unmittelbarkeitspostulate im Rahmen des Theaters der Erfahrung. „Authentisch ist hier keine absolute, sondern eine relative Kategorie.“ **Wartemann** (2002): S.155.

In dieser Arbeit wird der Aspekt der „Authentizitätszuschreibungen“ aber nicht weiter diskutiert werden. Kurz: „Als authentisch gelten diese Darsteller[*Innen], weil sie keine eigens theatralischen Darstellungsformen entwickeln, sondern sich auf der Bühne und außerhalb des Theaters in gleicher Weise artikulieren.“ **Wartemann** (2002): S.151

⁴⁴ **Wartemann** (2002): S.157

⁴⁵ Vgl. **Grawe** (2016): Min. 22:45f.

4.2 Szenische Lernprozesse

Zu seiner eigenen Überraschung wurden in der langfristigen Probenarbeit weitere Kompetenzen sichtbar. In den Proben jenseits der Premiere konnte Erpho auf alte SpielerInnen zurückgreifen, die Verantwortung übernehmen konnten. Erstmals konnten Gruppenproben durchgeführt werden, weil die erfahreneren Spielerinnen tatsächlich über einen „Erfahrungsschatz an Lösungsansätzen“⁴⁶ verfügten. Das ist deshalb so überraschend, weil es sich dabei um einen Lernprozess handelt. Bell würde diese Fähigkeit theoretisch als „Szenische Kompetenz“⁴⁷ beschreiben.

Vorher waren immer nur Einzelszenen mit den Professionellen Schauspielern als AnspielpartnerInnen möglich. Das hatte „Dominanz- und Fokusgründe“⁴⁸.

„Theaterarbeit entwickelt reproduzierbare Kompetenzen“⁴⁹, postuliert Erpho Bell somit nach den ersten Erfahrungen rückwirkend.⁵⁰

4.3 Die Potenziale des Körpers

Als Träger solcher *reproduzierbaren Kompetenzen* könnte man an dieser Stelle auch den Körper denken. „Der Körper gilt [...] als Gedächtnis von Erfahrungen, die sich im Körper sozusagen materialisieren. So wird der Körper zum einen als Speicher ursprünglicher Erfahrung und als Refugium des Natürlichen aufgefasst.“⁵¹

„Im Laufe eines Lebens werden Bewegungen immer wieder ausgeübt, so dass sie mit zunehmendem Lebensalter immer routinierter vollzogen und in der Form immer ausgeprägter werden. So wirkt die Zeit wie ein ästhetischer Formprozess: Über Prozesse der Selektion und Präzision wird eine Ökonomie und Prägnanz der Bewegung und des Ausdrucks⁵² entwickelt. Insbesondere die Körperhaltung, aber auch die Gesichter haben eine besondere Signifikanz.“⁵³

„Zum anderen gilt der Körper als Zeugnis biographischer Erfahrung. Über die `physische Präsenz` der Darsteller[Innen] werde die soziokulturelle Identität der Akteure sichtbar, wie die metaphorische Rede von den in die Körper eingeschriebenen Erfahrungen suggeriert.“⁵⁴

⁴⁶ Grawe (2016): Min. 28:00f.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Bell (2016): S.2

⁵⁰ „Im Verlauf der Proben wurden deshalb kleinere Ensemble gebildet, in denen erfahrene Spielerinnen und Spieler zusammen mit neuen Spielerinnen und Spielern agierten. Diese Ansätze sind so interessant und vielversprechend – und zwar von der Arbeitsweise und den Ergebnissen –, dass sie die Basis der Konzeption der Theaterarbeit seit Februar 2016 sind.“ Bell (2016): S.2

⁵¹ Wartemann (2002): S.150

⁵² Zum Ausweis ihrer Authentizität wird dabei immer wieder die für die jeweiligen Zielgruppen spezifische Körperlichkeit, die sowohl in ihrer soziokulturellen, also typischen, als auch in ihrer individuellen Eigenart goutiert wird.“ Wartemann (2002): S.151

⁵³ Wartemann (2002): S.148

⁵⁴ Wartemann (2002): S.150

Die Auseinandersetzung mit dem Körper und seinem Gedächtnis verweist einerseits auf die Faszination des phänomenalen Leibs⁵⁵ von gealterten Menschen, offenbart andererseits aber auch die Möglichkeit auf physischen Erinnerungen zurückzugreifen⁵⁶.

Selbst wenn eine Theatererfahrung nicht vorhanden ist, sind dafür andere künstlerische Vergangenheiten denkbar, die einen Inspirationsraum für „interlektuelle Begegnungen der künstlerischen Interessen“⁵⁷ bieten können. Ziel der Arbeit mit Menschen mit Demenz sollte es daher auch sein, die biographischen Vorerfahrungen⁵⁸ produktiv zu machen. Die Aufarbeitung dieser im Körper eingeschriebenen Erfahrungen benötigt natürlich spezielle Humanressourcen, um Synergieeffekte zu erzeugen. Nicht immer sind diese Ressourcen in der Spielleitung angelegt, sie sollten aber nach Möglichkeit im Projektrahmen mitgedacht werden. Beispielsweise können auf musikalische Vorerfahrungen nur dann zurückgegriffen werden, wenn entsprechende Anspiel-Partner*Innen mit ähnlichen Kompetenzen im künstlerischen Team vorhanden sind.

4.4 Situative Kompetenz

„In unserem heutigen gesellschaftlichen Alltag, steht das Funktionale meist im Vordergrund. Da bleibt kaum Platz für Menschen mit Demenz, denn die Demenz steht genau diesem Funktionieren entgegen. Das Theater hingegen folgt nicht funktionalen Kriterien und Gesetzmäßigkeiten.“⁵⁹

„Der kollektive Prozess ist [...] nicht nur auf ein Darstellungsziel gerichtet [...], sondern immer auch auf soziale Wahrnehmung und Sensibilität, um herauszufinden, wo Stärken und Schwächen seiner Teilnehmer[innen] am besten zum Zuge kommen.“⁶⁰ Erpho Bell weist darauf hin, dass sich diese Kompetenzen sich in diesem Fall „aus der Situation selbst ergeben; also eine „situative Kompetenz“ sind.“⁶¹

Diese sog. „situative Kompetenz“ äußert sich durch ein „sehr feines Gespür für die Funktionsweise der Situation, und darüber sich in dieser zu bewegen“⁶².

