

Wie kann die Sichtbarkeit von Menschen mit
Behinderung auf der Theaterbühne gestaltet werden,
um inklusionsorientierte Theaterarbeit zu ermöglichen?

Bachelorarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Bachelor of Arts (B.A.)

Hochschule Merseburg

Fachbereich Soziale Arbeit. Medien. Kultur

Verfasserin: Friederike Achterholt, geboren am 01.05.1997

Matrikel-Nr.: 23124

Studiengang: Kultur- und Medienpädagogik

Erstgutachter: Prof. Dr. Frederik Poppe

Zweitgutachter: Prof. Dr. Jörg Meier

Eingereicht am 21. August 2020

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	2
2 Inklusionsorientiertes Theater	4
2.1 Begriffsdefinitionen	4
2.1.1 Partizipation.....	4
2.1.2 Behinderung	5
2.1.3 Inklusion und Inklusionsorientierung.....	6
2.2 Inklusionsorientierung an etablierten Theaterhäusern	8
2.3 Rechtliche Grundlagen.....	9
3 Sichtbarkeit auf der Bühne im Kontext inklusionsorientierten Theaters	11
3.1 Behinderungsspezifische Zugangsbarrieren	11
3.1.1 Fehlende Frühförderung	12
3.1.2 Ausbildungsstrukturen.....	13
3.1.3 Arbeitsbedingungen für Schauspieler*innen an etablierten Theaterhäusern	14
3.2 Einstellungsbedingte Barrieren auf der Theaterbühne.....	16
3.2.1 Über die Bedeutung von Behinderung auf der Bühne.....	16
3.2.2 Darstellungspraktische und besetzungspolitische Chancen und Risiken.....	20
4 Handlungsempfehlungen für etablierte Theaterhäuser	26
5 Fazit und Ausblick.....	35
6 Literaturverzeichnis	38
Anhang.....	48

1 Einleitung

Spätestens seit der Ratifizierung der UN-Behindertenrechtskonvention (UN-BRK) durch Deutschland im Jahr 2009 ist die Inklusion von Menschen mit Behinderung in allen gesellschaftlichen Bereichen rechtlicher Konsens. Doch auch wenn sich damit die juristische Frage nach der Relevanz von Inklusion erübrigt hat, bleibt dennoch zu fragen, wie Inklusion umgesetzt werden kann und soll. Was bedeutet es, wenn Artikel 30 Absatz 1 der UN-BRK fordert,

„das Recht von Menschen mit Behinderungen [anzuerkennen], gleichberechtigt mit anderen am kulturellen Leben zu partizipieren“ (Netzwerk Artikel 3 e.V. 2018, 30) und alle „geeignete[n] Maßnahmen [zu treffen], um Menschen mit Behinderungen die Möglichkeit zu geben, ihr kreatives, künstlerisches und intellektuelles Potenzial zu entfalten und zu nutzen“ (ebd., 31)?

Was umfasst gleichberechtigte Partizipation? Was sind geeignete Maßnahmen? Peter Tiedeken merkt an, dass ein künstlerisches Projekt „nicht gleich inklusiv [ist], weil sowohl Menschen mit als auch ohne Behinderung daran teilhaben“ (Tiedeken 2012). Was bedeutet also Inklusion in Kunst und Kultur?

Diese Arbeit betrachtet inklusionsorientierte Theaterarbeit. Es wird diskutiert, wie die Sichtbarkeit von Menschen mit Behinderung auf der Theaterbühne gestaltet werden kann, um inklusionsorientierte Theaterarbeit zu ermöglichen. Dabei sind zwei Fragen zentral: Erstens, wie kann die Sichtbarkeit von Menschen mit Behinderung auf der Bühne überhaupt geschaffen werden? Hier werden bauliche, institutionelle und inhaltliche Zugangsbarrieren identifiziert und Überlegungen angestellt, wie diese überwunden werden können. Und zweitens, wie muss die Sichtbarkeit gestaltet werden, damit sie das Ziel der Inklusionsorientierung verfolgt und nicht Stigmatisierungen und Machtverhältnisse reproduziert? Hier wird die Inszenierungspraxis im Theater diskutiert.

Die Arbeit zielt folglich darauf ab, Inklusionsorientierung im Kontext von Theaterarbeit zu definieren, für bestehende Barrieren bezüglich der Sichtbarkeit auf der Theaterbühne zu sensibilisieren und Handlungsempfehlungen für die praktische, inklusionsorientierte Theaterarbeit zu erarbeiten. Dabei sollen Handlungsempfehlungen für bereits bestehende Theaterhäuser entwickelt werden. Somit richtet sich die Arbeit primär an Menschen, die

inklusionsorientierte Theaterarbeit an bestehenden Häusern bereits umsetzen oder umsetzen wollen. Es ist wichtig zu betonen, dass Inklusionsorientierung in allen Bereichen des Theaters (Publikum, Personal, Programm, Zugang) umgesetzt werden muss (vgl. Aikins; Gyamerah 2016, 13ff). Die Analyse und Erarbeitung von Handlungsempfehlungen für alle Theaterbereiche würden jedoch den Umfang dieser Arbeit übersteigen. Deshalb wird der Fokus auf Inklusionsorientierung auf der Theaterbühne gelegt, obgleich alle Bereiche miteinander verzahnt sind und deshalb punktuell ebenfalls Erwähnung finden.

Methodisch ist es notwendig, sich inklusionsorientierter Theaterarbeit zunächst qua theoretischer Auseinandersetzung zu nähern, um auf Grundlage dessen Handlungsempfehlungen für die Praxis zu erarbeiten. Aus diesem Grund handelt es sich bei dieser Arbeit um eine Literaturarbeit. Sie gliedert sich in fünf Kapitel. Im zweiten Kapitel werden zunächst für die Arbeit relevante Begrifflichkeiten definiert. Dabei wird geklärt, wie Inklusionsorientierung an bereits bestehenden Theaterhäusern zu verstehen ist und warum die Arbeit solche Theaterhäuser betrachtet. Zudem wird ein Überblick über rechtliche Grundlagen inklusionsorientierter Theaterarbeit gegeben. Das dritte Kapitel nähert sich auf theoretischer Ebene der Sichtbarkeit von Menschen mit Behinderung auf der Theaterbühne. Es werden zunächst behinderungsspezifische Zugangsbarrieren identifiziert, Maßnahmen zu deren Überwindung erarbeitet und geklärt, bei wem die Verantwortung liegt, die Maßnahmen zu ergreifen. Anschließend werden Barrieren, die aufgrund der inneren Haltung von Personen entstehen (im Folgenden einstellungsbedingte Barrieren genannt), in der Inszenierungspraxis aufgezeigt. Dazu wird in einem ersten Schritt die Bedeutung von Behinderung auf der Theaterbühne diskutiert. Anschließend werden auf Grundlage dessen solche Inszenierungspraktiken betrachtet, die einstellungsbedingte Barrieren darstellen und Überlegungen angestellt, wie eine inklusionsorientierte Inszenierungspraxis gestaltet werden kann. Im vierten Kapitel werden auf Grundlage der theoretischen Überlegungen Handlungsempfehlungen in Form eines 10-Punkte-Plans für etablierte Theaterhäuser gegeben. Im abschließenden Fazit und Ausblick (fünftes Kapitel) werden die Erkenntnisse dahingehend zusammengefasst, inwiefern Veränderungen am Theaterhaus zu einer vermehrten Inklusionsorientierung führen können und welche Grenzen dabei bestehen. Schließlich wird aufgezeigt, wo weiterhin Diskussions- und Handlungsbedarf besteht und welche Fragen und Schwierigkeiten unbeantwortet bleiben.

