

## DAS BACK TO BACK THEATRE IN AUSTRALIEN

### Wegbereiter einer neuen Theaterform

Bevor ich Ihnen etwas über das Back to Back Theatre erzähle und auch einige Videoausschnitte dazu zeigen möchte, erscheint es mir sinnvoll, zunächst etwas zu meinem Blickwinkel auf das Thema Darstellende Kunst und Behinderung zu sagen. Ich komme selbst nicht aus der Theaterpraxis, sondern aus der Theaterwissenschaft, was bedeutet, dass mich in Bezug auf dieses Thema vor allem theoretische Fragen interessieren – theoretische Fragen, das sind aus meiner Sicht insbesondere Fragen, die das Verhältnis von Ästhetischem und Politischem betreffen.

In meiner Dissertation, „Der andere Raum“<sup>1</sup> habe ich mich mit der Präsenz sozial benachteiligter Akteure auf der Bühne beschäftigt. Sozial Benachteiligte, das sind nicht nur Menschen mit Behinderungen, sondern beispielsweise auch Obdachlose oder Arbeitslose, Asylbewerber oder Migrantenkinder, ausgeschlossene oder benachteiligte Menschen, die in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren vermehrt die Theaterbühnen in Europa erobert haben, allerdings in der Regel nicht in ihrer Tätigkeit als professionelle Schauspieler, sondern, indem sie, wie auch gestern bei Jerome Bels *Disabled Theatre* gesehen, vermeintlich „als sie selbst“ auftreten. Mit dieser Art Selbst-Darstellung, wie sie etwa auch bei Arbeiten von Christoph Schlingensiefel oder auf ganz andere Weise bei Volker Löschs Chor der Arbeitslosen oder den Experten des Alltags von Rimini Protokoll vorkommt, geht oftmals ein politischer Anspruch einher, der darin besteht, denjenigen Menschen mittels des Theaters eine öffentliche Bühne zu geben, die diese im Alltag nicht zur Verfügung haben. Genau dieser Anspruch, mit der Aufführung einen anderen Raum der Gesellschaft, eine andere Öffentlichkeit zu schaffen, hat jedoch seit jeher eine Kehrseite, die man Voyeurismus, Exotismus oder auch ganz einfach Freakshow nennen kann. Diese Kehrseite ist, zumindest wenn es sich um ein Publikum im Kunsttheater handelt, immer da, sie lässt sich nicht ausschalten, man kann sie auch gar nicht gänzlich vermeiden, vielmehr gilt es, sie in der Theaterpraxis selbst mit in den Blick zu nehmen.

Was die Arbeiten des australischen *Back to Back Theatre* von Jerome Bels *Disabled Theatre* oder den Arbeiten der anderen genannten Regisseure unterscheidet, ist, dass sie ein anderes politisches Potenzial der Bühne aufzeigen. Denn in den Aufführungen des *Back to Back Theatre* geht es gerade nicht darum, „unsichtbaren“ Menschen eine Bühne zu geben.<sup>2</sup> Es geht vielmehr

---

<sup>1</sup> Benjamin Wihstutz, *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, Zürich 2012.

<sup>2</sup> Ich beziehe mich hier auf den Begriff der sozialen Unsichtbarkeit von Axel Honneth: Axel Honneth, *Unsichtbarkeit. Stationen einer Theorie der Intersubjektivität*, Frankfurt am Main 1997.

darum, das Schauspiel als eine Form der Emanzipation zu begreifen, die ermöglicht, mit den Mitteln der Kunst in Distanz zum sozialen Alltag zu treten, in Distanz zu seinen Normen, Stereotypen und Erwartungen.

\* \* \* \* \*

Das Back to Back Theatre gehört zu den erfolgreichsten australischen Theaterensembles überhaupt. Die Truppe hat in den vergangenen Jahren nahezu alle namhaften Theaterpreise Australiens gewonnen. Ihre Produktionen touren jedes Jahr weltweit und werden regelmäßig zu großen internationalen Theaterfestivals eingeladen wie etwa zu den Wiener Festwochen, dem Philadelphia Live Arts Festival, dem Singapur Arts Festival oder hier in Deutschland zum Festival Theaterformen.