Zum entscheidenden Spannungsfeld der künstlerischen Arbeit werden dadurch die Herausforderungen, stetig Situationen zu schaffen und anzupassen, in denen diese Kompetenz maximal produktiv gemacht werden kann.⁶³

⁵⁵ Erika **Fischer-Lichte** verweist in „Diskurse des Theatralen“ (2005) auf die Dichotomie des Phänomenologen Maurice **Merleau-Ponty** zwischen „Leib-Sein“ (semiotischer Körper) und „Leib-Haben“ (phänomenaler Leib). Der phänomenale Leib ist wesentlicher Träger der Performativität im Theater. Die Diskussion jenseits dieser Unterscheidung soll hier aber nicht weiter geführt werden.

⁵⁶ Hier soll es aber nicht darum gehen, das Körpergedächtnis als Grundlage und Ziel des „method acting“ zu begreifen und schauspielmethodisch zu nutzen; es geht auch nicht darum, sich die körperliche Präsenz anzutrainieren, sondern um die Wiederentdeckung der individuellen Körperlichkeit, als besondere, ästhetische Signifikanz „Ein spezifischer Sinn wird nur im jeweiligen Inszenierungskontext gebildet.“ vgl. **Wartemann** (2002): S.149

⁵⁷ Vgl. **Grawe** (2016): Min. 34:45ff.

⁵⁸ Dem „Kulturbarometer 50+“ sind entsprechende Erkenntnisse über die Signifikanz von künstlerischen Berührungspunkten zu verzeichnen. Vgl. **Keuchel/Wiesand** (2008)

⁵⁹ **Ganß** (2015): S.5

⁶⁰ **Kurzenberger** (2012): S.102

⁶¹ **Bell** (2016): S.2

⁶² **Grawe** (2016): Min. 16:50

„Menschen mit Demenz sind sehr gut in der Lage, sich auf andere Umgebungen und Situationen einzustellen, solange diese sich nach ihrer individuellen Zeit richten und für sie mit einem positiven Erlebnis verbunden sind.“⁶⁴

Neben der situativen Arbeit gibt es auch weitere Möglichkeiten, die ich nur beispielsweise umreißen möchte. Geesche Wartemann spricht z.B. davon „Sprachlosigkeit nicht als Verlust, sondern als Möglichkeit unmittelbarer Kommunikation zu begreifen“⁶⁵ und eröffnet damit weitere Kompetenzräume, die in der Arbeit mit mixed-abled DarstellerInnen genutzt werden können. Auch Erpho Bell spricht in einem Essay (2014) über den Sprachverlust bei demenziell Erkrankten. Seine These: Ähnlich dem Dadaismus lassen sich in der demenziell-veränderten Sprache Stellvertreterwörter, kreative Neubestzungen und unkonventionelle Nutzungen finden, die diese Sprache (ähnlich dem Dadaismus) zur kunstvollen Poesie erheben können.

Insgesamt lässt sich aber beobachten, dass „[Menschen mit Demenz] ernst genommen werden [wollen; sie] nehmen einen Gefühlsbetrug ihres Gegenübers sofort wahr.“⁶⁶ Dieses Ernstnehmen der nicht-professionellen DarstellerInnen in der professionellen Arbeit, beschreibt ebenfalls aktuelle Tendenzen der Theaterpädagogik.

Das wichtigste Konzept in dieser Entwicklung lautet „Stop Teaching“ und wurde von dem Theatermacher Jan Deck und dem Theaterwissenschaftler Prof. Patrick Primavesi in der aktuellen Publikation „Stop Teaching! Neue Theaterformen mit Kindern und Jugendlichen“ (2014) formuliert, zusammengefasst und diskutiert. Das Konzept lässt sich als eine Entwicklung aus der Theaterpädagogik heraus beschreiben Seit ihrem Paradigmenwechsel⁶⁷ wird Theaterpädagogik als künstlerisches Medium, als ästhetische Praxis und Kommunikation ernst genommen, und nimmt im Zuge dessen auch seine Teilnehmenden ernst.⁶⁸ Theaterpädagogik „bringt Kinder und Jugendliche zum Sprechen, entdeckt das Ausdruckspotenzial, die körperliche Sprache und die Spiellust der jugendlichen Spieler[innen], die lernen ihre Themen und Sichtweisen zu artikulieren.“⁶⁹

Diese Arbeitsmethode lässt sich natürlich auch für andere Zielgruppen deduzieren.

„Wichtig ist aber zunächst einmal der Ansatz, jeden direkten Anspruch auf Erziehung, Belehrung, Integration oder Bildung aufzugeben und in den Arbeitsprozessen [...] die gewohnten Hierarchien des Wissens oder Könnens aufzulösen. [...] [Das bedeutet nicht], dass die professionellen Kulturarbeiter auf ihr Wissen und Können verzichten sollen.“

⁶³ Das hat nichts mit kapitalistischer Nutzenmaximierung oder mit reiner Instrumentalisierung zu tun, sondern besteht aus beidseitigem Interesse. Für die Zuschauenden, sowie für die SpielerInnen ist es reizvoll Situationen zu finden, in denen sich Cleverness und Klugheit offenbaren können.