Obgleich Inklusion am Theater mittlerweile in der Wissenschaft diskutiert wird, schließt

die vorliegende Arbeit eine Lücke, die im Diskurs besteht. Inklusionsorientierte Theaterarbeit geht bislang mit kulturpolitischen Forderungen zur Überwindung institutioneller Barrieren einher (vgl. u.a. EUCREA 2018 & Schubert 2019), gleichzeitig auch mit der Loslösung von der spezifisch behindertenpädagogischen Verortung der inklusionsorientierten Theaterarbeit in Werkstätten für Menschen mit Behinderung (vgl. u.a. Schubert 2019). Indem die Arbeit durch konkrete Handlungsempfehlungen die bestehenden Theaterhäuser in den Blick nimmt, wird ein neues Handlungsfeld betrachtet.

2 Inklusionsorientiertes Theater

2.1 Begriffsdefinitionen

2.1.1 Partizipation

Partizipation¹ wird in dieser Arbeit nach dem Verständnis der UN-BRK definiert. Hier meint Partizipation die aktive und gesellschaftliche Partizipationsmöglichkeit eines Menschen mit Behinderung in allen gesellschaftlichen Bereichen (vgl. Hirschberg; Papadopoulos 2017, 107) sowie nach Michael T. Wright Mitbestimmung und Entscheidungsmacht (vgl. ebd., 108f). Dabei bedeutet Partizipation nicht nur, dass alle Menschen qua Gesetz die gleichen Rechte haben, sondern dass die Möglichkeit besteht, diese aktiv rechtlich ausüben zu können (vgl. ebd.). Der Begriff Möglichkeit weist auf die Selbstbestimmung als einen zentralen Aspekt von Partizipation hin. Selbstbestimmung umfasst die Freiheit, eigene Entscheidungen zu treffen. Partizipationsmöglichkeiten sind folglich lediglich Möglichkeiten, über deren Nutzung oder Ablehnung jede*r selbst entscheiden können muss. Von erfolgreicher Partizipation kann nur gesprochen werden, wenn diese nach eigenen Vorstellungen stattfindet und nicht ein fremdbestimmtes Einbeziehen bedeutet (vgl. Wansing 2015, 49f). Partizipationsgerechtigkeit meint dabei, dass angemessene Bedingungen zur Verfügung gestellt werden, damit jede*r die Wahlmöglichkeit hat zu partizipieren oder nicht (vgl. Merkt 2017, 15f).

¹ In der amtlichen deutschen Fassung der UN-BRK wird der englische Begriff *participation* mit *Teilhabe* und *Teilnahme* übersetzt (vgl. Hirschberg 2010, 2). Die vorliegende Arbeit schließt sich der Kritik an dem Begriff *Teilhabe* als eine Form der passiven Partizipation (vgl. hierzu u.a. Tiedeken 2012 & Netzwerk Artikel 3 e.V. 2018, 5), sowie der Kritik an der deutschen Übersetzung der UN-BRK an (vgl. Boysen; Fitz; Schmitt 2012, 43f). Folglich bezieht sich die vorliegende Arbeit auf die von Menschen mit Behinderung und ihren Verbänden formulierte Schattenübersetzung der UN-BRK (vgl. Netzwerk Artikel 3 e.V. 2018).

2.1.2 Behinderung

Der Begriff der Behinderung ist nicht allgemein anerkannt definiert (vgl. Dederich 2016, 107). Je nach disziplinärer Perspektive und Funktion des Begriffs wird ein unterschiedliches Verständnis von Behinderung herangezogen oder neu entwickelt. Behinderung ist ein Phänomen, das durch den jeweiligen Kontext bedingt ist (vgl. ebd.).

Auch innerhalb der vorliegenden Arbeit werden zwei unterschiedliche Dimensionen von Behinderung betrachtet, weshalb sich die Abschnitte auf unterschiedliche Definitionen beziehen. In Kapitel 3.1 werden behinderungsspezifische Zugangsbarrieren zur Theaterbühne benannt. Hier meint Behinderung eine situationsbedingte Partizipationsstörung im Sinne des bio-psycho-sozialen Modells im Rahmen der Internationalen Klassifikation der Funktionsfähigkeit, Behinderung und Gesundheit (ICF) der Weltgesundheitsorganisation (WHO). Nach der ICF liegt eine Behinderung vor, wenn die Funktionsfähigkeit zur Partizipation am gesellschaftlichen Leben und die Bewältigung von Lebenssituationen eines Menschen beeinträchtigt werden (vgl. Theunissen 2011, 34). Die Funktionsfähigkeit wird durch verschiedene Faktoren bedingt, die in gegenseitiger Wechselwirkung zueinander stehen: Die (1) Körperstruktur, (2) Aktivitäten, (3) Partizipation und (4) Kontextfaktoren (vgl. ebd., 33). Diese vier Faktoren können förderlich oder nachteilig für die Funktionsfähigkeit eines Individuums sein (vgl. Dederich 2016, 108). Behinderung wird nach dem bio-psycho-sozialen Modell nicht als gegebene, dauerhafte Körpereigenschaft verstanden, sondern als kontextgebundene Partizipationsstörung (vgl. ebd. & Kulig 2005, 43). In Kapitel 3.1 der Arbeit bezieht sich Behinderung folglich auf die gestörte Partizipation auf der Theaterbühne. Menschen mit Behinderung meint hier also diejenigen Menschen, die aufgrund von Wechselwirkungen zwischen ihren körperlichen Voraussetzungen und äußeren Faktoren nicht auf der Theaterbühne sichtbar sind.

Die Kapitel 3.2 bis 3.2.2 diskutieren die Bedeutung und die Art und Weise der Darstellung von Behinderung auf der Theaterbühne. Hier ist Behinderung nicht vorrangig als Partizipationsstörung zu verstehen, sondern darüber hinaus als eine Differenzkategorie. Dieser Betrachtung liegt eine kulturwissenschaftliche Perspektive auf Behinderung zugrunde, die die Wahrnehmung und Repräsentation von Behinderung in Kunst, Kultur und Gesellschaft aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet (vgl. Dederich 2007, 42). Demnach beruhe Behinderung auf Vorstellungen von Normalität und Abweichung.

