Kultur oder Soziales
Kultur und Inklusion im Dilemma?

Juliane Gerland, Susanne Keuchel, Irmgard Merkt (Hrsg.)

Kultur oder Soziales
Kultur und Inklusion im Dilemma?

Schriftenreihe Netzwerk Kultur und Inklusion Bd. 4

ConBrio Verlagsgesellschaft

Dokumentation der der Tagung des Netzwerks Kultur und Inklusion vom 8. bis 9. November 2018 in der Akademie der Kulturellen Bildung des Bundes und des Landes NRW. Für den Inhalt sind allein die Herausgeberinnen und die jeweiligen Fachautoren und -autorinnen verantwortlich.

Mit freundlicher Unterstützung
der Beauftragten der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

und der Akademie der Kulturellen Bildung
des Bundes und des Landes NRW
Küppelstein 34
42857 Remscheid
Telefon: 02191 794-0
www.kulturellebildung.de

AKADEMIE DER
KULTURELLEN BILDUNG
des Bundes und des Landes NRW

Impressum

© 2019 ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg

Alle Rechte vorbehalten.
Nachdruck, auch auszugsweise, bedarf der Genehmigung des Verlages.
Printed in Germany
Layout, Satz: Helga Bergers
Druck: Druckhaus Köthen
ISBN 978-3-940768-85-8
CB 1285
www.conbrio.de

Inhalt

Einführung
Kultur oder Soziales? | 7
Susanne Keuchel

Von Seiteneingängen und anderen Türen | 13
Viola Snethlage-Luz

Ungezähmtes Spiel
Auf der Suche nach einem Theater, das so vielfältig und unberechenbar ist wie das Leben | 19
Dorte Lena Eilers

Mit Vollgas im Hamsterrad?
Angel- und Knackpunkte in der Rezeption von Kunstschaffenden mit Assistenzbedarf | 25
Viola Snethlage-Luz

Fördern – was ist und was sein könnte | 37
Annette Ziegert

Netzwerke und Bündnisse in den freien darstellenden Künsten | 41
Anne Schneider

Arts Council England und der „Creative Case for Diversity“
Blick über den Tellerrand: Zur inklusiven Förderpraxis in England | 49
Munise Demirel

Autorinnen und Autoren | 53

Theater Thikwa: „Tanzabend 4 – Identität ist sowieso Quatsch“, Foto: David Baltzer/bildbuehne.de

Einleitung
Kultur oder Soziales?

Susanne Keuchel

Die 4. Netzwerktagung des von der Beauftragten des Bundes für Kultur und Medien geförderten Netzwerks „Kultur und Inklusion“ widmete sich in der Akademie der Kulturellen Bildung des Bundes und des Landes NRW dem Thema „Kultur oder Soziales?“.

Seit seiner Gründung hat sich das Netzwerk zur Aufgabe gemacht, für die kulturelle Teilhabe von Menschen mit Behinderung einzutreten und dabei nicht nur die Rezeption, sondern auch die künstlerische Produktion – hier auch die professionelle künstlerische Produktion – in den Blick zu nehmen.

Zur Genese des Tagungsthemas

In den vorangegangenen Netzwerktagungen wurde immer wieder deutlich, dass künstlerische Produktionen von Menschen mit Beeinträchtigung nicht im Fokus der klassischen Kultureinrichtungen und der Kulturförderung stehen, sondern vielfach von sozialen Verbänden aus sozialen Fördertöpfen finanziert werden. Daher wollte sich die 4. Netzwerktagung explizit mit den künstlerischen Qualitäten inklusiv ausgerichteter Kunst auseinandersetzen. Folgende Fragen sollten dabei fokussiert werden:

Was muss eine Kunstproduktion von und zusammen mit Menschen mit Beeinträchtigung leisten, damit sie vom Kulturetat und nicht von Fördermitteln des Sozialreferats gefördert wird? Ist Kunst weniger professionell, wenn sie von Menschen mit Behinderung produziert wurde und wird? Oder hat Kunst nicht sogar eine besondere Qualität, wenn sie Heterogenität in Beteiligung und Perspektiven ermöglicht? Müssen im Kontext Kultur und Inklusion neue Qualitätsmerkmale und Förderkriterien entwickelt werden? Oder sind die bestehenden Kriterien des Kulturbetriebs übertragbar?

Zum Bild der Künstlerin oder des Künstlers in unserer Gesellschaft

Ein möglicher Grund für die Finanzierung von Kunstproduktionen von Künstlerinnen und Künstlern mit Beeinträchtigung durch soziale und nicht kulturelle Fördermittel liegt auch im Blick auf Menschen mit Beeinträchtigung und in der Einschätzung ihrer Produktionen. Ist der Künstler, ist die Künstlerin „defizitär" – ist es dann auch das Werk?

Aus dieser Perspektive stellt sich die berechtigte Frage: Wird das Bild der oder des Kunstschaffenden oder des Genies in der Gesellschaft mit dem Merkmal der Unversehrtheit verknüpft? Ist für die gesellschaftliche Anerkennung einer Künstlerin oder eines Künstlers die körperliche und geistige Unversehrtheit Voraussetzung? Und wird eine körperliche oder geistige Beeinträchtigung bei Künstlerinnen oder Künstlern nur dann akzeptiert, wenn diese eintreten, nachdem der oder die Kunstschaffende schon Anerkennung und Berühmtheit erlangt hat? Warum wird beispielsweise bildenden Künstlerinnen und Künstlern mit körperlicher Beeinträchtigung, die ihre handwerkliche Arbeit nur mit Assistenz ausführen können, professionelle Anerkennung oder beispielsweise der Besuch einer Kunsthochschule versagt? Umgekehrt wird das Werk eines anerkannten Künstlers wie Jörg Immendorff, der in späten Jahren aufgrund des Nervenleidens ALS (Amyotrophe Lateralsklerose) seine Kunst ausschließlich mithilfe einer Assistenz aufs Papier dirigierte, nicht infrage gestellt.

Der Mythos von Genie und Wahnsinn – wo sind hier Grenzen?

Der Mythos vom Künstler oder von der Künstlerin zwischen Genie und Wahnsinn manifestierte sich vor allem in der Romantik bzw. Sturm- und Drangzeit. Ein möglicher Grund für die Etablierung dieses Mythos in dieser Epoche wird unter anderem darin gesehen, dass Kunstschaffende eine „Identitätskrise" und das Bedürfnis der Abgrenzung gegenüber dem Bürgertum hatten, das aus Liebhaberei selbst künstlerisch aktiv wurde (vgl. Baudson 2008a). Eine weitere Abgrenzungsstrategie bestand in dem Mythos der „dionysisch-göttlichen Inspiration" des Künstlers oder der Künstlerin. Helga de la Motte-Haber verweist dabei auf die Praxis „einer Ästhetik, die die Kunst zum Religionsersatz machte und den Künstler als Propheten und Märtyrer erscheinen lassen

musste. […] Er wird gezeigt als ein Sich-berufen-Fühlender, ein ständig Ringender, der nicht selten dem Wahnsinn verfällt […].“ (de la Motte-Haber 1996)

In der Tat gab und gibt es bis heute immer wieder Untersuchungen in der Psychologie zu dem Zusammenhang zwischen künstlerisch-kreativem Schaffen und Geisteskrankheiten(vgl. Baudson 2008b; Redfield Jamison 1993; Sass 2001) – nicht zuletzt angesichts zahlreicher Beispiele von Künstlerinnen und Künstlern, die in ihrem Biografie-Verlauf als psychisch krank charakterisiert bzw. diagnostiziert wurden, wie Robert Schumann, Vincent van Gogh, Friedrich Hölderlin, Edvard Munch, Edgar Allen Poe und viele mehr. Es stellt sich daher die kritische Frage, warum nur in Ausnahmefällen Menschen mit Beeinträchtigung oder psychischen Erkrankungen heute ein Künstlerstatus eingeräumt wird. Eine der wenigen Ausnahmen bildete das künstlerisch-kreative Schaffen von Adolf Wölfli, der die psychoanalytische These stützen sollte, „dass eine psychische Krankheit das schöpferische Potenzial in einem Menschen freisetzen könne, also ‚Kunst die Sublimierung von Triebimpulsen sei‘“ (de la Motte-Haber 1996: 334f.; vgl. auch Bullerjahn 2004). Dass Kunst eine Triebfeder sei, sich mit den eigenen „Defiziten“ auseinanderzusetzen, vertrat auch Bazon Brock, der auf der 4. Netzwerktagung referierte und die These vertrat: „[…] für Künstler galt und gilt die Aufforderung, die eigenen Defizite zu bewirtschaften und eingeschränkte Fähigkeiten, welcher Art auch immer, durch Schöpfungswillen zu kompensieren“ (vgl. Brock 2018).

Ist das Künstlerbild oder das Kunstwerk Ausgangspunkt der Bewertung?

Analysen von Biografie-Verläufen zeigen, dass bereits anerkannte Künstlerinnen und Künstler bei Eintreten einer Beeinträchtigung der Künstlerstatus nicht aberkannt wird. Umgekehrt ist daher nicht nachvollziehbar, dass Menschen mit geistiger oder körperlicher Beeinträchtigung bis heute Schwierigkeiten haben, als Kunstschaffende anerkannt zu werden und öffentliche Kunstförderung zu erhalten. Möglicherweise existiert innerhalb der Gesellschaft immer noch ein stereotypes Bild des genialen Künstlertums, das von Merkmalen der Geschichtsschreibung des Bürgertums geprägt ist – wie Männlichkeit, Armut, Schwierigkeit im Umgang mit Menschen und dem

alltäglichen Leben sowie möglicherweise körperlicher und geistiger Unversehrtheit. So stellt auch der Psychologe Robert Weisberg hierzu fest (1989: 118f.): „Anders das Genie – hier handelt es sich um eine Eigenschaft, die dem Künstler durch die subjektive Reaktion eines Publikums zugeschrieben wird."

Die Musikwissenschaftlerin Claudia Bullerjahn vertritt die These, dass stereotype Künstlerbilder möglicherweise deshalb für die Anerkennung als Künstlerin oder Künstler in der Bewertung wichtig sind, da es so schwierig ist, objektive Qualitätskriterien für Kunstwerke aufzustellen (vgl. Bullerjahn 2004). Sie verweist unter anderem auf die Kriterien Neuheit, Originalität und Bedeutsamkeit zur Bewertung von künstlerisch-kreativen Leistungen und der Schwierigkeit, diese Kriterien objektiv anzuwenden. In diesem Sinne vermutet Reinhard Andreas, dass die Bewertung der Künstlerinnen und Künstler bzw. ihres Werks vor allem durch aktuelle Werte und Konventionen der Gesellschaft bzw. des Publikums bestimmt werden (vgl. Andreas 1993: 520f.). Die Schwierigkeit einer Bewertung der Qualität des Kunstwerks wird zudem allgemein erschwert durch den Umstand, dass es eben in der Kunst kein Richtig oder Falsch gibt, der Regelbruch innerhalb der Künste explizit verankert ist.

Umkehrung der Beweisführung

Entsprechend des vorherigen Diskurses entschied das Netzwerk, die Tagung so auszurichten, dass die Beweislast bei den eingeladenen Expertinnen und Experten aus dem Kulturbereich lag. Expertinnen und Experten aus der Kulturpolitik, den Kultureinrichtungen und der Verwaltung sollten ihre Förderkriterien darlegen und begründen, warum inklusive Kunstdarbietungen und -werke mit Kultur- und/oder Sozialmitteln gefördert wurden. Was sind Kriterien des öffentlich geförderten Kulturbereichs, um Kunst und Kultur zu fördern? Und gibt es hier Ausschlusskriterien für inklusiv ausgerichtete Kulturprojekte? Und wie sehen umgekehrt die Förderkriterien des Sozialressorts für inklusiv strukturierte Kulturarbeit aus?

Daraus leiten sich eine Reihe weiterer Fragen und mögliche Konsequenzen ab: Was bedeutet es für Künstlerinnen und Künstler mit Behinderung, wenn sie mit Mitteln des Sozialbereichs finanziert werden? Wird seine oder ihre

künstlerische Arbeit dann überhaupt im Feuilleton aufgegriffen? Und was bedeutet es, wenn er oder sie nicht von Geldern des Sozialbereichs profitiert? Vor allem mit Blick auf möglichen finanziellen Mehrbedarf, beispielsweise für eine Assistenz!

Zur Notwendigkeit der Entwicklung neuer Kriterien für neue künstlerische Ausdrucksformen

Die Tagung wurde, wie in der Vergangenheit, von künstlerischen Beiträgen gerahmt. In diesem Jahr verdeutlichte eine Tanz-Performance der DIN A 13 tanzcompany, dass inklusiv orientierte Kunstproduktionen einen professionell künstlerischen Anspruch erfüllen und die Künste durch neue Ausdrucksformen bereichern. Deutlich wurde dies auch in der parallel zur Tagung erstmals erscheinenden Sonderbeilage zum Thema Inklusion in der Zeitschrift „politik und kultur“ des Deutschen Kulturrats (2018). Mit Blick auf neue künstlerische Ausdruckformen der Künstlerinnen und Künstler mit Beeinträchtigung stellt sich eine weitere berechtigte Frage zu den Förderkriterien inklusiv ausgerichteter Kulturarbeit: Haben wir überhaupt schon Qualitätskriterien für neue künstlerische Ausdrucksformen, die durch diese Kulturarbeit entstehen? Haben wir beispielsweise Kriterien, an denen wir die Professionalität einer Tänzerin im Rollstuhl bemessen? Oder die Fotografie eines sehbehinderten Künstlers? Hier sind auch das Feuilleton, die mediale Berichterstattung und die Kunstwissenschaften gefragt, sich mit neuen künstlerischen Ausdrucksformen auseinanderzusetzen und so zu einer Professionalisierung der Kulturreflexion im Kontext inklusiv ausgerichteter Kulturproduktionen beizutragen, sodass sich künftig nicht mehr die Frage stellt: Kultur oder Soziales?