⁶⁴ Henriksen (2015): S.8

⁶⁵ Wartemann (2002): S.151

⁶⁶ Henriksen (2015): S.8

⁶⁷ Die Geschichte der Theaterpädagogik wurde von Marianne Streisand (2005) ausgiebig recherchiert, die hier nicht weiter diskutiert werden soll. Kurz: Die Anfänge finden sich in der Reformpädagogik in den 1970er Jahren. Sie sind geprägt individuellen Emanzipationsprozessen und pädagogischer Aufklärung. Sting (2005) beschreibt einen entscheidenden Wechsel von dieser Prozessorientierten Bewegung des Aufklärungstheaters zu einer produktorientierten Bewegung der ästhetischen Praxis und dem spielerischen Umgang mit den Möglichkeiten der Gestaltung, Inszenierung, Kommunikation und Präsentation

⁶⁸ Vgl. Sting (2005): S.139

⁶⁹ Ebd.

Vielmehr betrachten sie es zunächst als Werkzeug zur gemeinsamen Forschung, um es auf dieselbe Stufe zu stellen, wie das Forschungs- und Erfahrungspotenzial, das Kinder- und Jugendliche einbringen [oder eben Menschen mit Demenz].“⁷⁰

Durch die künstlerische Bearbeitung wird das soziale Anliegen geformt und kommunizierbar gemacht, dabei wirkt die Kommunikation zweifach. Es gibt eine Innere Kommunikation während der Arbeitsprozesse⁷¹ und eine äußere Kommunikation mit dem Publikum durch die Veröffentlichung der Arbeitsergebnisse.⁷²

Diese doppelte bzw. zweifache Kommunikation beschreibt den elementaren Mehrwert der Theaterarbeit, das auch in der Arbeit mit Menschen mit Demenz nutzbar gemacht werden kann. „Das Seniorentheater verfügt über das Potential, bei entsprechender Leitung künstlerisch reflektierte Lebenserfahrung auf die Bühne zu bringen, so dass die Spielenden zu Expertinnen und Experten des eigenen Lebens werden. Dabei wird die persönliche Geschichte zum Forschungslabor und Probiefeld. [...] Auch die Methode der Improvisation ist für viele Spielleitungen ein Zugang, um mit älteren Menschen Theater zu machen.“⁷³

In beiden Fällen bedeutet das aber, dass die szenischen Situationen erst kreiert werden müssen.⁷⁴ An dieser Stelle gerät die Rolle der Spielleitung in den Fokus für die Arbeitsweise lässt sich aus den bisherigen Beobachtungen das Konzept der *Situativen Regie* ableiten, das **Hinz** (2014) in Anlehnung an B. Brecht und H. Müller beschreibt.

Denn erst, wenn die Situationen so geschaffen werden, um die Potenziale maximal sichtbar zu machen, entsteht auch Humor – und die Möglichkeit: „Cleverness, Klugheit und Überraschung“⁷⁵ zu beweisen. Dafür müssen den Spieler*Innen der Faktor eingeräumt werden, das Tempo selber zu bestimmen.⁷⁶

Im Folgenden werde ich daher weiter auf das Konzept der Situativen Regie eingehen.

4.5 Situative Regie

Bei der Situativen Regie werden die Akteur*Innen durch ihre [körperliche, energetische] Präsenz und Biographie zum Katalysator für die szenische Phantasie der Regie.⁷⁷

„Ausgangspunkt der individuellen Annäherung waren Spielszenen, die auf Basis des Wissens über die Biografien der einzelnen Spielerinnen und Spielern entwickelt wurden. Ansatzpunkte waren Hobbies und Beruf sowie individuelle Vorlieben.“⁷⁸

⁷⁰ **Deck** (2014) : S. 65

⁷¹ [über die ich an dieser Stelle, auf Grund mangelnder gerontologischer Erfahrung nur mutmaßen kann]

⁷² Vgl. **Sting** (2005) S.137ff.

⁷³ **Skorupa** (2015): S.8

⁷⁴ Vgl. **Hinz** (2014) S.99ff.

⁷⁵ **Grawe** (2016): Min. 26:40

⁷⁶ Vgl. **Henriksen** (2015): S.6f.

⁷⁷ Vgl. **Hinz** (2014): S99ff.

⁷⁸ **Bell /Ganß** (2015): S.11

Trotzdem war, wie bereits kurz erläutert, die reine Biografiearbeit nicht der ergiebigste Weg, denn „[e]s stellte sich schnell heraus, dass diese Situationen in offenere Formen weiterentwickelt werden mussten. Hauptgründe dafür waren: 1. die Grenzen, die die biografischen Situationen hatten – beispielsweise die Ausgangsvoraussetzung einer konkreten Erinnerung, und 2. die Einschränkung der Spielsituation, weil bestimmte biografische Erinnerung die dramaturgische Struktur bestimmten und das freie Spiel aller Beteiligten einschränkten.“⁷⁹

An dieser Stelle äußert sich eine Herausforderung und Besonderheit bei der Arbeit mit Menschen mit Demenz, da sich die Erinnerungsarbeit besonders bei Menschen mit fortgeschrittener Demenz problematisiert, solange man in Dimensionen der Verifizierung von Erinnerungen⁸⁰ denkt. Und gerade in der künstlerischen Arbeit können diese kreativen Prozesse somit jenseits der Verifikation produktiv gemacht werden.

Auch Florian Vaßen verweist darauf, wie wichtig es ist über die reine Biografiearbeit hinaus zu gehen, und korreliert in seiner Beschreibung mit den Erfahrungen aus dem Projekt: „Sicherlich werden die verschiedensten Alltagserfahrungen der nichtprofessionellen Spielerinnen und Spieler und damit natürlich auch Alltagstheatralisierungen in die Theaterarbeit miteinbezogen; und natürlich ist es sinnvoll, im Spielprozess von den Erfahrungen der Spielenden auszugehen, sie sozusagen dort abzuholen, wo sie sich befinden. Ebenso notwendig ist es aber, über diese Ebene hinauszugehen, etwas Besonderes, Künstliches und das heißt eben auch Künstlerisches herzustellen und damit möglicherweise das oft erstarrte und deformierte Alltagsbewusstsein der Beteiligten aufzubrechen.“⁸¹

Dazu müssten „die Spielsituationen offener gestaltet [werden]. [...] In diesen Prozess bringen alle Spielerinnen und Spieler, unabhängig vom Vorliegen einer Demenz, ihre individuellen Erfahrungen und Kompetenzen zusammen mit der Phantasie ein.“⁸²

Hier wird noch einmal deutlich, dass die künstlerische Arbeit mit Menschen mit Demenz mit den wesentlichen Punkten der *Stop-teaching-Ansprüche* korrelieren kann, wenn es die Erfahrungen und Kompetenzen ernst nimmt und damit produktive Räume eröffnet.