Behinderung werde erst dort produziert, wo ein Körper mit Anormalität assoziiert wird. Heterogene körperliche und kognitive Merkmale würden durch soziales Stigma der Abweichung zur homogenen Kategorie Behinderung gemacht (vgl. Waldschmidt 2005, 25ff). In diesem Teil der Arbeit wird Behinderung im Sinne von Simi Linton als Sammelbegriff für eine sozial konstruierte Minderheit genutzt, die durch „gemeinsame soziale und politische Erfahrung“ (Linton 1998, zit. n. Dederich 2007, 51) von Stigmatisierung, Abwertung und Diskriminierung verbunden ist (vgl. Dederich 2007, 51). Dabei beschränkt sich Behinderung hier auf eine von außen wahrnehmbare Differenz zu einer gesellschaftlichen Norm. Dieses Verständnis von Behinderung dient einer kritischen Auseinandersetzung mit der binären Einteilung von normal/ abnormal, behindert/ nicht behindert sowie der Rekonstruktion und Dekonstruktion von Denkmustern, gesellschaftlichen Praktiken und institutioneller Organisation im Kontext der Inszenierungsarbeit am Theater (vgl. ebd.).

Die dominierende Herangehensweise dieser Arbeit ist es, mit Hilfe einer kulturwissenschaftlichen Betrachtungsweise Behinderung als Differenzkategorie zu reflektieren und infrage zu stellen, um Inszenierungspraktiken auf der Theaterbühne kritisch zu betrachten. Damit es aber überhaupt zu der Darstellung von Behinderung auf der Bühne kommen kann, müssen Zugangsbarrieren identifiziert und überwunden werden. Dafür muss Behinderung als real existierende Partizipationsstörung benannt werden. Das bio-psycho-soziale Modell ist demnach als Grundlage zentral, um eine kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Darstellung des Phänomens Behinderung zu ermöglichen.

2.1.3 Inklusion und Inklusionsorientierung

Das dieser Arbeit zugrunde liegende Verständnis von Inklusion nach Hinz² meint das „Einbezogenheit [eines jeden Menschen] als vollwertiges Mitglied der Gemeinschaft“ (Hinz 2002, 6). Dabei geht es nicht um das Einbeziehen von bestimmten Menschen in eine bereits bestehende Gruppe, vielmehr muss ein inklusives Konzept von vornherein eine einzige, untrennbar heterogene Gruppe als Zielgruppe denken (vgl. ebd., 3 & 7). Nach diesem Verständnis von Inklusion werden dichotome Konstruktionen wie behindert/ nichtbehindert überflüssig, weil Heterogenität als Normalität die Einteilung in

² Hinz betrachtet Inklusion hauptsächlich im schulischen und bildungspolitischen Kontext, weist aber auf die Relevanz für alle Bereiche der Gesellschaft hin (vgl. Boban; Hinz 2009, 33f).

Kategorien überwindet (vgl. Boban; Hinz 2009, 32ff). Dieses Verständnis von Inklusion gilt als Orientierung, wohin sich Gesellschaft und gesellschaftliche Institutionen verändern sollen und ermöglicht die Reflexion über Veränderungsprozesse (vgl. ebd. & Hinz 2013). Völlige Inklusion, wie es nach diesem theoretischen Konzept gedacht ist, kann in der Gesellschaft nicht erreicht, aber angestrebt werden (vgl. Boban; Hinz 2009, 33f).

Diese Definition einer inklusiven Gesellschaft als utopisches Ziel berücksichtigend, soll der Prozess dorthin sich in dieser Arbeit an dem Inklusionsverständnis der UN-BRK orientieren, das Inklusion über bildungspolitische und pädagogische Überlegungen hinaus in allen Dimensionen des sozialen Zusammenlebens betrachtet (vgl. Wansing 2015, 46). Laut der UN-BRK wird Inklusion als ein Prozess verstanden, in dem gesellschaftliche Partizipation für alle Menschen in allen Lebensbereichen auf Basis gleicher Rechte ermöglicht wird (vgl. ebd., 46 & 52). Inklusion soll also gesellschaftliche Voraussetzungen und Bedingungen für die Verwirklichung von Partizipation schaffen (vgl. ebd.). Hier geht es nicht um die Anpassung von Menschen mit Behinderung an gegebene Bedingungen. Die gesellschaftlichen Voraussetzungen und Bedingungen müssen vielmehr auf Grundlage der Verschiedenheit der Menschen geschaffen werden (vgl. ebd., 52). Dafür ist die Anerkennung der Verschiedenheit von Menschen als gleichwertig zentral (vgl. ebd.). Als Abgrenzung der Begriffe Partizipation und Inklusion ist hervorzuheben, dass Partizipation als Einbezug *eines* Individuums situativ realisiert werden kann. Inklusion als umfassende Partizipation für *alle* Menschen bleibt hingegen eine Utopie.

Es ist wichtig zu betonen, dass Inklusion den Umgang mit Heterogenität meint und Behinderung als eine, aber nicht als einzige Heterogenitätsdimension darin vorkommt (vgl. Hinz 2013). Sich dessen bewusst, beschränkt sich die vorliegende Arbeit auf Inklusion mit dem Fokus auf die Dimension Behinderung. Sie entwirft ein Praxiskonzept auf der Grundlage von theoretischen Erkenntnissen, erhebt dabei aber nicht den Anspruch auf eine umfassende Umsetzung der Theorie. Es wird lediglich im Sinne von Boban und Hinz Inklusion als *Nordstern* (vgl. Boban; Hinz 2009, 33) verstanden und damit ein Versuch der Annäherung an das Ideal der Inklusion gemacht. Aus diesem Grund wird in der vorliegenden Arbeit der Begriff *inklusionsorientiert* genutzt. Die Wahl des Begriffs Inklusionsorientierung statt Partizipation soll hervorheben, dass das (utopische) Ziel der erarbeiteten Handlungsempfehlungen das besprochene Verständnis von Inklusion nach Hinz und der UN-BRK ist und nicht individuelle Partizipation meint.