Allein der anhaltende globale Erfolg der Truppe zeigt, dass sich die Schauspielerinnen und Schauspieler des *Back to Back Theatre* glücklich schätzen können, in einem in jeder Hinsicht professionellen Theaterensemble zu spielen, das Theaterensembles ohne behinderte Schauspieler in keiner Weise nachsteht.

Zusammenfassend lassen sich aus meiner Sicht drei Aspekte nennen, die das Back to Back Theatre hinsichtlich dieser Gleichstellung zu einem Wegbereiter einer neuen Theaterform machen :

1. seine Organisation und Arbeitsweise
2. der Inhalt und die Ästhetik der Stücke
3. die Art und Weise des Schauspiels

Ich werde den ersten Punkt eher stichpunktartig zusammenfassen und die Punkte 2 und 3 anhand der Videobeispiele näher erläutern.

#### 1. Die Organisation und Arbeitsweise

Das *Back to Back Theatre* ist eine *Non Profit Organisation* und wird hauptsächlich über kulturelle Subventionen finanziert. Es ist neben der von Cate Blanchett geführten *Sydney Theatre Company* das einzige professionelle Theater Australiens mit einem festen Ensemble und existiert als solches bereits seit 24 Jahren. Zum Ensemble gehören momentan zwei Schauspielerinnen und vier Schauspieler, alle sechs haben eine geistige Behinderung: unter anderem Down-Syndrom, Autismus und Tourette-Syndrom. Neue Mitglieder oder nichtbehinderte Gastschauspieler werden von der Gruppe gemeinsam gecastet und ausgewählt. Auch der Regisseur der Truppe, Bruce Gladwin, wurde so vor zwölf Jahren bei einem Vorsprechen von der Gruppe ausgewählt,

das heißt, er wurde vom Ensemble engagiert und nicht umgekehrt. Dementsprechend kann er nach eigenen Angaben vom Ensemble jederzeit wieder entlassen werden. Alle Schauspielerinnen und Schauspieler werden professionell bezahlt, unabhängig ihrer jeweiligen sozialen Zuwendungen aufgrund einer Behinderung. Es handelt sich also in keiner Weise um eine Art Theaterwerkstatt. Sie erhalten vom *Back to Back Theatre* 17% mehr als von der australischen Schauspielergewerkschaft gefordert und verdienen damit sogar besser als viele nicht-behinderten Theaterschauspieler in Australien.

Die Gruppe spielt grundsätzlich keine bereits existierenden Stücke. Zu Beginn einer neuen Produktion existiert weder ein Script noch ein festgelegtes Thema, beides wird während der Proben von Ensemble und Regieteam über Improvisationen und Gespräche entwickelt.<sup>3</sup> Das Resultat sind in der Regel Aufführungen von lediglich ein bis drei Szenen und etwa einer bis eineinhalb Stunden Spieldauer, die auf einer einzigen Idee oder kurzen Geschichte beruhen.

## 2. Inhalt und Ästhetik der Stücke

Nicht selten setzen sich die Geschichten direkt oder indirekt mit der Diskriminierung von Menschen mit Behinderungen auseinander: So geht es in *Soft* (2002) um das Aussterben der Trisomie 21, bei *Food Court* (2008) geht es um die Diskriminierung und Manipulation von adipösen und behinderten Menschen und bei *Ganesh versus the Third Reich* (2011) gerät der Hindu-Gott Ganesh, der seit seiner Kindheit einen Elefantenkopf trägt, in die Hände des Dr. Mengele, der ihn im Konzentrationslager von Auschwitz untersucht. Ganesh, gespielt von Brian Tilley, wird allerdings nicht zum Opfer, sondern ist der eigentliche Held der Geschichte. Er wird von seiner Mutter nach Deutschland geschickt, um das Hakenkreuz, das Hitler von den Göttern gestohlen hat, nach Indien zurückzuholen.

[Videoausschnitt 1: *Ganesh Versus the Third Reich*]

Was geschieht hier aus Zuschauersicht, wenn Hitler, jene tausendfach in Filmen gesehene und dargestellte Figur in Gestalt des Darstellers Simon Laherty erscheint? Kann ein Schauspieler mit einer geistigen Behinderung so etwas spielen, könnte sich mancher Zuschauer fragen. Ist er nicht heillos überfordert, diese historische Last auf der Bühne zu tragen und dann auch noch den Text auf Deutsch zu sprechen, einer Fremdsprache, die er extra nur für diese Produktion lernen musste?