Ich möchte die bisherigen Erkenntnisse über die methodische Theaterarbeit in diesem Feld nun auf die Kompetenzen der Spielleitung zurückführen.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Geesche **Wartemann** argumentiert, dass Erinnerungsarbeit immer [!] auch ein performativer „Produktionsprozess“ ist, bei dem die Erinnerung immer wieder neu entcodiert werden muss (S.140 ff). Dabei beruft sie sich auf ausführlichere Untersuchungen von Aleida **Assmann** (1996: „Zur Metaphorik der Erinnerung“), die ich an dieser Stelle nicht weiter erläutern werde. Was die künstlerische Arbeit aber bereichern kann, ist folgender Gedanke: „Das Gedächtnis ist kreativ.“ Wartemann (2002): S.140.

⁸¹ **Vaßen** (1997): S.62

⁸² **Bell/Ganß** (2015): S.12

5. Spielleitung

Erpho Bell ist Theatermacher, Dozent, Autor, Dramaturg und Coach, innerhalb dieses Projektes fällt ihm die Rolle des „künstlerischen Leiters“ zu. Was das im Einzelnen heißt und welche Kompetenzen damit verbunden sind, soll im Folgenden umrissen werden. Zur Einordnung, ob es sich um ein Projekt der kulturellen Bildung oder um künstlerische Arbeit handelt, verweisen seine Vorerfahrungen, Ausbildung(en) und sein Arbeitshintergrund, auf die Professionalität der künstlerischen Arbeit.

Das deckt sich mit den Ergebnissen von Magdalena Skorupa. „Seniorentheater ist heute im Kulturbereich angekommen und ist seltener ein Angebot der sozialen Altenarbeit. Die Ergebnisse [...] bestätigen die künstlerische Professionalität der Szene: 92 Prozent der Spielleitungen haben eine künstlerische bzw. theater- oder tanzpädagogische (Zusatz-) Ausbildung und die meisten arbeiten auch hauptberuflich in einem künstlerischen Feld.“⁸³

Welche Arbeit fällt der künstlerischen Leitung zu? „Den Theaterexperten fällt die Rolle zu, die gemeinsamen Forschungen in künstlerische Prozesse und Produktionen münden zu lassen.“⁸⁴

Die Spielleitung plant, organisiert und inspiriert szenische Aufgaben⁸⁵ und ist für die Konstruktion und Montage der Qualitäten und Biographien zuständig.⁸⁶

Kollektive Kreativität vertraut zwar auf den Zufall, und ist nicht planbar, trotzdem braucht man „einen Plan, muss eine Vorstellung, einen Entwurf, ein Konzept, eine Idee oder Theorie, von dem haben, was entstehen könnte“⁸⁷, um produktiv zu bleiben.

Dieses „[d]ramaturgisch[e] Kalkül“⁸⁸ ist [...] notwendig, um Spiel- und Bedeutungsräume für die nicht-professionellen Akteure, ihre jeweilige Körperlichkeit und sowohl soziokulturellen als auch individuellen Eigenarten zu eröffnen.“⁸⁹

„[Der künstlerische Leiter] ist dabei auf mindestens dreifacher Weise gefordert: Als Theaterspezialist, der den Laien die vielfältigen Möglichkeiten des Theaters vor Augen führt, als Ansprechpartner bei der Klärung und Lösung von konkreten, szenischen Darstellungsproblemen und schließlich als dramaturgischer Berater, der sorgsam zwischen Vermittlungswillen und Vermittlungsvermögen der Akteure abzuwägen hat. Letzteres kann etwa auch bedeuten, die Darsteller vor einer selbstgestellten, nicht zu bewältigenden Aufgabe zu bewahren.“⁹⁰

Vor allem der letzte Aspekt verweist auf eine wesentliche Schutzfunktion, für die jeder künstlerische Ehrgeiz der Spielleitung zurückgestellt werden muss.

⁸³ Skorupa (2015): S.7 Bei der Befragung wurden 64 SpielleiterInnen befragt; davon gaben 3% an, DozentIn zu sein, 33% seien TheaterpädagogInnen, 5% bezeichneten sich als AutorInnen und 27% als RegisseurInnen.

⁸⁴ Deck (2014): S.55

⁸⁵ vgl. Kurzenberger (2012)

⁸⁶ Vgl. Hinz (2014)

⁸⁷ Kurzenberger (2012): S.102

⁸⁸ In ihrer Untersuchung hat Geesche Wartemann (2002) gezeigt, „dass dramaturgische und inszenatorische Intentionalität keinesfalls das vergleichsweise unwillkürliche und unreflektierte Spiel nicht-professioneller blockieren, sondern diese erst zur Entfaltung bringen. Man könnte auch von einer kalkulierten Spontaneität oder vermittelten Unmittelbarkeit im Theater der Erfahrung sprechen.“ Wartemann (2002): S.155

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Scheurle (2013): S.43

Jenseits von den üblichen Softskills⁹¹, die in der Theaterarbeit gefragt sind, nennt Bell für die Arbeit mit Menschen mit Demenz explizit Geduld, „weil Zeit und Verlangsamungen mit diesem Krankheitsbild extrem zusammengehen“⁹² und Neugierde.⁹³

In der Arbeit mit Nicht-professionellen, als professionelle künstlerisch-ästhetische Praxis liegt der Reiz in der situativen Kompetenz der Darsteller*Innen, die die Arbeitsmethode maßgeblich bestimmt. Und die Arbeitsmethode wiederum wird im höchsten Maße von der Zusammensetzung der Teilnehmenden bestimmt, auf die sich die Spielleitung einlassen können und wollen muss.