2.2 Inklusionsorientierung an etablierten Theaterhäusern

Inklusionsorientierung am Theater bedeutet nach der in Kapitel 2.1.3 dargestellten Definition, dass der Theaterbetrieb eines Theaterhauses so gestaltet wird, dass gleichberechtigte Partizipation von allen Menschen mit unterschiedlichen Voraussetzungen und Bedürfnissen ermöglicht wird. Dabei müssen alle Ebenen eines Theaterbetriebes betrachtet werden. Nach Joshua Kwesi Aikins und Daniel Gyamerah sind diese Ebenen das (1) Personal, das (2) Programm, das (3) Publikum und der (4) Zugang zu Förderinstrumenten und in das professionelle Kulturgeschäft (vgl. Aikins; Gyamerah 2016, 13f). Wenngleich alle Bereiche sich gegenseitig bedingen und jeder einer tiefgreifenden Analyse bedürfte, betrachtet die vorliegende Arbeit die Ebene des Personals und beschränkt sich dabei auf die Partizipation von Schauspieler*innen mit Behinderung. Menschen mit Behinderung können mit physischen oder strukturellen Barrieren konfrontiert sein (bio-psycho-soziales Modell von Behinderung) oder durch Vorurteile und Stigmatisierungen behindert werden (kulturwissenschaftliche Perspektive auf Behinderung). Das bedeutet, dass der Prozess der Inklusionsorientierung am Theater zum einen die Eliminierung von Zugangsbarrieren am Theaterhaus und auf dem (Ausbildungs-)Weg dorthin meint, damit der Zugang zur Theaterbühne und damit die Sichtbarkeit von Schauspieler*innen mit Behinderung überhaupt ermöglicht wird. Zum anderen müssen einstellungsbedingte Barrieren, die die gleichberechtigte Sichtbarkeit verhindern, eliminiert werden. Dabei werden in dieser Arbeit einstellungsbedingte Barrieren in der Inszenierungspraxis betrachtet. Neben der Eliminierung von Barrieren bedarf es der Schaffung von Umweltbedingungen, welche die Partizipation von Menschen mit Behinderung ermöglichen. Das Ideal inklusiver Theaterarbeit ist die Überwindung von Behinderung als Differenzkategorie. Dafür bedarf es zunächst in einem ersten Schritt der Anerkennung von Schauspieler*innen mit Behinderung als gleichwertig mit allen anderen Schauspieler*innen.

Es gibt verschiedene Formen schauspielerischer Teil- und Vollzeitberufstätigkeit: Die berufliche schauspielerische Tätigkeit umfasst die selbstständige Arbeit, ein Anstellungsverhältnis an einem Theaterhaus oder die schauspielerische Arbeit angegliedert an einen Arbeitsplatz in einer Werkstatt für Menschen mit Behinderung (WfbM) (vgl. Merkt 2016b, 47ff & Gerland 2016a, 30ff). Das nichtberufliche Schauspielen kann in einer Freizeitgruppe realisiert werden. Die vorliegende Arbeit betrachtet Inklusionsorientierung an in der Diskussion selten betrachteten Theaterhäusern. Denn inklusionsorientierte

Theaterarbeit muss Kenntnisnahme durch die Gesamtgesellschaft ermöglichen (vgl. Merkt 2017, 179 & Schubert 2019, 79f) und darf sich nicht auf eine Nische beschränken. Durch die Etablierung von Inklusionsorientierung an Theaterhäusern mit großer Reichweite kann das Stigma von Therapie und Soziokultur überwunden und dauerhafte Partizipation ermöglicht werden, statt die Beschränkung auf kurzfristige, projektbasierte Theaterarbeit zu verschärfen³.

2.3 Rechtliche Grundlagen

Die Forderungen nach Inklusion und Partizipation von Menschen mit Behinderung haben in Deutschland in verschiedenen Abkommen und Gesetzen eine rechtliche Grundlage. Artikel 3 im Grundgesetz (GG) ist im Jahr 1994 um die Formulierung ergänzt worden: „Niemand darf wegen seiner Behinderung benachteiligt werden.“ (Art. 3 Abs. 3 GG). Dieses Staatsziel, das rechtlich nicht einklagbar ist, wird im Behindertengleichstellungsgesetz (BGG), im Sozialgesetzbuch IX (SGB IX), in der UN-BRK und im Bundesteilhabegesetz (BTHG) rechtlich verbindlich festgehalten (vgl. Boysen; Fitz; Schmitt 2012, 49ff & BMAS 2020). Während das BGG, das SGB IX und das BTHG rechtliche Ansprüche auf individuelle Unterstützung geltend machen, formuliert die UN-BRK sowohl Rechte für Menschen mit Behinderung, zieht aber darüber hinaus auch den Staat und die Gesellschaft in Verantwortung aktiv eine inklusive Gesellschaft zu gestalten (vgl. Merkt 2016a, 14), einen Bewusstseinswandel hinsichtlich der Rechte von Menschen mit Behinderung zu ermöglichen (Art. 8 UN-BRK) und strukturelle Barrieren abzubauen (vgl. Aichele 2015, 90 & Boysen; Fitz; Schmitt 2012, 41ff). Aus diesen Gründen wird die UN-BRK in der vorliegenden Arbeit als rechtliche Grundlage herangezogen und das SGB IX, das BGG und das BTHG lediglich teilweise zur Überwindung von Zugangsbarrieren auf dem Weg zur Theaterbühne vorgeschlagen.

Inklusionsorientierung am Theater als Eliminierung von Zugangsbarrieren, sowie als stigmatisierungs- und vorurteilsfreie Inszenierungspraxis, findet in der UN-BRK rechtliche Bestimmung durch verschiedene Artikel. Artikel 27 (Arbeit und Beschäftigung) der UN-BRK ist zentral für die Inklusion am allgemeinen Arbeitsmarkt im Gegensatz zu „institutionelle[n] Sonderwege[n]“ (Trenk-Hinterberger 2015, 107). Die dafür als

³ Für einen Überblick über die Entwicklungen des Umgangs mit und der Rezeption von Künstler*innen mit Behinderung siehe Koch 2017.

Voraussetzung geltende Ausbildung ist Gegenstand von Artikel 24 (Bildung) der UN-BRK und umfasst die schulische und tertiäre Ausbildung. Beide Artikel fordern inklusive Ausbildungs- und Arbeitsmarktsysteme, die auf Chancengleichheit und freier Wahlmöglichkeit beruhen (vgl. ebd., 107ff). Ein inklusiver Arbeitsmarkt meint im Sinne der UN-BRK die Gestaltung von Arbeitsmarkt und Arbeitsumfeld unter Berücksichtigung unterschiedlicher Voraussetzungen, im Gegensatz zur Anpassung von Menschen mit Behinderung an bereits bestehende Systeme, hier etablierte Theaterhäuser (vgl. ebd., 111f). Die Artikel sind zentral für den Abbau von Zugangsbarrieren zum Beruf der*des Schauspielenden und zum Arbeitsplatz Theater.