Literatur

Andreas, Reinhard (1993): Kreativität. In: Bruhn, Herbert/Oerter, Rolf/Rösing, Helmut (Hrsg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Baudson, Tanja Gabriele (2008a): „Genie und Wahnsinn“. Sind Hochbegabte so anders? In: MinD-Magazin 64. www.uni-trier.de/fileadmin/fb1/prof/PSY/HBF/mindmag64.pdf [Zugriff: 04.06.2019].

Baudson, Tanja Gabriele (2008b): Kreativität und Psychopathologie – „We of the craft are all crazy“. In: Dresler, Martin/Baudson, Tanja (Hrsg.): Kreativität. Stuttgart: Hirzel, S. 165–180.

Brock, Bazon (2018): Ein Raffael ohne Hände? Antworten auf die Frage nach Inklusion im Bereich der Künste. https://bazonbrock.de/werke/detail/?id=3701 [Zugriff: 23.05.2019].

Bullerjahn, Claudia (2004): Der Mythos um das kreative Genie: Einfall und schöpferischer Drang. In: Bullerjahn, Claudia/Löffler, Wolfgang (Hrsg.): Musikermythen – Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen. Hildesheim: Olms, S. 125–161.

Deutscher Kulturrat (Hrsg.) (2018): Dossier „Inklusion in Kultur und Medien“. In: Politik und Kultur 06. www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2018/10/Inklusion.pdf [Zugriff: 04.06.2019].

Motte-Haber, Helga de la (1996): Handbuch der Musikpsychologie. Unter Mitarbeit von Reinhard Kopiez und Günther Ritter. 2., erg. Aufl. Laaber: Laaber.

Redfield Jamison, Kay (1993): Touched with Fire. Manic-Depressive Illness and the Artistic Temperament. New York: Free Press Paperbacks.

Sass, Louis A. (2001): Schizophrenia, Modernism, and the „Creative Imagination“: On Creativity and Psychopathology. In: Creativity Research Journal 13 (1), S. 55–74.

Weisberg, Robert W. (1989): Kreativität und Begabung. Was wir mit Mozart, Einstein und Picasso gemeinsam haben. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Angelika Hildebrandt-Essig. Heidelberg: Spektrum.

Von Seiteneingängen und anderen Türen

Viola Snethlage-Luz

„Mir ist klar geworden, dass eigentlich alle Türen geschlossen sind, wenn ich es nicht schaffe, den Seiteneingang zu nehmen […]“ (Brauns zitiert nach Koch 2017a: 260), äußert sich der Schriftsteller und Filmemacher Axel Brauns in einem Interview in Bezug auf Zulassungsvoraussetzungen an Hochschulen. Was für Kunstschaffende gilt, die aufgrund ihrer gesellschaftlichen Kategorisierung oftmals vor verschlossenen Türen stehen, trifft manchmal auf für Gatekeeper zu – hat doch jede Pförtnerin, jeder Pförtner nur einige wenige Eingänge, die ihr bzw. ihm zugeordnet sind, und gibt es doch wahrlich viele Türen auf unserem Planeten. In unserem Fall sind vor allem jene inklusive Türen interessant, die Kunstschaffende mit ‚Behinderung‘ dem Ziel näherbringen, unter optimalen Bedingungen künstlerisch zu arbeiten, und die eine Rezeption fördern, bei der ihre professionelle künstlerische Arbeit ganz selbstverständlich auch als professionelle künstlerische Leistung gesehen und geschätzt wird – und nicht als soziales Projekt.

Aus der Betrachtung von Kunstgruppen und ihrer Rezeption heraus sehe ich ein etwas ausuferndes Bündel an Anknüpfungspunkten und Aufgaben für Gatekeeper gegeben, das über den Bereich der bildenden Kunst hinaus auf die darstellenden Künste und die Musik zu übertragen wäre. Als erstes Bündel ließen sich *Kapazitäten und Wissen durch die Schaffung einer permanenten, zentralen Kompetenzstelle bzw. Plattform für Kultur und Inklusion* zusammenführen. So könnten Informationen und Erfahrungen für Kunstschaffende, Assistenz, Gatekeeper sowie Interessierte aktuell bereitstellt werden, damit beim Verhandeln inklusiver Praktiken vor Ort nicht die einzelnen Beteiligten erneut und auf sich allein gestellt ‚alles‘ neu erfinden müssen. Nicht wenige Projekte scheitern bereits an lösbaren Informationslücken, die angesichts der verfügbaren Mangelware ‚Zeit‘ nicht gestopft werden können. Auf der anderen Seite würden jene Projekte entlastet, die als Erfolgsmodell gelten und wegen ihres Best-Practice-Images einen teils ermüdenden Anfragenansturm zu bewältigen haben. Es drängt sich seit Jahren penetrant der unveränderte

Eindruck auf, dass es sinnvoll für alle Beteiligten wäre, stattdessen die Kräfte zu bündeln: Sie werden an anderer Stelle gebraucht.

Die skizzierte Plattform könnte weiterhin als Anlaufstelle dienen für Anfragen aus dem Kunstbetrieb und der Gesellschaft, aber auch als Kooperationspartner für Verbände und Institutionen, die für die Interessen anderer, unterrepräsentierter Gesellschaftsgruppen eintreten. Das Potenzial strategischer Allianzen ließe sich somit stärker nutzen. Inhaltlich bestückt werden könnte die Kompetenzstelle durch sogenannte Thinktanks, bestehend aus Kunstschaffenden, Assistenzen, Gatekeepern sowie Akteurinnen und Akteuren des Kunstbetriebs. Als Inhalte sind umfassende, themenspezifische Informationen ebenso denkbar wie häufig gestellte Fragen, Erfahrungsberichte, Best-Practice-Beispiele etc. Interaktionen könnten persönlich über Ansprechpartnerinnen und -partner erfolgen oder per Infopools, wie zum Beispiel eine Website, einen Blog, Chat-Room, Publikationen usw.

Wir kommen nun zum zweiten Bündel. Um die *Interaktionen mit dem ‚anerkannten' Kunstgeschehen* zu intensivieren, sollten Kunstschaffende explizit mit einem Kunstanspruch nach außen treten. Stärker als bisher könnte versucht werden, Kuratierende, Kunstvermittelnde und weitere Akteurinnen und Akteure aus dem ‚etablierten' Kunstgeschehen für inklusive Projekte, Thinktanks und Netzwerke zu gewinnen. Dies gilt auch für Projekte mit Museen. Mentorinnen und Mentoren im Kunst- und Kulturbetrieb sind wichtig für den Erfolg von Kunstschaffenden (vgl. Peter Radtke zitiert nach Koch 2017b: 243). Es wäre denkbar, ein entsprechendes Mentorenprogramm für Kunstschaffende mit Assistenzbedarf ins Leben zu rufen. Weitere Anstrengungen sind notwendig, die Vertriebswege für Kunstschaffende zu verbessern, um zum Beispiel auch eine Präsenz auf Messen zu erreichen.

Im Bereich der Kunstvermittlung könnten Fortbildungen zum Thema Kultur und Inklusion angeboten werden. Weiterhin wäre die Bildung von Expertenforen wünschenswert, die sich zusammensetzen aus Kunstvermittelnden und Menschen, die von marginalisierenden Kategorisierungen betroffen sind, um ‚Behinderungen' in Institutionen aufzudecken und um inklusive Projekte zu entwickeln.

Das dritte Bündel behandelt die Aufgabe, *inklusive Impulse für Ausbildungsstätten und Wissenschaft* zu setzen. Wie das Programm „art+“ von EUCREA pilotartig erste temporäre, inklusive Projekte innerhalb regulärer Ausbildungsstätten und Hochschulen initiierte, so wären zukünftig bundesweit inklusive Optionen zu entwickeln. Ebenso ist es von Bedeutung, an Hochschulen wie Ausbildungsstätten eine übergreifende Diskussion über die jeweiligen Aufnahmeregelungen anzuregen und für individuelle Arbeitsbedingungen zu sensibilisieren (vgl. Zimmermann 2017: 164f.). Hierzu könnten Thinktanks beitragen, in die Kunstschaffende integriert sind, die als ‚behindert‘ gelten. Künstlerische und pädagogische Studiengänge bzw. Ausbildungen ließen sich, wie Irmgard Merkt es vorschlägt, durch inklusive Studieninhalte erweitern, sodass inklusive Praktiken nicht erst mühevoll im Arbeitsleben entwickelt werden müssen und Hemmschwellen möglichst früh abgebaut werden (vgl. Merkt 2017: 183f.). Innerhalb der Wissenschaft könnten vermehrt die Förderungen von Publikationen und Abschlussarbeiten zum Thema angeregt werden. Die Erwartung liegt nahe, dass eine internationale Sichtweise hierbei thematisch weitere Impulse bietet. Zudem ist das Potenzial groß, mehr Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler einzuladen, an Ausstellungsprojekten etc. mitzuwirken.

Das vierte Bündel thematisiert die Generierung von *Förderungen in Politik und Kulturpolitik*. Die Teilhabeberichte zur Umsetzung der Rechte von Menschen mit ‚Behinderung‘ könnten in Kombination mit einer begleitenden Forschung und Lobbyarbeit stärker genutzt werden, um gesellschaftliche Verpflichtungen zu forcieren (vgl. ebd.: 179–181). Generell erscheint der Aspekt zentral, für eine Kulturpolitik der personellen wie künstlerischen Vielfalt zu werben. Dieser theoretische Orientierungspunkt könnte gemäß dem englischen Vorbild des „Creative Case for Diversity“ mit praktischem Leben gefüllt werden (EUCREA 2018: 8, 13). Im aktuellen Positionspapier verweist EUCREA auf diese Idee, die einen langfristigen Strukturwandel zum Ziel hat. Dabei sollen auf kulturpolitischem Wege finanzielle Anreize für Institutionen gesetzt werden, die inklusiv handeln. Wünschenswert wäre es, Förderungen, Preise etc. auch für Kunstschaffende mit Assistenzbedarf anschlussfähig zu machen. Das Erwirken von Fördergeldern stellt sich als zentrale Dauerbrenner-Aufgabe, sei es für die

Förderung einzelner Kunstschaffender, die inklusive Schritte wagen wollen, sei es für eine Kompetenzstelle „Kultur und Inklusion“ oder …

Im fünften Bündel geht es um die *Definitionen von ‚Behinderung und ‚Inklusion‘* sowie eine *gesellschaftliche Breitenwirkung durch Sichtbarkeit*. Es ist meines Erachtens wichtig, dass innerhalb der Gesellschaft die Definition von ‚Behinderung‘ stärker hinterfragt wird, und dass das gesellschaftliche Konzept von Inklusion nicht dort endet, wo die Teilhabe von Menschen mit ‚Behinderung‘ als einmalige und punktuelle Veranstaltung betrachtet wird. Man könnte es in Anklang an Axel Brauns folgendermaßen formulieren (vgl. Brauns zitiert nach Koch 2017: 263): „Die Hauptstadt von Inklusion ist Alltag. Nicht Feiertag.“

Um eine übergreifende gesellschaftliche Wirkung zu erzielen, wäre es meiner Meinung nach zielführend, die Sichtbarkeit von Kunstschaffenden mit ‚Behinderung‘ so gut es geht, weiter zu erhöhen. Inklusive Theaterstücke sollten nicht nur bei inklusiven Theaterfestivals zu sehen sein, die Werke bildender Kunstschaffender mit Assistenzbedarf auch im öffentlichen Raum etc. So werden auch Menschen erreicht, die inklusive Veranstaltungen aus verschiedenen Gründen eher meiden.

Nun kommen wir zum sechsten und letzten Bündel, die *Medienkompetenz* zu erhöhen. Der Kontakt zu und der Umgang mit Medien ist zeitaufwändig und enorm wichtig. Sie sind die Gatekeeper der Wahrnehmung innerhalb der Gesellschaft. Es könnte sich lohnen, Fortbildungen für Assistenz und Gatekeeper im Hinblick auf *Öffentlichkeitsarbeit* und den Umgang mit verschiedenen Medienkanälen anzubieten. Bei einigen Kunstgruppen stellten sich folgende Aspekte als hilfreich bei der Öffentlichkeitsarbeit heraus: eine stetige, vielseitige und zielgruppenorientierte Kommunikation, persönliche, langjährige Kontakte sowie die dauerhafte öffentliche Präsenz, idealerweise an kulturell aktiven Orten (vgl. hierzu auch Weinhold 2005: 227ff.). Hinzu kommen ein selbstbewusstes, authentisches und einheitliches Auftreten, besonders wenn mehrere Personen zeitgleich handeln. Eine bedeutende Rolle spielt ein Netzwerk an Unterstützenden und Kooperierenden, dessen Pflege eine wichtige Aufgabe ist.

Die Fülle an möglichen Arbeitsfeldern für Gatekeeper, die hier bei Weitem nicht ausgelotet sind, macht etwas nervös. Umso wichtiger ist es, dass sich Gatekeeper ab und zu gegenseitig einen Dietrich leihen – für Türen an Seiten-, Hinter- und Haupteingängen.

Literatur

EUCREA Verband Kunst und Behinderung e. V. (2018): Diversität im Kunst- und Kulturbetrieb in Deutschland: Künstler*innen mit Behinderung sichtbar machen. www.eucrea.de/images/downloads/positionspapier_EUCREA_Diverstitat.pdf [Zugriff: 27.04.2019].

Koch, Jakob Johannes (2017a): Axel Brauns, Schriftsteller und Filmemacher. In: Ders. (Hrsg.): Inklusive Kulturpolitik. Menschen mit Behinderung in Kunst und Kultur. Kevelaer: Butzon und Becker, S. 252–266.