Mira Sack erweitert den Kompetenzbegriff jenseits der genannten Soft-Skills, um wesentliche kulturwissenschaftliche Aspekte: Es braucht eine a) Virtuose Handhabung des Spiels und seiner strukturellen Verfassung, b) das Wissen und die Fertigkeiten im Umgang mit (außer-)künstlerischen Verfahrensweisen und c) das Engagement für eine Sache oder einen Inhalt, der mit den Spielern gemeinsam sowohl erkundet, als auch bearbeitet werden soll. Des Weiteren fordert diese Praxishaltung das Vermögen, die unterschiedlichen Anforderungen von Probenkonstellationen zu reflektieren und darauf praktisch antworten zu können, sodass der Dialog in aller Klarheit und Deutlichkeit geführt werden kann. Dazu braucht es ein Repertoire an Verfahrensweisen, die je nach Situation bewusst ausgewählt, angepasst und so verändert werden können, dass sie die Zusammenarbeit produktiv machen und experimentelle theatrale Praxen hervorbringen.⁹⁴

Dabei müssen immer neue Herausforderungen gefunden werden, um Langeweile zu vermeiden. Die Wiederholungen und Proben, die zum künstlerischen Prozess dazugehören, stehen dem natürlich im Weg. Meist reicht aber eine situative Veränderung/Erweiterung der Szene, um die Herausforderung wieder herzustellen. Diese Herausforderung ist auch in künstlerischen Prozessen mit anderen Teilnehmerzusammensetzungen immanent.

Es gibt jedoch eine Herausforderung, auf die sich eine Spielleitung speziell und explizit in diesem Bereich vorbereiten muss. „Mittlerweile sind drei Akteure raus aus dem Ensemble, zwei sind verstorben und Einer hat die Einrichtung verlassen und eine vierte Spielerin wird nicht mehr auftreten können; d.h. aus dem Kernensemble habe ich nur noch zwei Akteure.“⁹⁵, beschreibt Erpho Bell im Interview. Die Spielleitung muss also mit der Letalität⁹⁶ der Darsteller*Innen umgehen können. Und damit ist nicht die rein künstlerische Flexibilität gemeint, die auf den Verlust mit dem Umbau der Szene reagiert. „[E]ine Spielleitung, selbst wenn sie immer wieder besondere Verantwortung und Entscheidungsbefugnisse hat, [wird] zum Teil der Gemeinschaft“, sie teilt mit den Darsteller*Innen Lebenszeit, die hier stärker als in anderen Bereichen, endlich ist.⁹⁷

⁹¹ In der Befragung von **Skorupa** finden sich hier u.a. „Offenheit und Einfühlungsvermögen“

⁹² **Grawe** (2016): Min. 31f.

⁹³ Geduld wird ebenfalls 34% seiner KollegInnen genannt, während Neugierde in der Abbildung nicht auftaucht, aber scheinbar vereinzelt genannt wurde.) **Skorupa** (2014).

⁹⁴ Vgl. **Sack** (2011): S.340ff.

⁹⁵ **Grawe** (2016): Min. 45:35

⁹⁶ Dennoch ist die Letalität hier sicherlich kein Alleinstellungsmerkmal, und auch in anderen Bereichen denkbar.

⁹⁷ **Wartemann** (2013): S.11

6. Beurteilung des Projektes im Bezug auf die Aspekte der Kulturellen Bildung:

Welche Aspekte sprechen dafür, dass es sich um ein Angebot der Kulturellen Bildung handelt?

Alle Aspekte/Prinzipien der kulturellen Bildung sind vorhanden, d.h. sie sind messbar und deskriptiv.⁹⁸ Die „Selbstwirksamkeit“⁹⁹ wird in den Proben- und Bühnensituationen erfahrbar gemacht, die Fehler zu lassen und sich an den Kompetenzen der Darsteller*Innen orientiert. Durch den biographischen Einstieg wird eine „Interessenorientierung“¹⁰⁰ gewährleistet. Das Konzept der Probe ist im höchsten Maße partizipativ, auch wenn einige wesentliche Aufgaben des künstlerischen Prozesses an die künstlerische Leitung abgegeben werden, und findet in Zusammenarbeit mit professionellen Künstler*Innen statt. Durch die Aufführungen auf einer professionellen Bühne im Bremer Haven wird nicht nur Anerkennung, sondern auch eine Öffentlichkeit generiert.

Selbst wenn sich die Prinzipien der kulturellen Bildung beschreiben lassen, wird das Theaterprojekt im eigenen Verständnis maßgeblich nach künstlerischen Maßstäben bemessen und versucht sich keinem Bildungsauftrag zu unterwerfen. Die Leitfrage für das Gesamtprojekt war immer „Wie kriege ich ein bestmögliches künstlerisches Produkt hin?“¹⁰¹, so Bell. Dennoch, so räumt Bell ein, ist die künstlerische Praxis eingebunden in ein strategisches Feld der kulturellen Bildung; z.B. durch Pädagogisierung der Antragsstellung, Projektstruktur und Langfristigkeit, ergo lässt sich die kulturelle Bildung nicht gänzlich vermeiden.¹⁰² Aber Produkt und Prozess stellen ohnehin keine Gegensätze, sondern Wechselbeziehungen dar, die dialogisch sind.¹⁰³ Und somit stehen auch die künstlerische, die soziale Arbeit und die kulturelle Bildung in einer reziproken Abhängigkeit zueinander.