Artikel 30 der UN-BRK regelt die „Partizipation am kulturellen Leben sowie an Erholung, Freizeit und Sport“ (Netzwerk Artikel 3 e.V. 2018, 30) und fordert in Absatz 1 Maßnahmen zur gleichberechtigten Kulturrezeption. Es braucht hier nicht nur den barrierearmen Zugang zu Orten, sondern auch zum künstlerischen und kulturellen Material (vgl. Merkt 2016a, 16). Die in Absatz 2 geforderte gleichberechtigte Kulturproduktion umfasst die Möglichkeit zur Entfaltung des „kreative[n], künstlerische[n] und intellektuelle[n] Potenzial[s] [...], nicht nur für sich selbst, sondern auch zur Bereicherung der Gesellschaft.“ (Netzwerk Artikel 3 e.V. 2018, 31). Damit ist der Einbezug von Menschen mit Behinderung in Institutionen und an Orte mit gesamtgesellschaftlicher Reichweite rechtlich verbindlich festgelegt und widerspricht der Praxis einer Nischenbildung für inklusionsorientierte Kulturpraxis (vgl. Merkt 2017, 179).

Während Artikel 24, 27 und 30 der UN-BRK konkrete Barrieren kultureller Partizipation thematisieren und rechtliche Grundlage für Maßnahmen zum Abbau von Zugangsbarrieren sind (Kapitel 3.1), nimmt Artikel 8 der Konvention die Bewusstseinsbildung der Gesellschaft in den Fokus (vgl. Netzwerk Artikel 3 e.V. 2018, 15f) und dient als Grundlage für die Diskussion über Inszenierungspraktiken am Theater (Kapitel 3.2ff). Artikel 8 fordert

„a) in der gesamten Gesellschaft [...] das Bewusstsein für Menschen mit Behinderungen zu schärfen und die Achtung ihrer Rechte und ihrer Würde zu fördern; b) Klischees, Vorurteile und schädliche Praktiken gegenüber Menschen mit Behinderungen [...] in allen Lebensbereichen zu bekämpfen; c) das Bewusstsein für die Fähigkeiten und den Beitrag von Menschen mit Behinderungen zu fördern“ (Netzwerk Artikel 3 e.V. 2018, 15).

Kunst- und Kulturproduktionen und damit auch Theaterinszenierungen, können und sollen als experimentelle Räume einen Perspektivwechsel ermöglichen. Damit sollen sie diese Bewusstseinsbildung unterstützen (vgl. Poppe 2019, 19 & BMAS 2011, 102), mit dem Ziel, im Sinne einer kulturwissenschaftlichen Perspektive auf Behinderung „andere Bilder über Behinderung zu erzeugen“ (Poppe 2019, 19).

3 Sichtbarkeit auf der Bühne im Kontext inklusionsorientierten Theaters

3.1 Behinderungsspezifische Zugangsbarrieren

Barrieren sollen in dieser Arbeit nach Jörg M. Kastl definiert werden als „verkleidete Normen der Gesellschaft darüber, womit Menschen aus eigener Kraft zurechtkommen müssen“ (Kastl 2017, 49). Folglich steht Barriere begrifflich für „alles [...], was Menschen (mit [...] Behinderung) an einem allgemein üblichen, unbeschwerten Zugang bzw. einer ebensolchen Nutzung hindert“ (Kastl 2016, 102) oder nur mit fremder Hilfe zugänglich und nutzbar ist (vgl. ebd.). Barrieren verhindern somit die Partizipation eines Menschen oder strukturell einer Gruppe von Menschen. Wenn Barrieren durch Normen der Gesellschaft entstehen, müssen diese für Barrierereduzierung zugunsten von Menschen mit Behinderung verändert werden (vgl. Kastl 2017, 49).

Für eine Differenzierung in dieser Arbeit wird zwischen Zugangsbarrieren und einstellungsbedingten Barrieren unterschieden. Unter Zugangsbarrieren werden solche Barrieren verstanden, die die Partizipation und folglich die Sichtbarkeit von Menschen mit Behinderung auf der Theaterbühne verhindern (bio-psycho-soziales Modell von Behinderung). Einstellungsbedingte Barrieren bezeichnen hingegen Barrieren, die *gleichberechtigte* Partizipation auf der Theaterbühne und damit inklusionsorientierte Theaterarbeit verhindern. Wenn die Sichtbarkeit von Menschen mit Behinderung gegeben ist, kann sie dennoch durch Werte- und Normeneinstellungen von anderen Menschen *gleichberechtigte* Partizipation verhindern, indem sie Behinderung als Differenzkategorie aufrecht erhält und damit eine *gleichberechtigte* Wahrnehmung verhindert (kulturwissenschaftliche Perspektive auf Behinderung). Eine trennscharfe Unterscheidung zwischen Zugangs- und einstellungsbedingten Barrieren ist nicht möglich, weil Einstellungen zu und Vorstellungen von Behinderung, zum Beispiel in Form von Schönheits- und Normvorstellungen,

die in der Gesamtgesellschaft existieren, auch Zugangsbarrieren darstellen können (vgl. Kapitel 3.1.2).

Barrieren, das gilt für Zugangs- sowie für einstellungsbedingte Barrieren, sind relational. Das bedeutet, dass sie abhängig von körperlichen und sozialen Gegebenheiten sind. Hilfsmittel, die für eine Person eine Barriere überwinden, können für eine andere Person eine Barriere darstellen. Vollumfängliche Barrierefreiheit ist folglich nicht realisierbar, für einzelne Personen oder Personengruppen kann Barrierefreiheit aber umgesetzt werden (vgl. Kastl 2016, 103). Aus diesem Grund werden in dieser Arbeit die Begriffe *barrierearm*, statt *barrierefrei* und *Barrierereduzierung* statt *Barrierefreiheit* verwendet, um auf die Relationalität von Barrieren und damit von Barrierefreiheit hinzuweisen. Dabei ist als utopisches Ziel Barrierefreiheit mitgedacht.

3.1.1 Fehlende Frühförderung

Um den Zugang zur Theaterbühne zu ermöglichen, muss zunächst das Interesse am Schauspiel entwickelt und der Beruf der*des Schauspielenden für die eigene Biografie in Betracht gezogen und verfolgt werden können (vgl. Diehl 2017, 133). Hier bieten theaterpädagogische Angebote in der (außer-)schulischen Bildung im Sinne der Partizipationsgerechtigkeit erste Kontaktmöglichkeiten (vgl. Merkt 2017, 16f & Kasch 2018 & Schubert 2019, 81). Es braucht barrierearme Frühförderung in Form von pädagogischen Settings, sowie von ersten Bühnenerfahrungen (vgl. Zimmermann 2017, 22). Barrierearme Frühförderung bedarf baulicher und inhaltlicher Barrierereduzierung, sowie einer inklusionsorientierten Grundhaltung und Qualifikation von Pädagog*innen. Dies wiederum meint die Anerkennung der Vielfalt der Zielgruppe und deren individueller Ausdrucksformen, sowie die Anerkennung aller Teilnehmenden als gleichberechtigte Künstler*innen (vgl. Wüstehube 2017, 165f). Hier müssen sonderpädagogische Lehrinhalte in den Curricula der Ausbildung von Theater- und Kulturpädagog*innen verankert werden⁴. Zudem ist es notwendig, dass professionelle Spielleiter*innen inklusionsorientierte Theatergruppen leiten, damit solche Gruppen nicht länger ausschließlich mit Therapie und Soziokultur verknüpft werden (vgl. Rauch 2018, 38 & Gerland; Keuchel; Merkt 2017).