Koch, Jakob Johannes (2017b): Peter Radtke, Schauspieler und Publizist. In: Ders. (Hrsg.): Inklusive Kulturpolitik. Menschen mit Behinderung in Kunst und Kultur. Kevelaer: Butzon und Becker, S. 239–251.

Merkt, Irmgard (2017): Kostbarkeiten zu verzollen? Kulturelle Teilhabe und Inklusion. In: Koch, Jakob Johannes (Hrsg.): Inklusive Kulturpolitik. Menschen mit Behinderung in Kunst und Kultur. Kevelaer: Butzon und Becker, S. 177–195.

Weinhold, Kathrein (2005): Selbstmanagement im Kunstbetrieb. Handbuch für Kunstschaffende. Bielefeld: transcript.

Zimmermann, Olaf (2017): Nichts ist langweiliger als Normalität. Chancengleichheit für behinderte Künstler, denn normale Künstler gibt es sowieso nicht. In: Koch, Jakob Johannes (Hrsg.): Inklusive Kulturpolitik. Menschen mit Behinderung in Kunst und Kultur. Kevelaer: Butzon und Becker, S. 159–173.

Theater RambaZamba: „Die Frauen vom Meer“, Foto: Andi Weiland

Ungezähmtes Spiel

Auf der Suche nach einem Theater, das so vielfältig und unberechenbar ist wie das Leben

Dorte Lena Eilers

Ich bin Theaterkritikerin, also ein Gatekeeper. Tatsächlich habe ich mir über diese Funktion in Bezug auf Theater mit Menschen mit Behinderung bislang wenig Gedanken gemacht. Ich betrachte die Abende im Theater Thikwa und im Theater RambaZamba in Berlin, beides Theater, die mit Spielerinnen und Spielern mit Behinderung arbeiten, im Grunde mit demselben Blick, denselben Erwartungen, denselben Kriterien wie Produktionen im HAU – Hebbel am Ufer, an der Volksbühne und an der Schaubühne Berlin. Belüge ich mich darin gerade selbst? Ist nicht eine auf Sprache setzende Inszenierung von Thomas Ostermeier an der Schaubühne mit Schauspielstar Lars Eidinger etwas anderes als ein wilder Tanzabend auf der Kreuzberger Hinterhofbühne der Thikwas? – Ich finde nicht.

Im Sommer 2018 zeichnete ich das Theater Thikwa mit dem Martin Linzer Theaterpreis aus, einer Ehrung unserer Zeitschrift, die herausragende künstlerische Leistung eines Theaters oder Ensembles im deutschsprachigen Raum würdigt. Kein einziges Mal erwähnte ich in meiner Laudatio damals das Wort *Behinderung*. Bewusst. Denn dieser Aspekt stand für mich nicht im Vordergrund.

Umso überraschter war ich, als Nicole Hummel, die gemeinsam mit Gerd Hartmann das künstlerische Leitungsteam des Theaters bildet, in ihrer Dankesrede berichtete, was die erste Frage der Thikwas war, als sie hörten, dass sie diese Auszeichnung erhielten. Sie fragten: Ist das ein richtiger Preis oder ein Inklusionspreis? Erst da wurde mir bewusst, welch andere Bedeutung diese Auszeichnung und die damit verbundene öffentliche Wahrnehmung für ein Ensemble wie das der Thikwas hat.

Wahrscheinlich sind wir von „Theater der Zeit“ bzw. der Presse eben doch Gatekeeper. Wenn ich mir die Anzahl der bei uns erschienenen Artikel über Thikwa oder RambaZamba anschaue, fürchte ich, dass wir den Schlüssel, mit dem wir die Tür zur Öffentlichkeit für diese Theater öffnen, seltener zücken als ich immer dachte. Die nach der Wende neu gegründete Zeitschrift „Theater der Zeit“ existiert seit 1993, doch erst 2014 gab es den ersten Artikel über das Theater Thikwa, drei weitere folgten. Das Theater RambaZamba war von 2006 bis 2018 ganze acht Mal im Heft vertreten. Wobei man anfügen muss, dass „Theater der Zeit“ mit einem Verbreitungsgebiet in Deutschland, Österreich und der Schweiz eine Vielzahl an Theatern im Fokus haben muss, allein in Deutschland sind es 140 Staats-, Stadttheater und Landesbühnen, freie Gruppen haben es dem gegenüber leider immer schwer. Bezogen auf mein Theaterverständnis tatsächlich ein wunder Punkt.

Ich habe mich in meiner Laudatio auf das Theater Thikwa damals unter anderem auf den Münchner Theatermacher Alexeij Sagerer bezogen, denn in seinem Theater, dem proT, sehe ich nicht nur eine große Nähe zu Thikwa, es hat auch mit seiner zentralen Philosophie meine Kriterien in Bezug auf Theater über die Jahre geprägt.

Sagerer nennt sein Theater *unmittelbares Theater*, ein Begriff, der bereits bei Peter Brook (vgl. 1983) in den 1960er Jahren auftauchte. Dieses Theater steht im Gegensatz zum Theater der Repräsentation. Es geht nicht darum, eine Rolle, eine Figur möglichst perfekt und in jeder Vorstellung unverändert wiederzugeben, vielmehr geht es um das Einmalige, das immer wieder neu entsteht. Repräsentation hieße, einem Idealtypus hinterherzujagen. Aber so, beschreibt es der Autor Ralph Hammerthaler in seiner Sagerer-Biogafie „liebe mich – wiederhole mich“, verlaufe ja auch das Leben nicht. Es gibt nicht das ideale Leben, sondern viele verschiedene, von denen jedes in eine andere Richtung verläuft. Insofern kennzeichnet das unmittelbare Theater nicht nur das Einmalige, sondern auch das Prinzip der Differenz.

Erziehung und Schule, Politik und Ideologie, Kultur und Religion, so Hammerthaler weiter, würden indes nicht müde werden, dem Menschen Vorbilder vor

Augen zu halten. „Im Blick auf das Vorbild jedoch verfehlt der Mensch sich selbst.“ (Hammerthaler 2016: 112)

Diese Theaterphilosophie, die so nah am Leben operiert, sehe ich in seltenen, kostbaren Momenten im Theater aufblitzen, am häufigsten tatsächlich im Theater Thikwa. In meiner Laudatio beschrieb ich dieses Aufblitzen so:

> „Das Theater Thikwa ist ein Theater des ungezähmten Spiels. Wo sich andernorts Handwerk, Technik, Theorie, Routinen in den Vordergrund drängen, trifft man hier auf ein Spiel, das anderen Regeln folgt. Wenn es überhaupt Regeln kennt oder folgt.
>
> Sein Ensemble besteht aus lauter Charaktertypen, aus einer Gruppe von Künstlern höchster Eigenheit, die sich in den seltensten Fällen in eine klar umrissene Rolle pressen lassen. Sie repräsentieren nichts und schon gar nicht jemanden. Vielmehr stehen sie mit ihren je eigenen Energien auf der Bühne, als Spieler, Tänzer, Sänger, Musiker, Performer, Künstler in all ihrer unmittelbaren Präsenz. Sie bringen ihre Geschichten, ihre Körper, ihre Eigenheiten als Material mit, das sie im freien Spiel auf der Bühne gestalten.
>
> So wird erreicht, was der Anarcho-Filmer Klaus Lemke als modernes Narrativ bezeichnet: ‚Das moderne Narrativ ist eines, das direkt ist, wo der Autor so wenig Macht über die Figuren hat, wie später auch der Zuschauer keine Macht darüber hat, was der Film mit einem anfängt.‘ Oder eben das Theater.
>
> Ein solches Theater entsteht aus dem Moment heraus immer wieder neu. Weil es, um es in den Worten Sagerers zu formulieren, Heterogene zusammenhält, ohne dass sie aufhören, heterogen zu sein.“ (Eilers 2018: 5)

Folge dieser Philosophie ist eine bestimmte Art des Produzierens, die gerade im Hinblick auf inklusives Theater bedeutsam ist. Das unmittelbare Theater fragt nicht: Was kann es bedeuten? Es fragt: Was kann ich mit welchen Mitteln herstellen? Wie kann es funktionieren?

Ein Beispiel dafür gab mir vor einiger Zeit die Berliner Theatermacherin Michaela Caspar: Sie hatte mit ihrer Gruppe Possible World, einem Ensemble

aus gehörlosen und hörenden Darstellerinnen und Darstellern sowie Children of Deaf Adults am Ballhaus Ost in Berlin William Shakespeares „Sommernachtstraum“ inszeniert. Im Gespräch erzählte sie, wie gerade die Bedingungen dieser Konstellation Einfluss auf den künstlerischen Prozess nahmen. „Ich arbeite kontinuierlich an einer neuen Ästhetik“, sagt sie, „aber an einer, die sich aus etwas bedingt.“ In diesem Fall eben aus der Tatsache, dass einige Spielerinnen und Spieler hören können, andere nicht; dass teils Gebärdensprache verwendet wird, teils gesprochene Sprache. Die Gruppe erfand neue Mittel, weil es notwendig war. Eben: Was kann ich mit welchen Mitteln herstellen? Wie kann es funktionieren?

In meinem Porträt über Possible World, das in der Märzausgabe 2019 von „Theater der Zeit“ erschien, schrieb ich über diesen „Sommernachtstraum“:

> „Es wird kaum laut gesprochen an diesem Abend. Stattdessen arbeitet sich die Inszenierung mittels Gebärdensprache, zeitgenössischem Tanz, Bharata-natyam, einem indischen Tanzstil, sowie dem Visual Vernacular, einer pantomimeartigen Kunstform, die aus der amerikanischen Gebärdensprache entwickelt wurde, durch die Verstrickungen des Stücks. Wer ist hier wer? Und wer liebt wen? Wer keine Gebärdensprache versteht, bleibt ratlos wie die Figuren selbst. Ein heilloses Chaos, das sich in den Choreografien von Gal Naor, Matan Zamir und Rajyashree Ramesh vorrangig in Handlungen Bahn bricht: Körper, die zärtlich abgeschleppt oder brutal über den Boden geschleift werden, Haut, die sich unter dem Ziehen, Zerren und Schlagen der Liebenden und Enttäuschten rötet. Maximales Begehren, maximaler Hass. Küsse, die zu Bissen werden. Eine penthesileahafte Hitze durchzieht den Raum.“ (Eilers 2019)

Die Schauspielerin und Regisseurin Michaela Caspar arbeitet seit zehn Jahren an dieser sehr besonderen Art von Theater. Was 2009 als Schülerprojekt in Kooperation mit der Ernst-Adolf-Eschke-Schule für Gehörlose in Berlin begann, hat sich heute zu einer Bühnenästhetik entwickelt, die die Hegemonie einer einzigen, eben gesprochenen (oder geschriebenen) Sprache unterwandert. Sprachen gibt es so viele wie es Menschen gibt. Die Mittel, die Caspar und ihre Gruppe dabei erfinden, sind niemals Krücken. Übersetzer braucht es nicht, die verschiedenen Ausdrucksformen stehen vielmehr unvermittelt im Raum.

> „Werden Szenen doch einmal übersetzt“,

schrieb ich in meinem Porträt,

> „beispielsweise gleichzeitig in Gebärden- und Lautsprache wiedergegeben, erscheinen Figuren gedoppelt auf der Bühne, was die Verwirrung verstärkt. Sprechen nichthörende Performer ein paar Zeilen, entsteht ein ungewöhnlich intonierter Singsang. Die Gebärden wiederum sind durch ihre Räumlichkeit absolut direkt und verfremdend zugleich.“ (Eilers 2019)

Weswegen es spannend wäre, meinte Michaela Caspar, „Brechts episches Theater mit Gebärdensprache zu kombinieren“.

Ich hatte am Nachmittag, bevor ich den „Sommernachtstraum“ von Possible World sah, ein Projekt des Berliner Ensembles besucht, in das sicherlich viel Geld und künstlerisches Wissen geflossen war. Die Arbeit, die mich an diesem Tag jedoch am meisten fesselte, war die von Possible World. Selten wurde ich auf so vielen Wahrnehmungsebenen herausgefordert. Ich versuchte gleichzeitig, die Gebärdensprache zu entschlüsseln, die auf einem Videoscreen eingeblendeten Texte zu lesen, mich im Stück zu orientieren, die Bewegungen des indischen Bharatanatyams nachzuvollziehen, den Tänzerinnen und Tänzern zuzuschauen und bei Prügelszenen den Atem anzuhalten. Sowieso klebten meine Blicke an den Performerinnen und Performern, die in einer selten gesehenen Präsenz auf der Bühne agierten, teils ohne je eine klassische Schauspielausbildung genossen zu haben.

Das unmittelbare Theater, wie ich es auch in diesem „Sommernachtstraum“ erlebte, zeigt, dass etwas anderes möglich ist als ein politisch, sozial und kulturell genormtes Leben. „Für das proT“, heißt es in der Biografie bei Alexeij Sagerer (Hammerthaler 2016: 116), und man könnte es auf die genannten Theater übertragen, „gibt es keine Außenseiter, es gibt nur Menschen mit unterschiedlichen Kompositionen.“

Komposition ist ein künstlerischer Begriff. Kein moralischer, kein sozialer. Einen solchen Blick auf das Theater in der Öffentlichkeit zu stärken, hilft nicht nur, die vermeintlichen Unterschiede zwischen Theater und Theater mit Menschen mit

Behinderung zu eliminieren. Es ist, wie die Arbeit dieser Theater selbst, ein politischer Akt.

Literatur

Brook, Peter (1983): Der leere Raum. 11. Aufl. Berlin: Alexander.