Aber warum ist es gesellschaftspolitisch so wichtig, dass sich das Theaterprojekt auch Aspekten der kulturellen Bildung widmet? Erpho Bell hält die Aufgabe, Möglichkeiten der gesellschaftlichen Teilhabe für diese Menschen zu schaffen, für „sehr wichtig!“¹⁰⁴ Das habe mit den grundsätzlichen „Qualitäten einer Menschlichkeit und Demokratie“¹⁰⁵ zu tun, die sich durch die Theaterarbeit auch jenseits von therapeutischen Maßnahmen herstellen können.¹⁰⁶ Und warum nochmal das Theater? Weil die künstlerischen Möglichkeiten des Theaters die Talente und Kompetenzen von Menschen mit Demenz erlebbar machen können.

⁹⁸ Vgl. Grawe (2016): Min. 40:40f.

⁹⁹ Schorn (2009): S.7

¹⁰⁰ Schorn (2009): S.8

¹⁰¹ Grawe (2016): Min. 41:40

¹⁰² Grawe (2016): Min. 44:20

¹⁰³ Vgl. Hruschka (2013): S.3

¹⁰⁴ Grawe (2016): Min. 46:30

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Er nennt die dritten Räume als einmalige Begegnungs- und Kommunikationssituationen „Theaterarbeit kann Pflege und Sozialbetreuung entlasten – besonders die neu eingeführten Gruppenproben, bei denen bis zu neun Spielerinnen und Spieler mit Demenz beteiligt waren, haben für eine spürbare Entlastung in Pflege und Sozialbetreuung gesorgt; vor allem, weil besonders aktivere und somit betreuungsintensivere Menschen mit Demenz eingebunden waren. Mittlerweile haben so knapp die Hälfte der Bewohnerinnen und Bewohner des HAUS IM PARK an Theaterproben teilgenommen.“ Bell (2016).

6.1 Welche Alleinstellungsmerkmale bietet das Theater hierbei?

„Menschen mit Demenz, die Theaterarbeit annehmen, profitieren sehr davon“¹⁰⁷, beschreibt Erpho Bell in einem Zwischenbericht, was sich mit den Beobachtungen des Pflegepersonals deckt. „Das Theaterspielen wirkte sich sehr positiv auf die Spieler/innen aus. Ihre Aktivitäten im Alltag steigerten sich; sie waren deutlich agiler und klarer in der Ansprache“¹⁰⁸, ergänzt Henriksen. „Theaterarbeit kann das Selbstwertgefühl und das Wohlbefinden stärken“¹⁰⁹, postuliert Bell weiter.

Das zeitgenössische Theater macht sich das Konzept der Performativität zunutze. Wirklichkeiten werden durch Handlungen auf der Bühne konstituiert. Die Wiederholbarkeit lässt Veränderung zu; d.h. auch, dass auf der Bühne können Alters- und Demenzbilder neu konstruiert werden können. Für Betroffene und Angehörige bietet das neue Stärkeorientierungen, als Hoffnungsträger und Motivationschübe. Für die Professionellen eröffnet sich somit ein Forum für positive Altersbilder und für Zuschauer können diese Altersbilder, und die mit ihnen verbundene Spiel- und Lebensfreude, auf der Bühne erfahrbar gemacht werden. Das Thema Demenz kann durch das Theater aus den Spezialräumen in die Öffentlichkeit getragen, das Tabu gebrochen und die Vorstellungen und Bilder von Demenz können neu besetzt werden. „Genau in dieser Schnittstelle zwischen individueller Leistung und gesellschaftlicher Bedeutung liegt ein besonderes Feld der Theatersituationen, die für die Bühne entwickelt wurden. Sie überführ[en] das Spiel aus dem Privaten ins Öffentliche und mach[en] Kunst möglich.“¹¹⁰

7. Ausblick:

„Es ist eine Aufgabe, nach Wegen und Konzepten zu suchen, die allen Menschen möglichst lange kulturelle Teilhabe und Teilgabe [sic!] ermöglichen – nicht nur für die Soziokultur, sondern für uns als Gesellschaft.“¹¹¹ Das Theaterprojekt „Über Schiffe gehen“ hat durch künstlerische Verfahrensweisen zu vielseitigen Erfolgen beigetragen. Seit Februar 2014 wurde die Theaterarbeit im HAUS IM PARK in Bremerhaven kontinuierlich fortgesetzt.¹¹² Diese Langfristigkeit in der Arbeit ist der entscheidende Punkt in der Bewertung des Projektes aus Sicht der Kulturellen Bildung.

Kontinuität in der Zusammenarbeit bedeutet auch, dass hier Lebenszeit geteilt wird¹¹³, ergo waren die professionellen TheatermacherInnen nicht nur distanzierte Beobachter, sondern haben den künstlerischen Prozess gemeinsam und durch situative Regie und auf Augenhöhe vollzogen.

¹⁰⁷ „es ließ sich eindeutig beobachten, dass sich bei den theater-affinen Spielerinnen und Spielern mit der Theaterarbeit viele Faktoren der persönlichen Aktivität und Kreativität positiv entwickelten. Und dies selbst dann, wenn durch das Fortschreiten der demenziellen Veränderung die klassische Kommunikation nicht mehr möglich scheint.“ Bell (2016): S.2

¹⁰⁸ Henriksen (2015): S.7f.