⁴ Zur Diskussion und Vertiefung diesbezüglich vgl. Krebber-Steinberger 2017 & Keuchel 2017, 28f & Keuchel; Merkt 2017, 11f.

Die inklusionsorientierte Qualifikation von Pädagog*innen zu gewährleisten liegt im Verantwortungsbereich der (Bildungs-)Politik. Theaterpädagogische Angebote an Theaterhäusern müssen von solchen barrierearm gestaltet werden. Darüber hinaus stellt die Rezeption von Theateraufführungen einen Berührungspunkt dar. Dafür müssen die entsprechenden Theaterinstitutionen einen nach Artikel 30 der UN-BRK barrierearmen Zugang gewährleisten.

3.1.2 Ausbildungsstrukturen

Für den Zugang zur Theaterbühne an etablierten Theaterhäusern ist in den meisten Fällen der Abschluss eines Schauspielstudiums Voraussetzung (vgl. Keuchel 2016, 111 & Keuchel; Merkt 2017, 11f). Folglich werden in diesem Abschnitt im Sinne von Artikel 24 der UN-BRK Zugangsbarrieren zu den Ausbildungsstrukturen im tertiären Bildungsbereich betrachtet.

Akademische Ausbildungen im künstlerischen Feld sind selten zugänglich für Menschen mit Behinderung, weshalb inklusionsorientierte Ausbildungsangebote meist jenseits von offiziellen Ausbildungsgängen (z.B. an Schauspielhochschulen) gegründet werden (vgl. Merkt 2017, 18). Hier gibt es Kooperationen mit bestehenden Ausbildungsinstitutionen und eigens entwickelte Aus- und Weiterbildungsprogramme (vgl. u.a. ARTplus & Volxakademie & Glanzstoff in Gerland; Keuchel; Merkt 2017, 37ff). Viele künstlerische Ausbildungsmöglichkeiten für Menschen mit Behinderung sind zudem an einen Werkstattplatz in Werkstätten für Menschen mit Behinderung (WfbM) gebunden (vgl. EUCREA 2018, 11). Neu entwickelte Institutionen und Ausbildungsprojekte entsprechen nicht einer nach Artikel 24 der UN-BRK definierten inklusionsorientierten Ausbildungslandschaft und bieten keine Voraussetzung für die Arbeit an etablierten Theaterhäusern. Sie begünstigen vielmehr einen im Sinne von Inklusionsorientierung zu überwindenden parallelen Kunst- und Kulturbetrieb (vgl. EUCREA 2018, 11). Das Ziel sollte Barrierereduzierung innerhalb etablierter Ausbildungsmöglichkeiten sein.

Schauspielschulen konfrontieren Menschen mit Behinderung mit Zugangsbarrieren auf räumlicher, inhaltlicher und einstellungsbedingter Ebene. Die Verantwortung, bauliche Maßnahmen zum Abbau von Barrieren an Hochschulen rechtlich verbindlich festzulegen und finanzielle Mittel dafür zur Verfügung zu stellen, liegt bei den Kultusministerien der

Länder, sowie bei den Hochschulen selbst (vgl. Stibbe 2018, 3ff). Inhaltliche Barrieren (Informations-, Lehrmaterialien, Lehrinhalte, Vermittlungsmethoden) müssen gemäß den Überlegungen in Kapitel 3.1.1 durch eine entsprechende Qualifizierung des Lehrpersonals sowie eine barrierearme Gestaltung von Hochschulinformationen überwunden werden, wobei die Bildungspolitik und die Hochschulen in der Verantwortung stehen. Individuelle Unterstützungsbedarfe (z.B. Gebärdensprachdolmetschende, Assistenzkräfte) können durch Sozialleistungen (SBG IX) beantragt werden.

Einstellungsbedingte Barrieren umfassen hinsichtlich der Ausbildungsstrukturen körperliche und handwerkliche Normen, die Voraussetzungen für Aufnahmeprüfungen und das Studium an einer Schauspielschule darstellen (vgl. Schulte 2017, 192f). Zudem ist eine gesellschaftliche Vorstellung von Schönheit eine Barriere für solche Menschen, die in der Gesellschaft als anders und unschön wahrgenommen werden (vgl. Zimmermann 2017, 22). Diese Norm- und Schönheitsvorstellungen müssen überwunden werden, um Menschen mit Behinderung als potenzielle Schauspieler*innen wahrzunehmen und professionelle Ausbildungsinstitutionen für sie zu öffnen (vgl. Schulte 2017, 192f). Betreffende Handlungsoptionen und -maßnahmen werden in Kapitel 3.2.2 und Kapitel 4 diskutiert.

Eine inklusionsorientierte Ausbildungslandschaft umfasst neben dem barrierearmen Zugang zum Studium auch die Besetzung von Dozierenden durch Menschen mit heterogenen Voraussetzungen. Sie übernehmen zum einen eine Vorbildfunktion für Studierende mit Behinderung (vgl. Gerland 2017, 227), zum anderen können sie durch ihre eigene Betroffenheit sensibel und flexibel auf individuelle Voraussetzungen und Herangehensweisen reagieren (vgl. Keuchel 2017, 25f).

*3.1.3 Arbeitsbedingungen für Schauspieler*innen an etablierten Theaterhäusern*

Der Beruf der*des Schauspielenden an etablierten Theaterhäusern wird vielfach mit körperlicher Unversehrtheit verbunden (vgl. Zimmermann 2016, 102). Folglich sind die Arbeitsstrukturen auf eine körperliche Norm ausgerichtet und können für Menschen, die dieser Norm nicht entsprechen, Barrieren darstellen. Um im Sinne von Artikel 27 der UN-BRK ein inklusionsorientiertes Arbeitsumfeld zu etablieren, müssen diese Barrieren überwunden werden.