Eilers, Dorte Lena (2018): Laudatio zur Verleihung des Martin Linzer Theaterpreises 2018 an das Theater Thikwa. www.thikwa.de/pdf/Laudatio_Theater_Thikwa_MartinLinzerTheaterpreis_2018.pdf [Zugriff: 23.05.2019].

Eilers, Dorte Lena (2019): Gebärden einer Sprache der Liebe. In: Theater der Zeit 03/2019. www.theaterderzeit.de/archiv/theater_der_zeit/2019/03/37214/komplett [Zugriff: 23.05.2019].

Hammerthaler, Ralph (2016): Alexeij Sagerer: liebe mich – wiederhole mich. Theater der Zeit. Berlin.

Mit Vollgas im Hamsterrad?

Angel- und Knackpunkte in der Rezeption von Kunstschaffenden mit Assistenzbedarf

Viola Snethlage-Luz

Vollgas kann befreiend sein, bedeutet es doch in der Regel freie Fahrt ohne Hindernis, selbstbestimmt und so schnell wie man möchte. Vollgas kann aber auch lähmend sein, beim Fahren gegen die Wand. Und Vollgas kann ermüdend sein, angefüllt mit vermeintlicher Sinnlosigkeit, wenn man sich in einem Hamsterrad befindet. Wenn plötzlich der Dreh- und Angelpunkt nicht mehr stimmt, um den sich alles dreht. Oder wenn er noch nie gestimmt hat. Die Rezeption von Kunstschaffenden mit Assistenzbedarf ist leider nicht frei von den ein oder anderen Hamsterrädern. Die Frage ist, ob wir uns darauf einlassen, einsteigen, rennen und rennen und rennen oder ob wir versuchen, sie aufzusägen und auszubreiten zu einem Gleis oder gar zu einem fliegenden Teppich.

Zu Beginn des Beitrags sollen die zentralen Dreh- und Angelpunkte im Fokus stehen, die sich in den Rahmenbedingungen des Kunstbetriebs und der Rezeption von bildenden Künstlerinnen und Künstlern zu erkennen geben, die als ‚geistig behindert' kategorisiert werden.[1] In ihrem Fall lassen sich aufgrund von Statusdifferenzen marginalisierende und hierarchische Strukturen besonders deutlich beobachten, da zwei gesellschaftlich konstruierte Pole aufeinandertreffen: zum einen Kunst als symbolisch und ökonomisch nobilitierte

---

[1] Die Rezeptionsanalyse basiert auf den Ergebnissen meiner Untersuchung „Wenn Kunst behindert wird. Zur Rezeption von Werken geistig behinderter Künstlerinnen und Künstler in der Bundesrepublik Deutschland" (Luz 2012) sowie auf der Auswertung von Medienberichten bis 2018 über das Atelier Goldstein (Frankfurt am Main), die Galerie der Villa (Hamburg) und die Ausstellung „Andere Wirklichkeiten" (Arp Museum Bahnhof Rolandseck, 21.8.2016 bis 22.1.2017). Darüber hinaus wurden Peter Tiedekens Feststellungen zur Rezeption der Band Station 17 (Hamburg) berücksichtigt (vgl. Tiedeken 2018: u. a. 147, 158f.). Einige Medienberichte über die 2018 erschienene CD „Blick" von Station 17 überwinden die Fokussierung auf die Kategorie ‚Behinderung' und gehen insofern über die Beobachtungen Tiedekens hinaus.

Gestaltungs- und Handlungsform, zum anderen die defizitorientierte Subjektkonstruktion von Menschen mit ‚geistiger Behinderung', denen ein niedriger sozialer Status zugewiesen wird. Anschließend beginnt die Suche nach Drahtscheren und Ausstiegshilfen, um fernab von Hamsterrädern eigene Wege zu entdecken.

Bildende Kunstschaffende mit Assistenzbedarf und ihre Werke sind alles in allem bis dato von regulären Ausbildungs- und Vertriebswegen ausgeschlossen. Das bedeutet für die Rezeption, dass diese zu Teilen anders verläuft als bei ‚nicht behinderten' Kunstschaffenden. Ersteren stehen bedeutende Netzwerke zur Präsentation und Rezeption ihrer Werke nicht offen, da unter anderem Galeristinnen und Galeristen als die sogenannten ‚Türsteher' des institutionalisierten Kunstbetriebs aus wirtschaftlichen Gründen oder aus Desinteresse von einer Kooperation größtenteils absehen. Dadurch erreichen die Werke bestimmte Käufer- und Sammlerschichten nicht. Zwar übernimmt die Assistenz der Kunstschaffenden weitgehend die Vermittlungsarbeit, allerdings werden die Produzentengalerien der Kunstwerkstätten nicht als gleichberechtigtes Mitglied im symbolischen und ökonomischen Wertschöpfungsprozess betrachtet. Was die Präsenz auf Messen betrifft, die sich in den vergangenen Jahren zu einem maßgeblichen Umschlagplatz entwickelt haben (vgl. Goodrow 2014: 211), sind ihre Werke in der Regel fast ausschließlich auf jenen Messen zu sehen, die sich auf Art Brut und Outsider Art spezialisiert haben – also auf einen Sektor, der sich vom ‚etablierten' Kunstgeschehen abgrenzt und seinen eigenen Rezeptionshorizont über die Werke wölbt. Für Künstlerinnen und Künstler ist es in solch einer Ausgangslage insgesamt eigentlich so gut wie unmöglich, ihre Werke in Museen des ‚anerkannten' Kunstbetriebs zu präsentieren. Also dort, im Dreh- und Angelpunkt der Kunstpräsentation und -rezeption. Da Museen als vermeintlich neutrale, unabhängige und renommierte Instanzen gelten, sind sie mit ihren Ausstellungen und ihrer Bewertung die maßgeblichen Impulsgeber im Prozess der kulturellen und symbolischen Anerkennung der Werke, was sich wiederum auf deren ökonomischen Wert niederschlägt (vgl. Weinhold 2005: 126). Kuratierende und Kunstvermittelnde haben demnach eine besonders wichtige und verantwortungsvolle Stellung inne, sei es in öffentlichen oder privaten Museen, Kunsthallen und Kunstvereinen. Sie ebnen zusammen mit den Kunstschaffenden und

der Assistenz eigene Wege, sodass zum Beispiel die Werke der Schlumper und von Harald Stoffers aus der Galerie der Villa in der Hamburg Kunsthalle zu sehen waren oder von den Goldsteinkünstlern Hans-Jörg Georgi und Stefan Häfner im Arp Museum Bahnhof Rolandseck sowie von Julius Bockelt im Museum Folkwang. Das zeigt, welches gewaltige Potenzial trotz einer ungleichberechtigten Ausgangslage vorhanden ist.

Bei der Rezeption durch die Medien werden einige Konstanten erkennbar, wenn man den Bogen von heute bis zurück in die 1970er Jahre spannt, nachdem die 1966 gegründete Maltherapie der Anstalt Stetten unter der Leitung der Kunstpädagogin und Heilerziehungspflegerin Anne Dore Spellenberg pioniergleich öffentlich in Erscheinung trat. Insgesamt bemühen sich die Medien um eine verständnisvolle Darstellung und Vermittlung, gehen dabei jedoch mehrheitlich oberflächlich vor und reproduzieren weitestgehend den gesellschaftlichen Status quo, ohne selbst Impulse zu setzen. Der Mangel an eigenständigen Beiträgen und Kritik, die Fokussierung auf biografische Informationen statt eingehender Werkbesprechungen oder eine fehlende Selbstreflexion kritisieren Autorinnen und Autoren auch hinsichtlich Kunstschaffender ohne ‚Behinderung' (vgl. unter anderem Wagner 1996: 178f.; Saehrendt/Kittl 2007: 98, 173 und 194). Durch sozial und politisch motivierte Rücksichtnahmen können sich die kunstkritischen und medialen Probleme bei Kunstschaffenden mit Assistenzbedarf jedoch verstärken.

Die Rezeption verändert sich bewusst oder unbewusst, je nachdem, ob eine gesellschaftliche Kategorisierung in Bezug auf die Urhebenden bekannt ist oder nicht. So berichtet beispielsweise die Kunstkritikerin Claudia Dichter in einem Interview über die Ausstellung „Andere Wirklichkeiten" im Arp Museum Bahnhof Rolandseck 2016 (Dichter 2016): „[…] Man geht jetzt nicht durch diese Ausstellung mit den gleichen, sag mal strengen Kriterien, mit denen man durch Ausstellungen normaler zeitgenössischer Kunst läuft." Ein Journalist verdeutlicht Ende der 1990er Jahre unbeabsichtigt das bis heute allgegenwärtige Destillat der Rezeption mit folgenden Worten: „Das Besondere an den ausgestellten Werken ist, dass sie von geistig behinderten Menschen gemalt worden sind. Mit diesem Wissen wird ein Rundgang durch die Ausstellung noch interessanter." (O. A. 1999)

Feststellbar war in der Analyse: Zu einer gleichberechtigten Rezeption führten bisher lediglich kategorienbefreite Orte der Kunst, an denen kunstbezogene Bewertungskriterien wirken können, indem die Werke losgelöst von gesellschaftlichen Klassifizierungen in Bezüge und Ausstellungsthemen eingebettet sind. Das ist nicht gleichzusetzen mit einer Rezeption, bei der die ‚Behinderung' der Kunstschaffenden hierarchiefrei als ein Persönlichkeitsaspekt neben vielen betrachtet wird, und bei der auch die Werke weiterhin gleichberechtigt anerkannt und behandelt werden. Beim bisher vorherrschenden, besondernden Umgang mit den Kunstschaffenden und Werken können sich die Rezipientinnen und Rezipienten hingegen ihrer Positionierung innerhalb des Normalitätsspektrums vergewissern und ihre Identitätsbildung demgemäß ausrichten. Dieses Hamsterrad erweist sich aufgrund dessen als besonders stabil, wenn nicht sogar als unzerstörbar.

Das Interesse an einer endogen konzipierten, also allein am Individuum fixierten ‚Behinderung' ist bis in die Gegenwart ungebrochen und scheint durch Inklusionsbestrebungen eher aktualisiert, als hinterfragt zu werden. Kunstausstellungen, die sich inklusiv präsentieren, fördern bisher kaum eine gleichberechtigte Rezeption. Inklusion scheint exklusiv in Inkludierende und Inkludierte zu spalten. Dabei erhalten medizinische Diagnosen erhöhte Aufmerksamkeit. Zuschreibungen von ‚Andersheit' und ‚Fremdheit' nehmen zu. Das betrifft sowohl die Künstlerinnen und Künstler als auch ihre Werke. An einigen Stellen kann in der Sprache und Darstellungsweise der Medien sogar diesbezüglich von einem Rückschritt in die 1990er Jahre gesprochen werden, selbst wenn ansonsten die Werke aufwertend und intensiv besprochen werden und ein Künstler- und Kunststatus mit Nachdruck vorgesehen wird. Hinzu kommt, dass bisweilen die Assistenz auf der einen sowie Journalistinnen und Journalisten auf der anderen Seite gezielt die Kategorie ‚Behinderung' thematisieren, um in der Gesellschaft inklusive Veränderungen zu initiieren. Mit dem Hinweis ‚Behinderung' spiele keine Rolle, wird sie ausdrücklich betont. Und schon dreht sich das Hamsterrad mit Vollgas.

Neben Diagnosen werden in den Medien mitunter auch soziale wie therapeutische Aspekte herausgearbeitet, selbst wenn die Präsentation davon explizit Abstand nimmt. Die Verortung in therapeutischen und sozialen Bereichen

scheint die Werke erklärbar zu machen vor dem Hintergrund einer defizitorientierten Subjektkonstruktion, die für die betroffenen Künstlerinnen und Künstler vorgesehen wird. Dabei kann die Anerkennung der Werke als kulturelle wie individuelle Leistung verloren gehen gleichwie ihre Rezeption als Beitrag zum zeitgenössischen Kunstgeschehen. Zur Aberkennung eines gleichberechtigten Kunst- und Künstlerstatus ist der Schritt dann konsequenterweise nicht mehr weit. In integrativen Projekten besteht die Gefahr, dass sich die Künstlerinnen und Künstler ohne ‚Behinderung' bewusst oder unbewusst gegenüber ihren Kolleginnen und Kollegen positionieren, zum Beispiel als der konzeptgebende Part, wodurch die Urheberschaft in der Rezeption leicht ihren gleichberechtigten Charakter verliert: Während erstere als Künstlerinnen und Künstler begriffen werden, finden sich letztere daraufhin in der Rolle des aus sozialen oder gesellschaftlichen Motiven gewählten Mitarbeitenden. Der Mechanismus des sozial-therapeutischen Hamsterrads dürfte sich wesentlich einfacher knacken lassen als es bei den beiden vorangegangenen Aspekten der Fall ist.

Distanzierte, besondernde Präsentationsrahmen entstehen unglaublich schnell und können eine eingeschränkte Rezeption bewirken. Diese Konstellation entsteht beispielsweise dadurch, dass Kunstschaffende mit Assistenzbedarf im Kontext separater Kunstgruppen künstlerisch arbeiten und ausstellen, die wiederum von Sondereinrichtungen der Behindertenhilfe getragen sind. Eine gesonderte Präsentationsplattform entwickelt sich auch bei Ausstellungen, deren Werkauswahl von der gesellschaftlichen Kategorisierung der Kunstschaffenden bestimmt ist. Distanzierte Präsentationsrahmen fallen demnach nicht vom Himmel, man kann sie als selbstgebaute Hamsterräder einstufen.