¹⁰⁹ „während und nach den Theaterproben konnte auch beobachtet werden, dass die theater-affinen Spielerinnen und Spieler ihre körperliche und kommunikative Präsenz deutlich steigerten. Gleichzeitig wurde häufig eine positive Veränderung des Wohlbefindens dieser Personengruppe dokumentiert.“ Bell (2016): S.2

¹¹⁰ Bell /Ganß (2015): S.12

¹¹¹ Temme (2015): S.6

¹¹² Vgl. Bell (2016): S.1

¹¹³ Vgl. Wartemann (2013): S.11

Bell beschreibt, dass die Fortsetzung des Projektes von zwei wichtigen Faktoren, die ihrerseits miteinander verschlungen sind, abhängt.¹¹⁴ Auf der einen Seite sei das der Aspekt der Finanzierung, den auch die Leiterin des Sozialamtes eindrücklich beschreibt. „Teilhabe am gesellschaftlichen Leben und Demenz schließen sich nicht aus. Eine solche Teilhabe braucht spezielle finanzielle Unterstützungsmöglichkeiten außerhalb einer Projektförderung. Der Gesetzgeber ist gefragt, eine geeignete regelhafte Finanzierung zu entwickeln, die den speziellen Unterstützungsbedarfen der Menschen mit Demenz in allen Lebenslagen gerecht wird.“¹¹⁵ Auf der anderen Seite sei hier eine wissenschaftliche Evaluation notwendig, die nicht nur die künstlerische Arbeit und Potenziale begleitet, evaluiert, verbindet und reflektiert, sondern auch die künstlerische Theaterarbeit für Menschen mit Demenz jenseits von rein therapeutischer oder theaterpädagogischer Arbeit nutzbar machen kann. Bei diesem Projekt sei die wissenschaftliche Evaluation von Anfang an mitgedacht, aber in ihrem notwendigen, soliden Umfang leider bei der Antragsstellung gescheitert.

Im Gespräch mit mir nennt Erpho Bell weitere Punkte, die wir vorsichtig als „Forderungen“¹¹⁶ benennen wollen. Im Sinne eines ganzheitlichen Menschenbilds wäre es in der Verantwortung von Krankenkassen ein demokratisches und menschenwürdiges Leben zu ermöglichen und aufrecht zu erhalten.¹¹⁷ Wenn Demenz als gesellschaftliches Phänomen außerhalb von gesellschaftlichen Normbereichen gerät, sei hier z.B. durch die Theaterarbeit eine Art „Sozialausgleich“¹¹⁸ [sic!] zu leisten. Das würde nicht nur den Umgang mit den Erkrankten verändern, sondern auch, so die These von Bell, den Verbrauch von Medikamenten verringern.

In einem weiteren Schritt würde Erpho Bell gerne die Angehörigen in die künstlerische Arbeit auf der Bühne mit einbeziehen, da er hier weitere künstlerische, aber auch gesellschaftspolitische Potenziale vermutet.

In einem letzten Schritt würde Erpho diese ganzen Potenziale gerne in ihrer gesamtgesellschaftlichen Dimension und Kraft zusammendenken. Dadurch würde man zu der Frage kommen, was das Theater heute noch bedeuten kann, was wiederum auch die Stadttheater in Verantwortung zieht. Er fordert eine Auflösung der Grenzen zwischen hochkulturellem Auftragen und kultureller Bildung. Die sog. Hochkultur solle ihre Zielgruppe weiter denken, als bloß Kinder in ihre Angebote mit einzubeziehen.¹¹⁹

Und damit gelangen wir über die Theaterarbeit mit Menschen mit Demenz mitten in die Debatte der kultur- und theaterpolitischen Transformationsprozessen, die Erpho auch hier als „unumstößlich angestoßen“¹²⁰ empfindet.

¹¹⁴ Vgl. Grawe (2016): Min. 44:30ff.

¹¹⁵ Vgl. Henriksen (2015)

¹¹⁶ Vgl. Grawe (2016): Min. 46ff.

¹¹⁷ Vgl. Grawe (2016): Min. 50f.

¹¹⁸ Grawe (2016): Min. 50:50

¹¹⁹ Vgl. Grawe (2016): Min. 52ff.

¹²⁰ Ebd.

Quellenverzeichnis:

Primärlektüren:

Bell, Erpho (2014): *Ich habe freudige Füße Ein Essay über Sprache, Sprachverlust, Sprachsysteme und Sprachpoesie bei demenzieller Veränderung*. Erschienen in [Zeitschrift]: *demenz DAS MAGAZIN*, Heft 20, Seite 42 bis 44.

Bell, Erpho (2016): „Über Schiffe gehen“ ... und darüber hinaus! Erkenntnisse aus den Dokumentationsbögen der Pflege, der Sozialbetreuung und der Theatergruppe, die die Probenarbeit Ende 2015 begleiteten. Erschienen in [Zeitschrift]: Hauszeitung „HAUS IM PARK“, 2. Quartal 2016, Bremerhaven.

Bell, Erpho/Ganß, Michael (2015): *Dritte Räume betreten Theater und Kunst mit Menschen mit Demenz*. Erschienen in [Broschüre] *Demenz und Wir – Texte zur Kampagne in Bremerhaven und ausgewähltes Material zum Theaterprojekt „Über Schiffe gehen“*. S.11-12

Deck, Jan (2014): *Paradoxe Verhältnisse. Zum biopolitischen Kontext der Theaterarbeit mit Kindern und Jugendlichen*. In: *Primavesi, Patrick/Deck, Jan* (Hg.) (2014) *Stop Teaching! Neue Theaterformen mit Kindern und Jugendlichen*. S. 55 – 67

Ermert, Karl (2013): *Demografischer Wandel und Kulturelle Bildung in Deutschland*. Abgerufen von: <https://www.kubi-online.de/printpdf/3262>

Fröhlich, Alice (2015): *Demenz und Wir*. Erschienen in [Broschüre] *Demenz und Wir – Texte zur Kampagne in Bremerhaven und ausgewähltes Material zum Theaterprojekt „Über Schiffe gehen“*. S.3

Ganß, Michael (2015): *Über Schiffe gehen Ein Theaterprojekt mit Menschen mit Demenz*. Erschienen in [Zeitschrift]: *pflegen: Demenz*. Heft 34, Seite 36 bis 39. Entnommen [Broschüre]: *Demenz und Wir – Texte zur Kampagne in Bremerhaven und ausgewähltes Material zum Theaterprojekt „Über Schiffe gehen“*.