---

<sup>3</sup> Die Angaben beziehen sich auf Gespräche und Korrespondenzen des Autors mit Bruce Gladwin und Alice Nash, der künstlerischen Leitung des *Back to Back Theatres*. Selbstverständlich sind Selbstdarstellungen dieser Art stets kritisch zu hinterfragen. Da ich selbst nie an Probenprozessen der Gruppe beteiligt war, kann ich die Aussagen nicht überprüfen.

Um sich diesen Fragen angemessen zu nähern, ist es entscheidend zu erkennen, dass die Stücke des *Back to Back Theatres* grundsätzlich *nicht* den Anspruch erheben, eine wie auch immer realistische, historische oder authentische Darstellung auf die Bühne zu bringen. Im Gegenteil: Ihrer Ästhetik haftet meist etwas merkwürdig Surreales, Fantastisches an. Kostüme, Bühnenraum und Musik schaffen eine Atmosphäre, die sich trotz der oftmals politischen und sozialkritischen Inhalte gegen jegliche Anlehnung an Realismus, Sozial- oder Dokumentartheater sperrt. Vielmehr erscheinen auch die spezifischen Eigenheiten der Akteure – einige von ihnen haben Schwierigkeiten, sich sprachlich zu artikulieren –, auf der Bühne in einem anderen Licht, nicht als Defizit, sondern als Teil einer besonderen Bühnenästhetik und einer je eigenen Rhythmik und Zeitlichkeit.

*Ganesh versus the third Reich* ist jedoch nicht allein ein Stück über Ganeshs Reise nach Nazideutschland, sondern zugleich ein Stück über die Proben des Back to Back Theatres. Immer wieder wird die Bühnenhandlung von fiktiven Probenszenen unterbrochen, in denen die Ambivalenzen und Schwierigkeiten des Schauspiels der behinderten Akteure thematisiert werden. Eine Schlüsselrolle kommt in diesen Szenen dem nichtbehinderten Schauspieler David Woods zu, der den Regisseur der Proben spielt. In der Szene, die ich Ihnen im Folgenden zeige, äußert der Schauspieler Scott Price die Meinung, dass Mark Deans, ein anderer Schauspieler mit Down-Syndrom, Realität und Fiktion nicht adäquat auseinander halten könne und aufgrund seines Gehirns, das die Größe eines Goldfischs habe, bei diesem komplizierten Stück eigentlich gar nicht mitspielen sollte. Der Regisseur versucht die Spannungen der Truppe auszuräumen, indem er Mark mit den Vorwürfen konfrontiert. Das Bemerkenswerte an der Szene ist jedoch, dass nicht Mark Realität und Fiktion durcheinander bringt, sondern in der Szene vielmehr aus Zuschauersicht die Grenzen zwischen Realität und Fiktion permanent verschwimmen. Die Szene endet mit einer Ansprache des Regisseurs an ein imaginäres Publikum, in der er den Zuschauern vorwirft, lediglich einer Freakshow beiwohnen zu wollen.

[Videoausschnitt 2: *Ganesh versus the Third Reich*]

Wo verlaufen hier die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit? Spielt Mark Deans eine Figur und wenn ja, welche? Spiegeln die dargestellten Auseinandersetzungen wirkliche Szenen aus dem Probenprozess wider oder sind sie von Anfang an frei erfunden? Jede aufkeimende Authentizität, jede Darstellung des Unverfälschten und Echten wird hier sofort wieder durch eine Fiktion gebrochen, selbst die Konfrontation des Publikums entpuppt sich gewissermaßen als fiktiv, da das Publikum angeblich gar nicht anwesend ist. Diese Gleichzeitigkeit, dieses Kollidieren von Realität und Fiktion, von ästhetischer Form und sozialkritischem Inhalt drängt sich beim Zuschauer nicht zuletzt mit Fragen auf, die den Begriff und die Bedingungen des Schauspiels selbst betreffen. Der britische Theaterwissenschaftler Matt Hargrave bringt diese