An vielen Stellen im Kunstbetrieb etabliert sich die Zuordnung zu den gesellschaftsbasierten Kunstkategorien Outsider Art und Art Brut zunehmend weiter. Man könnte sich zufrieden zurücklehnen und sagen: „Prima, die Werke sind doch somit inner- und außerhalb des ‚Mainstream'-Kunstbetriebs angekommen." Wenn da nicht im Schlepptau das Etikett der ‚Anderen', der Außenseiterinnen und Außenseiter, unbeirrt haften bliebe. Alteritätszuschreibungen stehen hier deshalb auf der Tagesordnung. Von ihren Befürworterinnen

und Befürwortern werden diese Kategorien unter anderem zu Zwecken der Gesellschafts- und Kunstmarktkritik gehegt und gepflegt – und verteidigt. Kriterien, die bei der Aufwertung moderner Kunst Anfang des 20. Jahrhunderts eine zentrale Rolle spielten, werden dabei exklusiv auf Urhebergruppen übertragen, die im ‚etablierten' Kunstbetrieb bisher nicht gleichberechtigt anerkannt sind. Die Translation gelingt dieser Logik entsprechend nur, wenn die Marginalisierung von ‚exklusiv Exkludierten' – also das Gegenteil von Inklusion – aufrechterhalten bleibt. Wie die Analyse zeigt, dreht die Rezeption von Outsider Art und Art Brut im Gesamten seit Jahrzehnten die stets gleichen Kreise, obschon derzeit punktuell auch kritische Punkte im Rahmen inklusiver Ausstellungen thematisiert werden. Entgegen mancher Erwartungen, durch Polarisierungen eine gleichberechtigte Rezeption herbeizuführen, tragen die beiden Kunstkategorien auf diese Weise beträchtlich zur Aktualisierung hierarchischer Zuschreibungen bei. Darum ist das mehrheitlich selbst gewählte Hamsterrad mit Vorsicht zu genießen.

Mag die Anzahl existierender Kunstwerke beträchtlich sein, so stehen in der Rezeption meist die Werke relativ weniger Künstlerinnen und Künstler im Fokus. Dies hängt zum einen mit der unterschiedlich bewerteten Qualität und Aussagekraft der Werke und ihrer Anschlussfähigkeit in verschiedenen, auch zeitabhängigen Rezeptionsprozessen und -bereichen zusammen, zum anderen aber auch mit den Strukturen des Kunstbetriebs, die sich gemäß des vorherrschenden, institutionalistischen Kunstverständnisses (vgl. Dickie 1969; Ullrich 2001: 557, 566–569) auf die Deutungshoheit einiger anerkannter Meinungsgeberinnen und -geber beziehen. Und schon setzt sich eine „Rotationsschleife" (Weinhold 2005: 113) – Stichwort Hamsterrad – in Gang. Provokativ zusammengefasst: Die ambitionierte Suche nach Superlativen endet im Einheitsbrei. Die Fokussierung auf eine überschaubare Menge an ‚Künstlergenies', die die Museen und Kunstgeschichten bevölkern dürfen, mutet an wie das Starren auf Riesen in einer Welt voller Zwerge. Davon abgesehen, dass die Welt bekanntlich weder nur aus Zwergen noch ausschließlich aus Riesen besteht: Ob jemand als Zwerg oder Riese betrachtet wird, hängt von vielen Faktoren abseits jeglicher Größenverhältnisse ab. Hier ein breit gefächertes Spektrum an Kunst und Kunstschaffenden zu präsentieren und rezipieren,

stellt eine bereichernde Aufgabe für alle Beteiligten dar. Unter diesem Blickwinkel mutet der Ausstieg aus diesem Hamsterrad sehr attraktiv an.

Im Anschluss an diesen kleinen Rundumschlag zu den Rahmenbedingungen und der Rezeption von Kunstschaffenden, die als ‚geistig behindert' kategorisiert werden, gelangen wir nun zu den Aspekten, die für den Weg zu inklusiven Arbeitsformen sowie einer gleichberechtigten Präsentation und Rezeption dringlich erscheinen.

Schaffung individuell optimierter, künstlerischer Tätigkeitsfelder

Damit Kunst entstehen kann, braucht es Menschen, die die Möglichkeit haben, künstlerisch zu arbeiten. Was sich wie eine Binsenweisheit anhört, die in Sekundenschnelle in Tiefschlaf versetzt, ist leider für Menschen mit Assistenzbedarf keine Selbstverständlichkeit. Eine grundlegende Prämisse sollte sein, dass künstlerische Tätigkeit unabhängig vom Professionalitätsgrad gesellschaftlich als sinnstiftend betrachtet wird und als förderungswürdig gilt. Viel zu oft stehen Interessierten noch alltägliche, lösbare Probleme im Weg, zum Beispiel eine fehlende Fahrgelegenheit zum Atelier oder ein fehlendes Budget etc. Oder aber im direkten Umfeld gehört der Satz: „Das kann weg!" zum Standard, während der zweite Teil der bekannten Frage „… oder ist das Kunst?" erst gar nicht gestellt wird. Die Schaffung und Optimierung individuell abgestimmter Arbeitsbedingungen für die Kunstschaffenden besitzt meiner Ansicht nach oberste Priorität. Zum Aufgabengebiet gehört hierbei auch die Entwicklung inklusiver Optionen, wie es das Programm „art+" von EUCREA in einem ersten Schritt für professionell arbeitende Kunstschaffende in Angriff genommen hat.[2] Wichtig wäre es meines Erachtens, eine zentrale Kompetenzstelle und Thinktanks zu schaffen, an die die Kunstschaffende und ihre Assistenz bei Bedarf wenden können, damit inklusive Vorhaben nicht aufgrund mangelnder Information und Unterstützung schon im Vorfeld aus Mangel an Zeit, Kraft und Überblick scheitern.

---

[2] Auf der Internetpräsenz von EUCREA sind aktuelle Informationen zum Programm „art+" (z. B. auf den Seiten www.eucrea.de/index.pho/88-artplus?start=10) sowie Handlungsempfehlungen (vgl. EUCREA o. J.) abrufbar.

Insgesamt stellt sich dabei auch die Frage nach der Zielrichtung von ‚Inklusion' (vgl. Tiedeken 2018: 173–177). Ausgerichtet an der bisherigen gesellschaftlichen Normalität von Kunstschaffenden würde Inklusion in letzter Konsequenz die Ausweitung prekärer Lebensverhältnisse auf Menschen mit Assistenzbedarf bedeuten. Deshalb bedarf es neuer, gerechter, konkurrenzbefreiter, innovativer Formate und Räume, es bedarf der Geldmittel, es bedarf des ausdauernden Engagements vieler Menschen an vielen Orten, es bedarf praktikabler Förderungsstrukturen, ohne erdrückenden oder gar überfordernden Verwaltungsballast, es bedarf kurz und knapp also noch an so ziemlich vielem. Und es bedarf der lauten und klaren Antwort: „Nein, das kann nicht weg. Das ist Kunst."

Gleichberechtigte Präsentations- und Rezeptionsmöglichkeiten

Für Künstlerinnen und Künstler, die als ‚behindert' gelten, wäre eine Präsentation und Rezeption anzustreben, die ihre Individualität hierarchielos als einen Aspekt neben anderen anerkennt und sich gleichberechtigt mit ihren Werken auseinandersetzt – abseits von Hemmschwellen oder einem Behindertenbonus. Förderlich können inklusive Präsentationsmöglichkeiten ohne distanzierten Rahmen oder hierarchisch geprägten Sonderstatus sein, damit die Kunstwerke und ihre Urhebenden in Bezug zum Kunstgeschehen sowie übergreifenden Themengebieten gesetzt werden können. Dabei stellt sich der Assistenz und Kuratierenden wie Kunstvermittelnden gleichermaßen die Frage, wie die Präsentationen den ausstellenden Kunstschaffenden gerecht werden, ihren Intentionen sowie ihren Werken und deren Inhalten. Vielversprechende Schritte in diese Richtung wurden von einigen Kunstgruppen und Museen bereits unternommen und könnten beliebig weiterentwickelt werden. Der Fantasie sind auch außerhalb von Kunstinstitutionen keine Grenzen gesetzt. In Bezug zu den Medien könnten Akteurinnen und Akteure stärker ermutigt werden, eigenständige Beiträge zu erstellen. Das kann aber auch bedeuten: loslassen und im Nachhinein vielleicht enttäuscht schlucken.

Differenzierte Kommunikation

Da die Mitgliederstruktur der Kunstgruppen und deren Ambitionen allgemein sehr verschieden sind, wäre eine differenzierte Kommunikation bzw. Öffentlichkeitsarbeit für eine angemessene Rezeption sehr hilfreich. Kunstgruppen, die sich locker in ihrer Freizeit zusammenfinden, werden kaum den Weg in renommierte Museen suchen – und finden. Wer jedoch dezidiert den Anspruch auf die Anerkennung eines Künstlerstatus für sich und eines Kunststatus für seine Werke erhebt, sollte sich hingegen auf die Kriterien, Regeln und Rahmenbedingungen des Kunstbetriebs einstellen und dementsprechend agieren. Wer es mit Goliath aufnimmt, sollte wie David handeln bzw. aus der Sicht von Fußballern: Wer in der ersten Liga mitspielen will, sollte auch wie sein Erstligist kicken. Anderenfalls setzen die Beteiligten kontraproduktiv ihre Glaubwürdigkeit aufs Spiel. Wie an so vielen Stellen kommt auch hier der Assistenz eine besondere Bedeutung zu.

Endogene Definitionen von ‚Behinderung' hinterfragen

Das Bestreben von Projekten im Einzelnen und der Gesellschaft im Allgemeinen, sich möglichst inklusiv zu geben, scheint endogene bzw. medizinische Definitionen von ‚Behinderung' zu aktualisieren, anstatt sie zu hinterfragen. Es mutet dringend notwendig an, ein kulturelles Verständnis von ‚Behinderung' zu fördern, das die gesellschaftliche Konstruiertheit von Körpern und ‚Behinderung' thematisiert, die Verantwortung der Gesellschaft einfordert und die selbstreflexive Suche nach neuen Handlungsräumen eröffnet (vgl. Waldschmidt 2010: 58f.). Dem Atelier Goldstein waren in der Vergangenheit diesbezüglich Verschiebungen gelungen, indem die Mitglieder entschieden ein hierarchisches Verständnis von Reflexivität sowie einen generalisierenden Normalismus ablehnten und eine stärkenorientierte Subjektkonstruktion nach außen kommunizierten. Dies kam in Formulierungen, Publikationen und Gesprächen zum Ausdruck, in der Regel ohne direkten Bezug zu einzelnen Kunstschaffenden oder Ausstellungen. Hierdurch wurde vermieden, die Rezeption der Ausstellungen direkt mit gesellschaftlich-sozialen Aspekten zu belegen und damit die Kunstschaffenden und ihre Werke zu funktionalisieren. Dies könnte ein

Anhaltspunkt sein, wie der momentan ‚exklusiven' Rezeption von Inklusion begegnet werden kann.

Aktive wie passive kulturelle Teilhabe

Neben der aktiven Teilnahme am Kunst- und Kulturgeschehen sollte die passive Teilhabe nicht aus dem Blickfeld geraten – und anders herum. Wichtige Aufgabenfelder in Museen und Kunstinstitutionen sind die Entwicklung innovativer Formate in der Kunstvermittlung und Museumspädagogik, denen sich zum Beispiel die Bundeskunsthalle in Bonn stellt. Kunstvermittlerinnen und -vermittler sowie Besucherinnen und Besucher mit und ohne Assistenzbedarf können sich auf die Suche nach exklusiven Mechanismen in Kunstinstitutionen begeben und Veränderungen anstoßen. Die Potenziale, Neues und Inklusives zu fördern, sind groß.

Neben den runden Hamsterrädern stellen sich demnach auf vielen Gebieten auch Ecken und Kanten, die Anknüpfungspunkte für Perspektiven bieten. Es gilt, mit Muse und Entschlusskraft und ab und an auch mit Vollgas Perspektiven zu entwickeln, die den Ausstieg aus kleinen und großen Hamsterrädern ermöglichen.

Literatur

Dichter, Claudia (2016): Die Ausstellung „Andere Wirklichkeiten" im ARP Museum. Interview, WDR 5 Scala aktuelle Kultur, 23.08.2016.

Dickie, George (1969): Defining Art. In: American Philosophical Quarterly 6 (3), S. 253–256.

EUCREA Verband Kunst und Behinderung e. V. (o. J.): art+ Erfahrungsbericht und Handlungsempfehlungen zum Strukturprogramm Kunst und Inklusion 2015–2016. www.eucrea.de/images/downloads/ARTplus_Online_AS_Doppelseiten_2, [Zugriff: 27.04.2019].

Goodrow, Gérard (2014): Fluch oder Segen? Die Bedeutung der Kunstmessen für den internationalen Kunstmarkt. In: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt. Akteure, Management und Vermittlung. Bielefeld: transcript, S. 199–212.

Luz, Viola (2012): Wenn Kunst behindert wird. Zur Rezeption von Werken geistig behinderter Künstlerinnen und Künstler in der Bundesrepublik Deutschland. Bielefeld: transcript.

O. A. (1999): Künstler der Kunst-Werkstatt stellen wieder aus. In: Schabinger Seiten, 24.02.1999.

Saehrendt, Christian/Kittl, Steen T. (2007): Das kann ich auch! Gebrauchsanweisung für Moderne Kunst. Köln: DuMont.