Gronemeyer, Reimer (2011): *Leben mit Demenz – Ein Überblick zur Situation in Deutschland oder Warum die Verwirrtheit ein Schlüssel zum Verständnis unserer verstörenden Gegenwart ist*. Erschienen in [Zeitschrift]: *Donrath, Elke* (Hg.) *transfer plus Wege aus der Isolation – Teilhabe von Menschen mit Demenz*. Abgerufen von http://www.g-plus.org/wp-content/uploads/2015/07/05_transferplus_demenz_november_2011.pdf. S.4-8

Henriksen, Astrid (2015): *Demenz kann mehr: „Über Schiffe gehen“*. Erschienen in [Zeitschrift]: *Vierteljahresschrift zur Förderung von Sozial-, Jugend- und Gesundheitshilfe: ARCHIV für Wissenschaft und Praxis der sozialen Arbeit*, Heft 1/2015, Seite 89 bis 92. Entnommen [Broschüre]: *Demenz und Wir – Texte zur Kampagne in Bremerhaven und ausgewähltes Material zum Theaterprojekt „Über Schiffe gehen“*.

Hinz, Melanie (2014): *Situative Regie*. In: *Hajo Kurzenberger / Miriam Tscholl* (Hg.) (2014) *Die Bürgerbühne. Das Dresdner Modell*. Berlin: Alexander Verlag, S. 99 – 112.

Hruschka, Ole (2013): *Über alte und neue Rollen der Spielleitung*. Erschienen in: *Zeitschrift für Theaterpädagogik. Korrespondenzen*. Heft 62, April 2013, S. 3-6

Kart, Ute (2010): *Kulturelle Bildung und Kulturarbeit mit älteren und alten Menschen*. Erschienen in: *Aner, Kristen/Karl, Ute*. *Handbuch Soziale Arbeit und Alter*. VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden. S.87-97

Kurzenberger, Hajo (2006): *Kollektive Kreativität: Herausforderung des Theaters und der praktischen Theaterwissenschaft*. In: *Prorombka, Stephan/ Schneider, Wolfgang, Wortmann, Volker* (Hg.) (2006) *Kollektive Kreativität*. S. 53-69

Kurzenberger, Hajo (2012): *DER KOLLEKTIVE PROZESS DER THEATERPÄDAGOGIK*. In Christoph Nix/ Dietmar Sachser/ Marianne Streisand (Hg.) (2012). *Lektionen 5 Theaterpädagogik*. S. 99-103

Sack, Mira (2011): *spielend denken. Theaterpädagogische Zugänge zur Dramaturgie des Probens*. transcript Verlag. Bielefeld. S. 337-347

Scheurle, Christoph (2013): *Erzähltheater und Stückentwicklung. Ein Workshop im Rahmen von Abenteuer Kultur* Erschienen in: *Zeitschrift für Theaterpädagogik. Korrespondenzen*. Heft 62, April 2013, S.40-44

Schorn, Brigitte (2009): Erschienen in: *Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung (BKJ) e. V (Hg.). KULTURELLE BILDUNG REFLEXIONEN. ARGUMENTE. IMPULSE 3. Jg., Heft 3-2009*. Abgerufen von: https://www.bkj.de/fileadmin/user_upload/documents/Publikationen/Magazin_KULTURELLE_BILDUNG/bkj_kulturelle_bildg_nr3.pdf

Skorupa, Magdalena (2014): *Untersuchungsgegenstand: Theater mit Älteren*. In Institut für Bildung und Kultur e.V., kuba (Hg.), *Die große Spielwut im Herbst des Lebens* (S.10). Remscheidt: IBK

Skorupa, Magdalena (2015): *Ältere im Rampenlicht – Lebenslages Lernen auf der Bühne.. Zusammenfassung der Bestandsaufnahme zum Senioretheater in Nordrhein Westfalen*. Abgerufen von: www.die-bonn.de/doks/2015-altenbildung-01.pdf

Sting, Wolfgang (2005): *Spiel – Szene – Bildung. Zum Verhältnis von künstlerischer Praxis und ästhetischer Bildung*. In: Liebau, Eckard u.a. (Hg.) *Grundrisse des Schultheaters*. Weinheim/ München: Juventa, S. 137 – 148

Temme, Katrin (2015): *Generation 60plus. Kulturarbeit und Alter*. Erschienen in [Zeitschrift]: *Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V. (Hg.), SOZIOkultur, Prinzipien – Praxis – Perspektiven* (S.4 - 6).

Vaßen, Florian (1997): *Verkehrte Welt? Der Stellenwert von Ästhetik in Theaterwissenschaft und Theaterpädagogik*. In: *Ästhetik des Schul- und Amateurtheaters*. Eb. By Jürgen Belgrad. Batmannsweiler. Schneider.

Wartemann, Geesche (2002): *Theater der Erfahrung. Authentizität als Forderung und als Darstellungsform*. Hildesheim: Universität Hildesheim

Wartemann, Geesche (2013): *Gemeinschaft(s)formen*. Erschienen in [Zeitschrift]: *Zeitschrift für Theaterpädagogik. Korrespondenzen*. Heft 62, April 2013, S. 10-11

Sekundärlektüren:

Keuchel, Susanne/Wiesand, Andreas Johannes (2008): *Das KulturBarometer 50+ Zwischen Bach und Blues...“*. Bonn: ARCult Media S.21

Nagel, Imke (2015). *Kulturelle Bildung im Alter*. In *Bund Deutscher Amateurtheater (Hg.), Spiel & Bühne 4/2015* (S.15), Berlin

Streisand, Marianne (2005): *Generationen im Gespräch: Archäologie der Theaterpädagogik. Teil 1. (Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik)*. Hentschel, Ulrike/Poppe, Andreas/Ruping, Bernd/ Streisand, Marianne (Hg.). Schibri-Vlg

Weitere Quellen:

Grawe, Thilo (2016) [Unveröffentlichtes Interview vom 13.April 2016] „Über Schiffe gehen...Im Gespräch mit Theatermacher Erpho Bell“ – Podcast.

Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Hausarbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

Die Stellen der Hausarbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht.

Hildesheim, 18.04.2016

Thilo Grawe