Verwirrung des Zuschauers auf den Punkt, wenn er über das Stück *Small Metal Objects* schreibt: „When I watched, was I watching an actor or an 'actor'? What did this 'actor' represent? A character, her 'self' or disability itself“<sup>4</sup> Und im *artistic rationale*, einem Statement auf der Website des Back to Back Theatres, das den künstlerischen Anspruch der Gruppe formuliert, heißt es: „We want people to think about the strangeness of their own thoughts“.<sup>5</sup>

\* \* \* \*

Ich möchte an dieser Stelle auf ein weiteres Beispiel zu sprechen kommen. Im Stück *Food Court* treten die Schauspielerinnen Nicki Holland und Rita Halabarec<sup>6</sup>, beide sind Menschen mit Down-Syndrom, zur Begleitung der Improvisationen einer Jazz Band in glitzernd goldenen, ihr Übergewicht auf groteske Weise betonenden Gymnastikanzügen auf. Nach einem zunächst harmlos erscheinenden Gespräch über Fast Food, beginnen die beiden, ihre stumme und wehrlose Mitspielerin Sarah Mainwaring zu malträtieren. Mit Worten wie „You are fat!“, „You are a pig!“, „You stink!“, „Look at you!“, „You fat cripple!“, beleidigen sie die ebenfalls geistig behinderte, aber entgegen der Beschimpfungen ganz und gar nicht fettleibige Frau.

[Videoausschnitt 3: *Food Court*]

Was hier geschieht ist insofern bemerkenswert, als die Schauspielerinnen anders als etwa bei Jerome Bels *Disabled Theatre* keineswegs vorgeben, in einer irgendwie authentischen Art und Weise aufzutreten. Vielmehr scheint ihr aggressives Auftreten allen gängigen Klischees über Menschen mit Down Syndrom zu widersprechen. So wie es das Publikum bei *Ganesh versus the Third Reich* erstaunen mag, Simon Laherty als Adolf Hitler auf der Bühne zu sehen, verblüffen bei *Food Court* die beiden pummeligen „Downies“ in ihren Glitzeranzügen, indem sie sich als fiese und gewalttätige Frauen erweisen, die ihre Kollegin auf übelste Art und Weise malträtieren und beschimpfen.

Trotz dieses harten, nur schwer zu ertragenden Inhalts des Stückes, erscheint die Handlung durch den Einsatz der Musik und durch das Bühnenbild zugleich im Widerspruch zu einer surrealen und fantastischen Ästhetik der Bühne. Ein milchig transparenter Bühnenvorhang verwandelt das Geschehen direkt nach der Eingangsszene in eine Art traum- oder besser alptraumhafte Szenerie. In einem Wald wird das wehrlose Opfer gezwungen, sich zu entkleiden

---

<sup>4</sup> Matt Hargrave, "Pure products go crazy ", in: RIDE: The Journal of Applied Theatre and Performance, Vol. 14, No 1, February 2009, 37-54, S. 41.

<sup>5</sup> Siehe <http://backtobacktheatre.com/about/artistic-rationale>, abgerufen am 13. Januar 2012.

<sup>6</sup> Rita Halabarec, ein Gründungsmitglied des Back to Back Theatre Ensembles, hat 2009 die Gruppe verlassen, um sich stärker auf ihre Arbeiten als bildende Künstlerin zu konzentrieren. Ihre Rolle wird seitdem von Sonja Teuben gespielt, so auch beim Gastspiel in Berlin.

und nackt für die anderen zu tanzen. Sie wird auf den Boden geschubst, getreten und schließlich mit den Worten „You are finished! You are dead!“ allein auf der Bühne zurückgelassen.

[Videoausschnitt 4: *Food Court*]

Doch hier bleibt es nicht bei dieser Darstellung von Sarah als Diskriminierungsopfer. Denn das Stück endet nach einer Stunde mit einem Monolog der Schauspielerin, die, sich mühsam wieder aufrichtend, Wort für Wort, die berühmten Zeilen des Mondkalbs Caliban aus Shakespeares *Sturm* spricht: „Be not afeard the isle is full of noises“. Mit dessen Worten „when I waked, I cried to dream again“, endet die Aufführung.