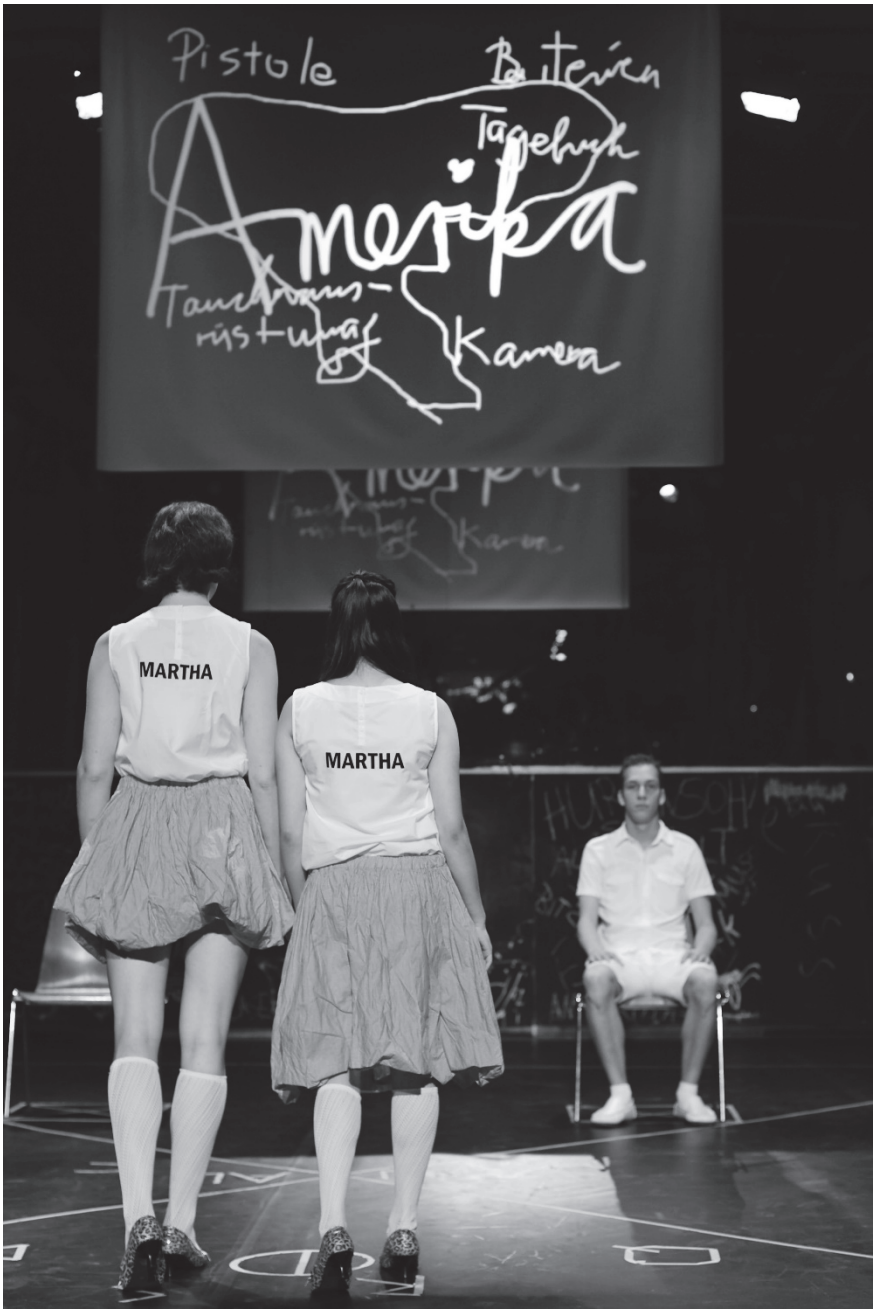
Tiedeken, Peter (2018): Musik und Inklusion. Zu den Widersprüchen inklusiver Musikproduktion in der Sozialen Arbeit. Weinheim: Beltz Juventa.

Ullrich, Wolfgang (2001): Kunst/Künste/System der Künste. In: Barck, Karlheinz/Fontius, Martin/Schlenstedt, Dieter et al. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 3. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 556–616.

Wagner, Thomas (1996): Verlorener Überblick – Überlegungen zur gegenwärtigen Rolle der Kunstkritik. In: Belting, Hans/Gohr, Siegfried (Hrsg.): Die Frage nach dem Kunstwerk unter den heutigen Bildern. Stuttgart: Cantz, S. 177–191.

Weinhold, Kathrein (2005): Selbstmanagement im Kunstbetrieb. Handbuch für Kunstschaffende. Bielefeld: transcript.

Waldschmidt, Anne (2010): Das Mädchen Ashley oder: Intersektionen von Behinderung, Normalität und Geschlecht. In: Jacob, Jutta/Köbsell, Swantje/Wollrad, Eske (Hrsg.): Gendering Disability. Intersektionale Aspekte von Behinderung und Geschlecht. Bielefeld: transcript, S. 35–60.



Possible World: „Frühling erwache“, Foto: Peter Adamik

Fördern – was ist und was sein könnte

Annette Ziegert

Wie müssen Instrumente staatlicher und nicht staatlicher Projektförderung aussehen, um Künstlerinnen, Künstler und Kulturschaffende mit Behinderung und die Kunst- und Kulturarbeit von mixed-abled Teams vor dem Hintergrund ihrer spezifischen Ausgangssituationen und Bedarfe erfolgreich zu fördern? Fachkräfte aus der Kulturverwaltung, der künstlerischen Arbeit mit inklusiven Teams, aus Künstleragenturen, der operativen Stiftungsarbeit und Inklusionsberatung haben dazu auf der 4. Netzwerktagung Empfehlungen für Förderer und Auswahlgremien zur Neuakzentuierung und Erweiterung von Fördermaßnahmen in Kunst und Kultur erarbeitet, die in diesem Beitrag näher vorgestellt werden.

Ausgangssituation und Bedarfe

Aufgrund ungleicher Bildungschancen auf dem Ausbildungsmarkt haben nur wenige Kulturschaffende mit Behinderung eine anerkannte künstlerische Ausbildung. Hinzu kommen erschwerte Zugangsmöglichkeiten für Kulturschaffende mit Behinderung zum ersten Arbeitsmarkt des Kulturbereichs. Die mangelnde Präsenz der Arbeit von Kulturschaffenden mit Behinderung führt dazu, dass sie in den Rezeptionsgewohnheiten der Kunst- und Kulturszene so gut wie nicht vorkommt und somit auch nicht Gegenstand eines kritischen Qualitätsdiskurses ist.

Das führt im Rahmen von Antragstellungen im Bereich von Kunst- und Kulturförderung aufseiten der Kulturschaffenden zur Problematik des Kompetenznachweises und zum Ausschluss von Fördermaßnahmen, die eine anerkannte künstlerische Ausbildung voraussetzen. Für Mitglieder von Jurys und Gremien ergeben sich Schwierigkeiten in der Einschätzung des künstlerisch-kulturellen Potenzials der Projektanträge.

In der Arbeit von Kulturschaffenden mit Behinderung können Kosten entstehen, die in der Kulturarbeit von Kulturschaffenden ohne Behinderung nicht anfallen. Diese Kosten betreffen zum Beispiel die Sicherung der Kommunikation von Kulturschaffenden mit Höreinschränkungen durch Dolmetscherinnen und Dolmetscher, Transportkosten für Kulturschaffende mit Mobilitätseinschränkungen, Kosten für die Organisation von Fahrtdiensten, Assistenzen, geeignete barrierefreie Räumlichkeiten, längere Probenzeiten und die Kommunikation mit Wohneinrichtungen. Die Arbeit mit mixed-abled Teams kann ein multiprofessionelles Team erfordern. Einen Mehraufwand für die Organisation bedeutet auch die Vermarktung von mixed-abled Produktionen auf dem ersten Arbeitsmarkt des Kulturbereichs, da hier die Akzeptanz für unvertraute Produktionen geschaffen werden muss. Diese Bedarfe und die damit verbundenen Kosten vergrößern das Kostenvolumen von Projektanträgen, was zu einem Nachteil im Projektvergleich führen kann.

Empfehlungen

Dem Unvertrauten und Unausgereiften eine Chance geben
Hier braucht es vonseiten der Auswahlgremien den Mut, in der Auswahl von Projektvorhaben etwas zu wagen und die Entscheidung, dezidiert Projekten von und mit Kulturschaffenden mit Behinderung eine Chance zu geben.

Den Blick für Kunst- und Kulturproduktion von und mit Kulturschaffenden mit Behinderung schärfen
Da das Kunst- und Kulturschaffen von Menschen mit Behinderung so wenig selbstverständliche Sichtbarkeit hat, braucht es aufseiten der Förderer und Auswahlgremien eine gezielte Beschäftigung mit künstlerisch-kulturellen Produktionen von Kulturschaffenden mit Behinderung.

Beiräte und Jurys durch Kulturschaffende mit Behinderung oder Kulturschaffende mit einem engen Kontakt zu Künstlerinnen und Künstlern mit Behinderung ergänzen
Zur Erweiterung der Entscheidungskompetenzen von Auswahlgremien ist eine Ergänzung durch Kulturschaffende mit Behinderung oder Kulturschaffende mit engem Kontakt zu Künstlerinnen und Künstlern mit Behinderung sinnvoll.

Barrieren im Antragsprocedere senken
Das Antragsprocedere stellt zum Beispiel für Menschen mit Sinneseinschränkungen (z. B. Menschen mit Seheinschränkungen und Gehörlose) besondere Hürden dar, die durch entsprechende Maßnahmen (z. B. barrierefreie Antragsformulare, geschulte Ansprechpartnerinnen und -partner) gesenkt werden können.

Künstlerisch-kulturelles Vorhaben und spezifische Unterstützungsbedarfe in der Finanzierung trennen
Damit zusätzliche Bedarfe und die damit verbundenen Kosten für Kulturschaffende mit Behinderung nicht zum Nachteil in der Beantragung von Projektgeldern werden, wird eine Trennung der Finanzierung des künstlerisch-kulturellen Projektvorhabens und der Finanzierung der Unterstützungsbedarfe vorgeschlagen. Die Beurteilung des Projektantrags erfolgt ausschließlich auf der Grundlage des künstlerisch-kulturellen Vorhabens. Zur Finanzierung von Unterstützungsbedarfen müssen Lösungen erarbeitet werden, die von der Kooperation mit Leistungsträgern aus dem Sozialwesen bis hin zur Reservierung von Geldern in Fördertöpfen reichen können, die allein zur Finanzierung von Unterstützungsbedarfen ausgegeben werden dürfen.

Aufbauarbeit fördern
Damit Projekte von und mit Kulturschaffenden mit Behinderung kein Fall für die Soziokultur bleiben, braucht es in der Kunst- und Kulturförderung verortete Unterstützungsmöglichkeiten für die Aufbauarbeit. Zu dieser Aufbauarbeit gehören die Stärkung von künstlerisch-kulturell talentierten Menschen mit Behinderung und die Möglichkeit, sich auszuprobieren und unter professionellen Rahmenbedingungen weiterzuentwickeln; die Eröffnung von (alternativen) Ausbildungswegen; die Förderung von Brückenbauern, die zwischen Menschen mit Behinderung und dem ersten Arbeitsmarkt vermitteln, ebenso wie die Förderung von Kunst- und Kultureinrichtungen, die mit Menschen mit Behinderung Strukturmaßnahmen an ihren Institutionen erarbeiten. Die genannten Förderinhalte können in bestehende Förderkonzeptionen der Kunst- und Kulturförderung integriert werden oder Inhalt eigener Fördermaßnahmen sein. Bei der Einrichtung von gesonderten Fördertöpfen ist es wichtig, diese sinnvoll mit bestehenden Fördermaßnahmen zu verzahnen, damit die Förderung aus

gesonderten Fördertöpfen nicht zum Ausschluss von regulären Fördermaßnahmen führt.

Theater RambaZamba: „Der gute Mensch von Downtown“, Foto: Melanie Bühnemann

Netzwerke und Bündnisse in den freien darstellenden Künsten

Anne Schneider

Der BFDK ist der Bundesverband der freien darstellenden Künste[3], einer der beiden tragenden Säulen der bundesdeutschen Theaterlandschaft. 1990 als Bundesverband Freier Theater gegründet, gehört er zu den großen Theaterverbänden Deutschlands. Als Dachverband der 16 Landesverbände und dreier assoziierter Verbände vertritt er auf Bundesebene die Interessen von über 2300 Mitgliedern (Theater- und Tanzhäuser, Kollektive und Einzelakteurinnen und -akteure). Insgesamt repräsentiert der BFDK rund 25 000 Theater- und Tanzschaffende in Deutschland.

Dabei fungiert er als starker Impulsgeber für Diskurse, fördert den fachlichen Austausch, bietet Qualifizierungsangebote für seine Mitglieder, informiert die Öffentlichkeit und berät mit seiner Expertise Politik, Verwaltung und Wirtschaft. Der BFDK engagiert sich zudem in zahlreichen Initiativen, Verbänden und Gremien auf nationaler und internationaler Ebene.

Zentrale Anliegen des BFDK sind die Steigerung der öffentlichen Wahrnehmung der freien darstellenden Künste, die gesellschaftliche Anerkennung der Leistungen der Akteurinnen und Akteure, eine Erhöhung des Verständnisses für die Arbeitspraxis der freien Szene, die nachhaltige Verbesserung der wirtschaftlichen und sozialen Rahmenbedingungen der Tanz- und Theaterschaffenden, die Entwicklung und Implementierung verbindlicher sozialer Mindeststandards, die stärkere Einbindung der freien darstellenden Künste in Forschung, Lehre und Ausbildung sowie die Förderung der europäischen und internationalen Vernetzung.

---

[3] Siehe www.darstellende-kuenste.de

Versammlung und Teilhabe – die freien darstellenden Künste

Die gegenwärtige Landschaft der darstellenden Künste in Deutschland wird in ihrer ästhetischen und räumlichen Ausformung immer vielfältiger. Wachsende Mitgliedszahlen der Landesverbände sowie statistische Erhebungen zeigen den steten Anstieg des Anteils der professionellen darstellenden Künstler*innen, die frei produzieren. Eine Entwicklung, die hinsichtlich ihres Potenzials für eine offene Gesellschaft und mit Blick auf die wachsenden Herausforderungen an ein Theater von morgen weiter an Bedeutung gewinnt. Die frei produzierenden darstellenden Künste bringen neue Narrative hervor, die von der Komplexität des Zusammenlebens erzählen und auf ein vielschichtiges Publikum hin orientiert sind.