Dabei können Barrieren auf struktureller sowie auf individueller Ebene der Theaterhäuser bestehen. Strukturelle Barrieren beziehen sich auf übergreifende Strukturen etablierter Theaterhäuser. Kasch spricht von Theater als „Selbstoptimierungs- und Selbstausbeutungsbetrieb“ (Kasch 2018). Schauspieler*innen arbeiten in den meisten Fällen unter prekären Bedingungen. Dazu zählen niedrige Löhne, die teilweise durch Nebentätigkeiten aufgestockt werden müssen, unregelmäßige Arbeitszeiten, die zu verkürzten Ruhezeiten führen können, Mehrarbeit durch das Auslagern von Vor- und Nachbereitung aus den vorgesehenen Arbeitszeiten, häufige Theater- und Wohnortwechsel durch befristete Verträge und physische und mentale Extremsituationen durch zahlreiche Vorstellungen (vgl. Schmidt 2019, 162ff). Diese prekären Arbeitsbedingungen können für Menschen mit Behinderung aufgrund von körperlichen oder mentalen Voraussetzungen eine zusätzliche Belastung sein und Barrieren darstellen. Wer unter diesen Bedingungen nicht reibungslos funktioniert, wird ausgeschlossen (vgl. Kasch 2018). Im Sinne von Inklusionsorientierung nach Artikel 27 der UN-BRK soll aber vielmehr über Veränderungen der bestehenden Strukturen zugunsten des Barriereabbaus diskutiert werden (vgl. ebd.). Hier haben Intendant*innen einen wichtigen, unmittelbaren Einfluss auf die Gestaltung der Arbeits- und Entlohnungsstruktur am jeweiligen Theater (vgl. Schmidt 2019, 160ff). Langfristige, strukturelle und häuserübergreifende Veränderungen müssen durch die Politik bewirkt werden (vgl. ebd.).

Auf individueller Ebene sind solche Zugangsbarrieren gemeint, die durch die individuelle Struktur eines Theaterhauses bestehen. Es würde zu weit führen alle erdenklichen Barrieren aufzuzählen. Vielmehr sei darauf hingewiesen, dass die Erforschung des Status Quo, inklusive Partizipationsbarrieren und -wünschen, notwendig ist, um Handlungsbedarfe zu ermitteln (vgl. Merkt 2016c, 121). Bei der Identifizierung von individuellen Barrieren stehen die Theaterhäuser in der Verantwortung. Auf struktureller Ebene müssen Wissenschaft und Politik zusammenarbeiten und Forschungsgelder zur Verfügung stellen. Auf beiden Ebenen sollen von Barrieren betroffene Personen in den Prozess einbezogen werden⁵.

Um Barrieren abzubauen und die Partizipation am Arbeitsmarkt als Menschenrecht zu erhöhen, braucht es finanzielle Ressourcen. Diese sollten nicht als gesonderte Fördertöpfe

⁵ Gemäß dem Motto der UN-BRK „Nichts über uns ohne uns!“ (Arnade 2015, 93) und Artikel 4 Absatz 3 der UN-BRK sollen Menschen mit Behinderung in Entscheidungs- und Gestaltungsprozesse einbezogen werden (vgl. Netzwerk Artikel 3 e.V. 2018, 13).

zur Verfügung gestellt, sondern in der generellen Finanzierung mitgedacht werden, so dass Inklusionsorientierung als Querschnittsthema deutlich wird (vgl. EUCREA 2018, 14 & Düwel 2016, 117).

3.2 Einstellungsbedingte Barrieren auf der Theaterbühne

Wenn der Zugang zur Theaterbühne ermöglicht wird, können weiterhin einstellungsbedingte Barrieren in der Inszenierungspraxis bestehen. Sie können durch die Darstellungspraxis und Besetzungspolitik entstehen. Die Rezeption von Schauspieler*innen mit Behinderung durch das Publikum und die Presse kann ebenso einstellungsbedingte Barrieren darstellen (vgl. Snethlage-Luz 2019)⁶. Weil die Rezeption aber nur bedingt im direkten Gestaltungsspielraum des Theaterhauses liegt, wird diese hier nicht näher betrachtet. Die Rezeption, abhängig von der Interpretation des Gesehenen durch das Publikum, ist vielmehr Ausdruck eines gesellschaftlichen Verständnisses von Behinderung, das durch die Inszenierungspraxis beeinflusst wird, aber letztendlich nicht in der vollkommenen Gestaltungsmacht des Theaters liegt.

Um einstellungsbedingte Barrieren zu überwinden, muss geklärt werden, auf welcher Einstellung und Vorstellung sie basieren. Deshalb wird im Folgenden zunächst die Bedeutung von Behinderung auf der Theaterbühne verhandelt. Anschließend werden Praktiken, die einstellungsbedingte Barrieren darstellen können, aufgezeigt und Möglichkeiten zur Überwindung dieser erarbeitet.

3.2.1 *Über die Bedeutung von Behinderung auf der Bühne*

Körperlichkeit ist nach Yvonne Hardt „die grundlegende Tatsache der individuellen Präsenz jedes Akteurs auf der Bühne“ (Hardt 2014, 192). Der Körper dient der*dem Schauspielenden als Instrument und als primäres Medium des Ausdrucks (vgl. Roselt 2012, 85f).

Die Aufnahmepraxis an Schauspielschulen und die Darstellungspraxis an Theaterhäusern sind in den meisten Fällen an ein Körperideal geknüpft (vgl. Schulte 2012, 130f).

⁶ Snethlage-Luz bezieht sich in ihrem Aufsatz auf die bildenden Künste. Ihre Überlegungen zur Bedeutung von Behinderung für die Rezeption durch das Publikum und die Presse können auf das Theater übertragen werden (Behinderung als zentrales Thema, Reproduktion vom Status Quo durch die Presse, etc.).

Dabei gelten weiße Körper, Sportlichkeit, körperliche Unversehrtheit und Heteronormativität als gängige Repräsentationsnormen (vgl. Schulte 2012, 133). Ein Grund dafür sind Rollenbilder in der klassischen Dramenliteratur, die diese Körperideale fordern – oder das bewusste Abweichen von diesen, um wiederum klassische Rollen (z.B. Narren oder Freaks) darzustellen – und denen sich etablierte Theaterhäuser nach wie vor bedienen (vgl. ebd., 131). Auf die Differenzkategorie Behinderung übertragen, sind es also nicht-behinderte Körper, die auf der Theaterbühne am sichtbarsten sind und zur Sehgewohnheit des Publikums gehören (vgl. Siebers 2012, 16), behinderte Körper sind selten sichtbar. Hier wird ein Paradox von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von (nicht-)behinderten Körpern deutlich: nicht-behinderte Körper sind quantitativ am sichtbarsten, entsprechen aber einer Körpernorm, werden folglich nicht bewusst als nicht-behindert wahrgenommen oder hinterfragt. Daher bleiben sie für das Publikum de facto unsichtbar, weil ihnen als vermeintlich neutrale Körper keine gesonderte inhaltliche Bedeutung per se zugesprochen wird. Wenn ein Körper mit wahrnehmbarer Behinderung – der im quantitativen Verständnis oftmals unsichtbar bleibt – die Bühne betritt, wird er hingegen, im Gegensatz zum nicht-behinderten Körper, sofort sichtbar (vgl. ebd.).