Dass ausgerechnet eine Schauspielerin, die besondere Schwierigkeiten hat, sich sprachlich zu artikulieren, einen Shakespeare-Monolog spricht, weist wie schon die anderen der sozialen Realität widersprechenden Rollen auf ein besonderes Potenzial des Schauspiels hin, das ich mit dem Begriff der Emanzipation belegen möchte. Es geht darum, sich auf der Bühne von den Erwartungen, Einschränkungen und sozialen Rollen des Alltags zu distanzieren, ja, die Bühne zu nutzen, um auf *andere Weise* zu erscheinen und bei diesem anderen Erscheinen dennoch von den eigenen individuellen Herausforderungen auszugehen. Was die Arbeitsweise des Back to Back Theatre betrifft, sind es genau jene Herausforderungen, die dem jeweiligen Stück oftmals entscheidende Impulse geben. Aufgabe des Regisseurs Bruce Gladwin ist nach eigenen Aussagen demnach weniger, den Schauspielern eine bestimmte Art des Spielens beizubringen als vielmehr, jene Herausforderungen und Impulse zu finden, die wiederum den Ausgangspunkt für neue theatrale Formen bilden.

Wenn das Schauspiel den Akteuren auf diese Weise die Möglichkeit bietet, sich von ihren Behinderungen ein Stück weit zu emanzipieren, so wird dies umso deutlicher, wenn dies mit den Mitteln komplexer Ironie geschieht. Wenn Mark Deans wie zu Beginn gesehen, von sich mit einem Grinsen behauptet, er habe das Gehirn eines Goldfischs oder im Science Fiction – Stück *Soft*<sup>7</sup> – einen Forscher bei allerlei Testreihen zum Narren hält, wenn dieser ihn als „letzten lebenden Menschen mit einem dreifachen Chromosom“ untersucht, so wird bei aller Ironie deutlich, dass es hier für die Schauspieler um mehr geht als um einen humorvollen Umgang mit der eigenen Behinderung. Es gilt, mit der Bühne einen Ort zu erfinden, der ihnen die Deutungshoheit über den sozialen Umgang mit ihrer eigenen Behinderung einräumt, der ihnen die Möglichkeit eröffnet, im Rampenlicht mithilfe des Schauspiels und der Ironie ein anderes Verhältnis zur eigenen Behinderung einzunehmen.

Eine Szene aus dem Stück *Soft* bringt diese Wiederaneignung der Deutungshoheit besonders gut zum Ausdruck. Ein Paar erwartet ein Kind und erfährt von der Gynäkologin, dass es sich um ein

---

<sup>7</sup> Uraufführung am 19. Oktober 2002 beim Melbourne International Arts Festival.

Embryo mit Trisomie 21 handelt. Sie haben die Qual der Wahl, ob sie das Kind behalten wollen oder nicht. Das Besondere an der Szene ist nun, dass nicht nur das in der Beratung selbst befindliche Paar von einem Schauspieler und einer Schauspielerin mit Down Syndrom gespielt werden, sondern ebenso die Ärztin und die Krankenschwester das Down Syndrom haben.

[Videoausschnitt 5: *Soft*]

Mit dieser Szene wird mithin deutlich, wie vielschichtig und komplex Schauspiel als Emanzipation zu verstehen ist: die Emanzipation findet mindestens auf drei Ebenen statt: Erstens sind die Schauspieler emanzipiert weil sie als professionelles Ensemble in einer professionellen Inszenierung auftreten und nicht etwa im Theater einer sozialen Einrichtung vor Angehörigen, Sozialarbeitern und Freunden. Zweitens gelingt es den Akteuren, sich mittels des Schauspiels von sozialen Rollenzuschreibungen und stereotypen Erwartungen zu distanzieren und dabei nicht selten eine ironisierende Haltung zu diesen Zuschreibungen einzunehmen. Und drittens gelingt es, mit diesem Spiel darzulegen, dass Schauspieler *mit* oder ohne Behinderung grundsätzlich jede von ihrem Alltag noch so entfernte Rolle, ja selbst Hitler darstellen können. Mit dieser realisierten Freiheit und Gleichheit der Bühne, jemand *anderes* und zugleich man selbst sein zu können, offenbart sich die Emanzipation des Schauspielers – nicht, indem dieser für seine Gleichberechtigung kämpft oder politische Botschaften verkündet, sondern indem er das Prinzip der Gleichheit in seinem Spiel einfach voraussetzt.