Die freien darstellenden Künste entwickeln stetig neue Formate und Denkrichtungen und schaffen wichtige Verbindungslinien zwischen Kunst und Gesellschaft. Themenstellungen wie Inklusion, Kulturelle Bildung, Integration und soziale Teilhabe sind längst wesentliche Fragestellungen der theatralen Situation geworden. Künstlerische Formate wie Versammlungen und temporäre Gemeinschaften erproben und reflektieren demokratisches Verständnis und Handeln. Dabei haben sich die Möglichkeitsräume der Sichtbarmachung deutlich ausgeweitet und eine enorme Vielfalt der darstellenden Künste hervorgebracht – weit über das topografische Verständnis von *Bühne* hinaus. Mit der Einbeziehung der öffentlichen sowie digitalen Räume als Orte der Partizipation und neuer ästhetischer Strategien wurden die Grenzen der Aufmerksamkeit für das Theater aufgebrochen und ein Dialog zwischen Zuschauenden und Akteurinnen und Akteuren aus verschiedenen kulturellen und sozialen Räumen initiiert.

Kunst, die sich als Impulskraft für gesellschaftliche Entwicklung begreift und an die Gemeinschaft appellieren kann, braucht Autonomie. Freiräume ermöglichen den kritischen Reflexionsraum sowohl für die Befragung und Weiterentwicklung der eigenen Praxis als auch zur Verortung im gesamtgesellschaftlichen Gefüge. Teilhabeprozesse, Diversität und kollektive Arbeitsweisen sind hierbei maßgebliche Faktoren. Starke Interessenvertretungen können diese Freiräume erwirken und schützen sowie durch ein breites

Netzwerk an Partnern den Bedürfnissen verschiedenster Akteurinnen und Akteuren anpassen.

In diesem Sinne wird im Folgenden eine Auswahl der konkreten gegenwärtigen Arbeitsfelder des BFDK erläutert.

Die *Verbesserung der sozialen und wirtschaftlichen Lage* der Tanz- und Theaterschaffenden ist eines der wichtigsten Themen des BFDK. Die meisten Künstlerinnen und Künstler verfügen heute über einen Hochschulabschluss, sie sind hoch qualifiziert. Sie haben spezifische künstlerische Fähigkeiten und Fertigkeiten erworben und damit die persönliche Grundlage für ein erfolgreiches Berufsleben gelegt. Trotz ihrer hohen Qualifikation verfügen sie aber oftmals nur über ein bescheidenes Einkommen und arbeiten unter risikoreichen Bedingungen.

Selbstständige oder befristet angestellte Künstlerinnen und Künstler gelten seit Ende der 1980er Jahre auf den expandierenden Arbeitsmärkten von Dienstleistungen, Medien, Wissenschaft sowie Kultur und Kunst als Prototypen neuer Selbst- und Einzelunternehmerinnen und -unternehmer. Sie zeichnen sich durch Flexibilität, Mobilität, Parallelarbeit und ein hohes Maß an Risikobereitschaft aus, können sich aber nur behaupten, wenn sie über ihre berufliche Qualifikation hinaus Zusatzkompetenzen wie Selbstvermarktungs- und Selbstorganisationsfähigkeiten entwickeln.

Professionelle freie Künstlerinnen, Künstler und Kulturschaffende arbeiten vorwiegend projektbezogen. Ihre Arbeit ist von einem hohen Grad an Selbstbestimmung in Bezug auf Gegenstand, Arbeitsweise und Arbeitskonstellationen geprägt. Die Ausübung ihrer künstlerischen Praxis erfolgt oft hauptberuflich und ist Arbeits- und Lebensmittelpunkt.

Um *soziale Mindeststandards* sicherzustellen, empfiehlt der BFDK seit Oktober 2015 eine Honoraruntergrenze[4]. Diese bezieht sich auf den Manteltarifvertrag,

[4] Siehe https://darstellende-kuenste.de/de/themen/soziale-lage/diskurs/honoraruntergrenze.html

der im Bereich der institutionellen Theater zwischen den Tarifparteien verabschiedet und regelmäßig angepasst wird. Aktuell empfiehlt der BFDK eine Honoraruntergrenze von 2490 Euro im Monat für Berufsgruppen mit Versicherungspflicht in der Künstlersozialkasse (KSK) sowie von 2875 Euro im Monat für Berufsgruppen, bei denen eine soziale Absicherung über die KSK nicht möglich ist. Diese Empfehlungen dienen als Richtschnur für Honorare von Einsteigerinnen und Einsteigern bzw. Anfängerinnen und Anfängern und gehen von einer durchgehenden Beschäftigung aus. Im November 2017 wurden auch Empfehlungen für Vorstellungs- und Probenhonorare verabschiedet.

Der BFDK ist außerdem aktiv im Feld der *Aus- und Weiterbildung*, um auch in diesem Bereich die Grundlagen für praxisnahe Rahmenbedingungen zu implementieren. Mit dem Sonderprojekt „ON THE ROAD“[5] konnten beispielsweise maßgeschneiderte Qualifizierungsangebote in verschiedenen Regionen Deutschlands angeboten und eine Übersicht bestehender Fort- und Weiterbildungsangebote[6] entwickelt werden.

Auch braucht es eine vielschichtige und an dem dynamischen künstlerischen Schaffen orientierte strukturelle Stärkung und *Förderung der freien darstellenden Künste*[7]. Zu den wichtigen Eckpfeilern gehören dabei die Schaffung von Freiräumen für die künstlerische Forschung sowie die Stärkung des kontinuierlichen künstlerischen Produzierens über Einzelprojekte hinaus, wie zum Beispiel durch Konzeptförderung. Dazu gehören aber auch starke freie Institutionen als Ort der Produktivität und Kooperation sowie vernetzte Plattformen, die eine bundesweite Sichtbarkeit ermöglichen.

Eine wesentliche Forderung des BFDK (vgl. 2018a) ist die *transparente und paritätische Besetzung von Jurys und Gremien*. Um die Diversität der Szene adäquat abzubilden und entsprechende Expertise auch in den Vergabeverfahren zu verankern, ist die Besetzung von Gremien nach entsprechenden *Kriterien der Diversität* unabdingbar.

---

5 Siehe https://darstellende-kuenste.de/de/akademie.html

6 Siehe https://darstellende-kuenste.de/de/service/gut-zu-wissen/aus-und-weiterbildung-allgemein.html

7 Siehe https://darstellende-kuenste.de/de/themen/foerderstrukturen.html

Vor allem auch im Bereich der *Kulturellen Bildung* (BFDK 2018b) gilt es, Förderinstrumente zu schaffen und Akteurinnen und Akteure nachhaltig zu unterstützen. Der BFDK ist Bündnispartner im Programm „Kultur macht stark“ und hat mit seinem Jurymodell im Kontext des Förderprogramms „tanz + theater machen stark“[8] ein sehr ausdifferenziertes und dezentral angelegtes Juryverfahren entwickelt. Außerdem ist es Anliegen des BFDK, Rahmenbedingungen für Kulturelle Bildung als lebenslange Praxis im Sinne einer Kultur von, für und mit allen Menschen zu etablieren.

Festivals der freien darstellenden Künste/Gesprächsreihe des BFDK

Die Festivals der freien darstellenden Künste bilden in ihren Programmen die große Heterogenität der Szene ab und liefern zahlreiche Beispiele für vielfältige und diverse künstlerische Ansätze, ob transkulturell, inklusiv oder im Kontext digitaler Aneignung. Auch der Austausch der Festivalleitungen untereinander, wie beispielweise im offenen Zusammenschluss der regionalen Festivals (hier vertreten sind „6 tage frei“[9], Stuttgart; „Performings Arts Festival“[10], Berlin; „Rodeo“[11], München; „FAVORITEN“[12]; NRW und „Hauptsache Frei“[13], Hamburg) schafft einen fruchtbaren Boden für zeitgemäße Programmgestaltung und Festivalkonzepte.

Der BFDK ist regelmäßig Kooperationspartner verschiedener Festivals wie beispielsweise auch vom Festival „IMPULSE“[14]. Im Jahr 2018 fand eine Gesprächsreihe zu dem Thema „Verbände und Verbündete – who is talking“ statt, die bei insgesamt fünf Festivals zu Gast war.
Unter dem Themenkomplex *Zeitgemäße Verbandsarbeit* wurden vor allem strukturelle Herausforderungen diskutiert und Ansätze für transparente und effektive Vertretungsansätze beleuchtet. Der Abbau von Zugangshürden und

8 Siehe https://darstellende-kuenste.de/de/tanz-theater-machen-stark.html
9 Siehe www.6tagefrei.de
10 Siehe https://performingarts-festival.de
11 Siehe www.rodeomuenchen.de/rodeo
12 Siehe www.favoriten-festival.de
13 Siehewww.hauptsachefrei.de
14 Siehe www.impulsefestival.de

die stärkere Etablierung von Diversität in Verbänden wurden ebenso erläutert wie Herausforderungen von ehrenamtlichen Strukturen. Dabei wurde deutlich, dass sich die Mitglieder der Landesverbände der freien darstellenden Künste sowie das Programm der freien Gruppen und Theater bereits durch ein hohes Maß an Heterogenität auszeichnen und Themen wie Inklusion und transkulturelles Arbeiten vielerorts seit Langem Gegenstand der Verbandsarbeit sind.

Ein weiteres Themenfeld war und ist die gesellschaftspolitische Positionierung der freien darstellende Künste im Sinne der Gestaltung von Teilhabeprozesse, solidarischen Strukturen und dem Modellcharakter der Arbeitsweisen und -strukturen.

2019 findet die Gesprächsreihe des BFDK unter dem Motto „Was wir wissen wollen – Ausbildung im Praxischeck“[15] in Kooperation mit den Festivals „Hauptsache Frei“ (Hamburg), „6 tage frei“ (Stuttgart), „Performing Arts Festival“ (Berlin), „IMPULSE“ (NRW) und „MADE“[16] (Hessen) statt.

Allianzen und Partnerschaften

Neben vielen weiteren Themenfeldern ist es vor allem die Reflexion und Gestaltung konstruktiver *Netzwerk- und Bündnisarbeit* im Bundesgebiet, die Ausgangspunkt der Arbeit des BFDK ist – als Dachverband der Landesverbände der freien darstellenden Künste und als Bündnispartner, sowohl von der Allianz der Freien Künste als auch dem Aktionsbündnis Darstellende Künste (dem auch der Bund der Szenografen, der Deutsche Bühnenverein, die Dramaturgische Gesellschaft, die GDBA, das ensemble-netzwerk, das regie-netzwerk, Pro Quote Bühne, art but fair, flausen+ und der Fonds Darstellende Künste sowie die Allianz der Freien Künste angehören) und im Austausch mit anderen Netzwerken, wie EUCREA[17] oder dem Fachverband gender_diversity[18].

---

15 Siehe https://darstellende-kuenste.de/de/verband/projekte/1477-gespraechsreihen-und-diskussionsveranstaltungen.html

16 Siehe www.made-festival.de

17 Siehe www.eucrea.de

18 Siehe www.gender-diversity.de

Der BFDK hat beispielsweise die Allianz der Freien Künste[19] mitinitiiert und das Entstehen des bundesweiten Zusammenschlusses von mittlerweile 15 Bundesverbänden der freien Künste (Stand Herbst 2018, mittlerweile 18 Mitglieder) maßgeblich mit vorangetrieben. Im Rahmen der Allianz der Freien Künste wurden zu acht Themen Kernforderungen formuliert, die vor allem die sozialen und rechtlichen Rahmenbedingungen künstlerischen Schaffens betreffen.

Starke Allianzen und belastbare Netzwerke, sowohl innerhalb als auch außerhalb der eigenen Sparte, liefern wertvolle Impulse, bündeln Themen und unterstützen die Ausdifferenzierung und Konkretisierung von Handlungsfeldern und Arbeitsprozessen und ermöglichen solidarische Ansätze kulturpolitischer Arbeit.

Literatur

BFDK (Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V.) (2018a): Förderung der freien darstellenden Künste. Position https://darstellende-kuenste.de/images/Positionen_des_BFDK.F%C3%B6rderung_der_freien_darstellenden_K%C3%BCnste.pdf [Zugriff: 26.05.2019].

BFDK (Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V.) (2018b): Kulturelle Bildung. Position https://darstellende-kuenste.de/images/BFDK_Positionen_Kulturelle_Bildung.pdf [Zugriff: 26.05.2019].

[19] Siehe www.allianz-der-freien-kuenste.de

Theater Thikwa: „Schweigen Impossible“, Foto: Florian Krauss

Arts Council England und der „Creative Case for Diversity“
Blick über den Tellerrand: Zur inklusiven Förderpraxis in England

Munise Demirel

Ausgangslage

Das Arts Council England (ACE) wurde bereits 1946 gegründet, um Kunst und Kultur im ganzen Land zu schützen und weiterzuentwickeln. Heute investiert das ACE öffentliche Gelder, einschließlich Geld von der Nationalen Lotterie, mit dem Ziel, „Kunst und Kultur für alle“ zu fördern. Für den Zeitraum von zehn Jahren steht öffentliches Geld in Höhe von 1,1 Milliarden Britischen Pfund von der Regierung und schätzungsweise 700 Millionen Britische Pfund aus der Nationalen Lotterie zur Verfügung, um „Kunst und Kultur für alle“ zu realisieren. Die staatlichen Gelder kommen von der Regierung, dort von der Abteilung für Kultur, Medien und Sport.