Nichts anderes bezeichnet der Begriff der Emanzipation nach dem französischen Philosophen Jacques Rancière; es geht um eine „Gleichheit *in actu*“<sup>8</sup>, das heißt um eine Gleichheit, die nicht erkämpft werden muss, sondern die im emanzipatorischen Handeln bereits existiert. Rancière erwähnt in diesem Kontext das Beispiel der Feministin Jeanne Deroin, die 1849 in Paris bei einer Wahl antritt, obwohl sie als Frau gar keinen Sitz im Parlament haben darf. Deroin kämpft also nicht für ihre Gleichberechtigung, etwa, indem sie auf der Straße für ein neues Wahlrecht demonstriert oder auf einer Bühne Parolen in den Saal ruft. Hingegen tut sie einfach so, als ob die Gleichheit bereits existierte. Indem Sie zu einer Wahl antritt, bei der sie nicht antreten darf, schafft sie sich eine ‚politische Bühne‘. Der politische Akt der Emanzipation ist demnach immer an eine fingierte Realität, an ein Handeln-als-ob gebunden und genau dieses *Als-ob* verweist auf ein emanzipatorisches Potenzial des Schauspiels.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Vgl. Jacques Rancière, *Das Unvernehmen, Politik und Philosophie, aus dem Frz. von Richard Steurer, Frankfurt am Main 2002*, S. 34.

<sup>9</sup> Ebd., S. 53. Rancière schreibt an anderer Stelle über die Bedingungen der Emanzipation: „Das [politische] Subjekt muss [...] so tun, *als ob* die Szene existierte, als ob es eine gemeinsame Welt der Argumentation gäbe, was höchst vernünftig und höchst unvernünftig, höchst weise und entschieden untergrabend ist, denn diese Welt existiert nicht.“<sup>9</sup> Ebd., S. 64.

Betrachtet man das Thema Darstellende Kunst und Behinderung aus dieser Sicht, so ist das Politische womöglich oftmals an ganz anderer Stelle zu finden als in den realpolitischen Forderungen nach mehr gesellschaftlicher Teilhabe. Auch scheint das Politische weniger in jenen Selbst-Darstellungen von behinderten Akteuren vor einem größtenteils nicht-behinderten Publikum zu liegen, wie es etwa die meisten Kritiken und die überwiegende Rezeption von Jerome Bels *Disabled Theatre* suggerieren. Vielmehr deutet in Anbetracht der Arbeiten des Back to Back Theatres vieles daraufhin, dass die Bühne gerade dann zu einem Ort der Emanzipation werden kann, wenn die Theateraufführung der sozialen Welt auf merkwürdige Weise zuwider läuft. Die Kollision zwischen Kunst und sozialem Alltag erweist sich dabei als Widerspruch: Denn natürlich wäre es nach wie vor für das Filmgeschäft undenkbar, wenn Simon Laherty und nicht Bruno Ganz Adolf Hitler in *DER UNTERGANG* spielte. Und selbstverständlich ist es in unserer Gesellschaft unvorstellbar, dass ein Paar bei der Pränataldiagnostik von einer Ärztin mit Down Syndrom beraten wird. Und doch sind es gerade jene Szenen, die der Grenze zwischen Realität und Fiktion und ihrer Neuaushandlung eine politische Bedeutung beimessen.

Das Politische, so möchte ich mit einem Zitat des Theaterwissenschaftlers Hans-Thies Lehmann schließen, kann im Theater nicht als Botschaft oder Repräsentation politischer Themen, sondern stets nur indirekt erscheinen, „im schrägen Winkel, modo obliquo.“<sup>10</sup> Es ist dieser schräge Winkel, der uns als Publikum des *Back to Back Theatre* bei aller Ernsthaftigkeit der inszenierten Themen so viel Vergnügen bereiten kann und der jedes Mal das wunderbare Versprechen in Szene setzt, mit den Mitteln des Schauspiels die gesellschaftliche Logik auf den Kopf zu stellen.

[Videoausschnitt 6: *Soft*]

---

<sup>10</sup> Hans-Thies Lehmann, "Wie politisch ist postdramatisches Theater?", in: Ders., *Das Politische Schreiben*, Berlin 2002, S. 11-21, S. 17.