England hat seit 40 Jahren Erfahrungen mit Inklusion. Zu Beginn ging es vor allem um die Barrierefreiheit der Gebäude und der Infrastruktur. Mittlerweile ist das Augenmerk darauf gerichtet, Organisationen und Einrichtungen programmatisch und personell inklusiver zu machen. Die Ausgangssituation ist, dass es in England 20 Prozent Menschen mit Behinderung (jeglicher Art) gibt, aber nur 4 Prozent dieser Menschen im Kulturbereich arbeiten. Auch Angriffe auf Menschen mit Behinderung, Homosexuelle und People of Colour führten zur Förderung der Diversität durch gesonderte Programme. Das politische Ziel des ACE ist es daher, dass die staatlich geförderten Kulturproduktionen und Kultureinrichtungen den Querschnitt der Gesellschaft repräsentieren.

Kulturpolitische Ziele zur Diversität:
Der „Creative Case of Diversity“

Seit 2011 engagiert sich der ACE für den „Creative Case of Diversity“, einem auf zehn Jahre angelegten Strukturprogramm, bei dem erforscht wird, wie Organisationen und Künstlerinnen und Künstler die Arbeit bereichern können,

wenn sie eine breite Palette von Einflüssen und Praktiken zur Diversität abdecken.

Die Kultureinrichtungen werden aufgefordert, mit den Kulturangeboten, die sie produzieren, präsentieren und veröffentlichen, einen Beitrag zu „Creative Case of Diversity“ zu leisten. Dahinter steht das Grundverständnis, dass Talente unabhängig von Alter, Geschlecht, Behinderung oder kulturellem Hintergrund sind und Menschen erst durch die Gesellschaft daran gehindert werden, ihre Talente zu entfalten.

Die Hauptziele sind:

- Förderung spezifischer Gruppen, die bislang im Kultursektor unterrepräsentiert sind
- Thematisierung der ästhetischen oder auch künstlerisch-kreativen Dimension, die eine Diversität im Kunst- und Kulturbetrieb mit sich bringt

Der Anspruch ist,

- dass das Publikum, die Führungskräfte, die Produzentinnen und Produzenten sowie die Kunst- und Kulturschaffenden wie auch die Kulturvermittelnden die Vielfalt des heutigen Englands widerspiegeln,
- Diversität nicht als Zusatzangebot gilt, sondern immer von Anbeginn mitgedacht wird.

Heute kann man von einem nachhaltigen gesellschaftlichen Wandel sprechen. Es werden mittlerweile große Summen für inklusive Maßnahmen und Projekte, aber auch zur Förderung von Künstlerinnen und Künstlern mit Behinderung – die bereits in der ersten Generation professionell ausgebildet wurden – aufgewendet.

- Es gibt Aktionspläne und staatliche Programme, die vorgeben, dass in allen öffentlich geförderten Maßnahmen die Sachberichte Erhebungen und Befragungen zur Qualitätskontrolle liefern müssen.
- Es gibt einen regen Erfahrungsaustausch mit anderen Bereichen, wie z. B. Sport.

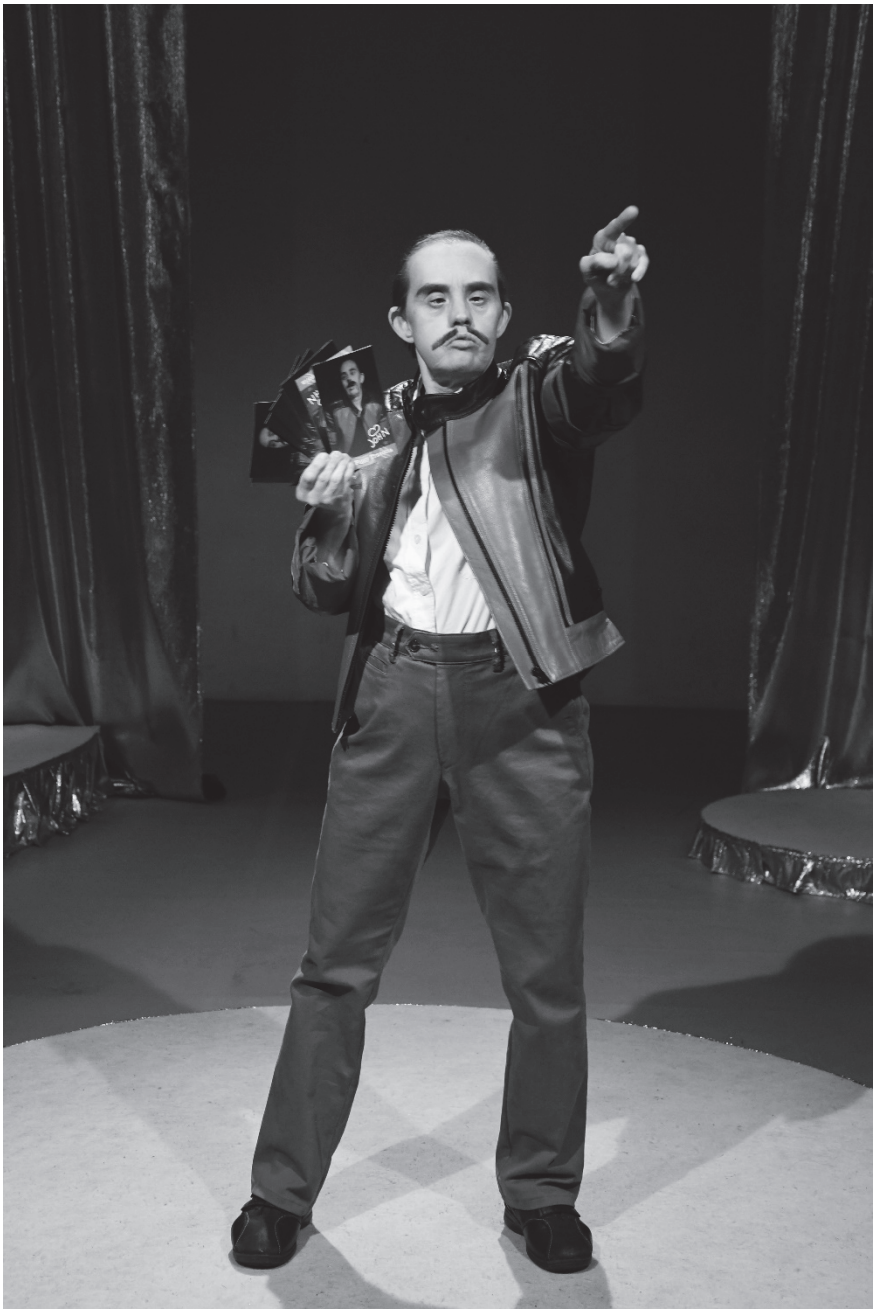
- Bei der Antragsstellung gibt es Unterstützung, damit möglichst viele Menschen imstande sind, die Antragsformulare auszufüllen.

Grundsätzlich werden alle Daten von den Erhebungen öffentlich geförderter Projekte und Institutionen veröffentlicht. Darüber werden die Institutionen vorab informiert. Besucherbefragungen sind schwierig und werden mit größter Sensibilität durchgeführt. Geht aus den Daten hervor, dass keine oder zu wenig Maßnahmen für die Zielgruppen der Menschen mit Behinderung stattfanden, reagiert die Presse darauf und nimmt die negativen Daten unter die Lupe. Der Ruf, das Image, ist den öffentlich geförderten Einrichtungen sehr wichtig – also steigern sie ihre Bemühungen auf diesem Gebiet.

Die größte Herausforderung ist, in den Kultureinrichtungen Vielfalt zu implementieren. Hierfür werden durch die Zusammenarbeit mit anerkannten Persönlichkeiten (Regisseurinnen und Regisseuren) und Preisen für Best-Practice-Beispiele Anreize geschaffen.

Instrumente des ACE, um mehr Inklusion bzw. Vielfalt zu erreichen:

- mehr Druck von „oben" auf die von öffentlichen Geldern geförderten Projekte und Einrichtungen, z. B. Förderkriterien „Barrierefreiheit" und „Diversität" – in den Anträgen müssen Maßnahmen hierzu deutlich benannt werden, welche dann auch geprüft werden
- mehr Druck „von unten" durch die Behindertenverbände bzw. durch Protest bei zu geringem Engagement
- mehr internationale Kooperationen, um für mehr mediale Aufmerksamkeit zu sorgen
- mehr Wettbewerb – Preise und Auszeichnungen
- Veröffentlichung der Kennzahlen und Ergebnisse von Befragungen
- Verwendungsnachweise enthalten auch explizit die Maßnahmen, die für Inklusion und Diversität durchgeführt wurden
- großen Wert auf die Sensibilisierung und Weiterbildung des Personals legen



Theater Thikwa und hannsjana: „Diane for a Day“, Foto: Julian Besch

Autorinnen und Autoren

Demirel, Munise
Referentin für inklusive Kulturprojekte, Behörde für Kultur und Medien Hamburg

Eilers, Dorte Lena
Redakteurin der Fachzeitschrift „Theater der Zeit“, Berlin

Keuchel, Susanne, Prof. Dr.
Direktorin der Akademie der Kulturellen Bildung des Bundes und des Landes NRW Remscheid

Schneider, Anne
Geschäftsführerin des Bundesverbands Freie Darstellende Künste; freie Regisseurin

Snethlage-Luz, Viola, Dr.
Kunsthistorikerin und Grafikdesignerin

Ziegert, Annette
Wissenschaftliche Mitarbeiterin bei kubia – Kompetenzzentrum für Kulturelle Bildung im Alter und Inklusion in Remscheid

Schriftenreihe
NETZWERK KULTUR UND INKLUSION

Juliane Gerland, Susanne Keuchel, Irmgard Merkt (Hrsg.)

Band 1: Kunst, Kultur und Inklusion
Teilhabe am künstlerischen Arbeitsmarkt

Teilhabe am gesellschaftlich-künstlerischen Leben heißt auch aktive Teilhabe am Arbeitsmarkt Kunst und Kultur. Bundesweit präsentieren immer mehr inklusive Projekte und Kulturinitiativen die künstlerisch-produktiven Kompetenzen von Menschen mit Behinderung. Bundesweit ähneln sich allerdings strukturelle Barrieren, innere wie äußere. Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien fördert seit 2015 das Netzwerk Kultur und Inklusion, das im Rahmen von jährlichen Fachtagungen Problemfelder aufarbeitet, die an vielen Orten „im Gehen“ entstanden sind und entstehen. Der erste Band der Schriftenreihe dokumentiert die Fachtagung „Teilhabe am künstlerischen Arbeitsmarkt“ im Herbst 2015.

Regensburg 2016, 125 S., ISBN 978-3-940768-63-6

Band 2: Kunst, Kultur und Inklusion
Ausbildung für künstlerische Tätigkeit von und mit Menschen mit Behinderung

Teilhabegerechtigkeit im Kontext Kultur hat ihre Vorbedingungen: Neben einer grundsätzlichen Zuschreibung von kreativer und künstlerischer Kompetenz brauchen Menschen mit Behinderungen – wie auch alle anderen – die Möglichkeiten, diese Kompetenzen systematisch zu entfalten. Im föderalen System der Bundesrepublik sind jenseits der Hochschullandschaft die verschiedenen Modelle einer künstlerischen Ausbildung für Menschen mit Behinderungen entstanden, aber auch die Hochschulen sind auf dem Weg.
Die Tagung zum Thema „Ausbildung für künstlerische Tätigkeit von und mit Menschen mit Behinderung“ im Herbst 2016 hat Expertinnen und Experten

zusammen und in Austausch gebracht: Künstlerinnen und Künstler mit Beeinträchtigung und Karriere im Kulturbetrieb, Hochschulrektoren und Theatergründerinnen, Wissenschaftler und Kulturmanagerinnen. Die Dokumentation der Tagung zeigt zum einen die imponierende Arbeit punktuell vor Ort, sie zeigt aber auch, dass Kultur und Inklusion auch auf der Ausbildungsebene noch in die Breite gebracht werden müssen, um den Auftrag von Artikel 30 Abs. 2 der UN-Behindertenrechtskonvention gerecht zu werden*: Die Vertragsstaaten treffen geeignete Maßnahmen, um Menschen mit Behinderungen die Möglichkeit zu geben, ihr kreatives, künstlerisches und intellektuelles Potenzial zu entfalten und zu nutzen, nicht nur für sich selbst, sondern auch zur Bereicherung der Gesellschaft.*

Regensburg 2017, 247 S., ISBN 978-3-940768-71-1

Band 3: Kunst, Kultur und Inklusion
Menschen mit Behinderung in Presse, Film und Fernsehen:
Darstellung und Berichterstattung

Das Netzwerk Kultur und Inklusion, gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, fokussiert in seinem dritten Tagungsband das Thema der Präsenz von Menschen mit Behinderung in Presse, Film und Fernsehen. Dabei geht es um die Frage des Ob, vor allem aber um die Fragen des Wie. Wie berichten Medien in Wort und Ton über das Phänomen Behinderung – und welche Sprache, welche Bilder, welche Rollen wünschen sich eigentlich Menschen mit Behinderung selbst? Vertreterinnen und Vertreter verschiedener Professionen aus den Bereichen Medien und Kultur haben ein aktuelles Medien-Mosaik aus der Sicht von Produzierenden, aus der Sicht von Rezipierenden und aus der Sicht von Menschen mit Behinderung zusammengetragen.

Regensburg 2017, 257 S., ISBN 978-3-940768-77-3

Zu beziehen über die Akademie der Kulturellen Bildung des Bundes und des Landes NRW, Küppelstein 34, 42857 Remscheid, www.kulturellebildung.de

ConBrio Verlagsgesellschaft | www.conbrio.de