Als eine verbreitete Theaterpraxis an etablierten Theaterhäusern gilt die klassische Schauspielkunst, die sich am dramatischen Rollenspiel orientiert (vgl. Roselt 2012, 85f & Haß 2014, 303). Sie fordert eine vermeintliche Neutralität der*s Schauspielenden (vgl. Kasch 2018 & Roselt 2012, 85f). Eine Erscheinung jener*jenes, die der schauspielerischen Norm entspricht und somit vermeintlich neutral wirkt, soll es Schauspieler*innen ermöglichen, jede Rollenfigur unabhängig von ihren körperlichen und geistigen Attributen spielen zu können (vgl. Siebers 2012, 21). Dieses schauspielerische Ideal hat zum Ziel, dass die*der Schauspielende so in der Rollenfigur ‚verschwindet‘, dass die Differenz von beiden nicht erkennbar ist (vgl. Roselt 2012, 85f). Das wird Schauspieler*innen mit Behinderung nicht zugetraut, weil der Körper dem Publikum aufgrund seiner Sehgewohnheit unabhängig von der schauspielerischen Perfektion der*des Schauspielenden, sichtbar bleibt (vgl. Siebers 2012, 19). Nach Konstantin Sergejewitsch Stanislawski zieht ein von der Norm abweichender Körper die Aufmerksamkeit auf sich (vgl. Kasch 2018) und die Behinderung wird wahrgenommen. Das ‚Verschwinden‘ in der Rolle wird damit verwehrt und das Publikum nimmt die*den Schauspieler*in mit Behinderung nicht als andere Rolle an (vgl. Siebers 2012, 19). Hierzu gibt es bislang noch keine empirischen Erkenntnisse, aber Beobachtungen legen nahe, dass der Kulturbetrieb seinem

bildungsbürgerlich sozialisierten Kulturpublikum diese Akzeptanzproblematik von Menschen mit Behinderung auf der Theaterbühne zuschreibt und diese im Inszenierungsprozess berücksichtigt (vgl. Gerland 2016b, 65f).

Tobin Siebers stellt darüber hinaus die These auf, dass das Publikum sogleich beim Erscheinen eines behinderten Körpers auf der Bühne nach dessen Bedeutung fragt (vgl. Siebers 2012, 16). Diese These kann gestützt werden, wenn Theater nach Erika Fischer-Lichte als eine durch eine Inszenierung hervorgebrachte Aufführung definiert wird (vgl. Fischer-Lichte 2014, 154). Inszenierung meint nach Fischer-Lichte den intentionalen „Vorgang der Planung, Erprobung und Festlegung von Strategien [...], nach denen die Materialität einer Aufführung performativ hervorgebracht werden soll“ (ebd., 152). Die Setzung aller dargestellten Objekte, Inhalte, etc. – also auch der Besetzung mit Schauspieler*innen – einer Theateraufführung erfolgt demnach planvoll. Wenn also ein behinderter Körper als Abweichung der Sehgewohnheit sichtbar wird, fragt das Publikum nach der Bedeutung der Besetzung. Hier soll davon ausgegangen werden, dass das Publikum nach der Bedeutung von behinderten Körpern fragen wird, solange sie nicht zur Sehgewohnheit gehören. Imanuel Schipper weist darauf hin, dass die individuellen Erwartungen und Normen der*des Betrachtenden darüber entscheiden, ob eine Behinderung als solche wahrgenommen wird oder nicht. Die Frage sei notwendig, ob nicht erst die*der Zuschauer*in mit ihrer*seiner Rezeption aus einem Menschen mit bestimmten Eigenschaften eine*n Schauspieler*in mit Behinderung macht (vgl. Schipper 2012, 7). Hier wäre anzunehmen, dass keine pauschalen Aussagen über das Publikum getroffen werden können. Für diese Arbeit, die nicht individuelles Rezeptionsverhalten, sondern die Auswirkung von gesellschaftlichen Vorstellungen auf die Bedeutung von Behinderung auf der Bühne betrachtet, soll festgehalten werden, dass auch nach dem Verständnis von Schipper die gesellschaftliche Vorstellung von Behinderung und eine allgemeine Sehgewohnheit zentral für die Wahrnehmung von Schauspieler*innen mit Behinderung sind, weil jene den Erfahrungshorizont und damit auch das individuelle Rezeptionsverhalten der betrachtenden Person prägen.

Welche Bedeutung wird nun dem behinderten Körper zugeschrieben? Rollen mit Behinderung sind schon in den Anfängen der Theatergeschichte zu finden (vgl. Kasch 2018) und bilden bis heute eine stabile Konstante (vgl. Dederich 2007, 108). Dabei wird sich der Kategorie Behinderung bedient, um Figuren mit Bedeutung aufzuladen (vgl. Kasch

2018) oder Behinderung als Stellvertreter für etwas Abstraktes oder Allgemeines zu nutzen (Dederich 2007, 110). Die Behinderung selbst ist selten das Thema, vielmehr wird sie für künstlerische Zwecke instrumentalisiert, vordergründig als Metapher oder stereotyper Topos (vgl. ebd., 108ff). Dabei erscheint die Behinderung als zentrales Merkmal einer Rolle, nicht als eines von vielen (vgl. Kasch 2018). Um beim Publikum Mitleid, Abscheu oder Pathos zu erzeugen, bedient sich das Theater dem historisch gewachsenen gesellschaftlichen Verständnis von Behinderung als zu lösendes Problem und setzt dafür Rollen mit Behinderung ein (vgl. Dederich 2007, 110ff)⁷.

Behinderte Rollen auf der Bühne prägen das gesellschaftliche, mit Stereotypen behaftete Bild von Menschen mit Behinderung. Metaphern sollen nicht nur Sachverhalte veranschaulichen, sie lehren auch, Dinge auf eine bestimmte Art wahrzunehmen und zu deuten, haben folglich einen wertenden Charakter (vgl. ebd., 114f). Die stereotype und meist negative Darstellung von Behinderung wird in ein gesellschaftliches Verständnis übernommen und setzt damit Ausgrenzungs- und Ausschlussmechanismen fort (ebd., 111). Denn der in der Sprache und damit auch im Theater repräsentierte Körper – wenngleich es sich nicht um einen realen, physischen Körper handelt, sondern um eine Abstraktion – wird zum Symbolkörper und produziert eine Vorstellung von behinderten Körpern, die in gesellschaftliche Vorstellungen hineinwirkt und als Wissen verfestigt und vertieft wird (vgl. ebd., 112f). David T. Mitchell und Sharon L. Snyder stellen die These auf, dass Literatur und darstellende Künste einen großen Anteil an der kulturellen Konstruktion von Behinderung als negative Differenzkategorie haben (vgl. ebd., 108). Der sprachlich repräsentierte Körper ist sowohl Produkt der Kultur als auch kulturproduzierend. Daraus ergibt sich die Verantwortung des Theaters, das Verständnis von Behinderung zu reflektieren und auf eine angemessene Art und Weise darzustellen und damit zu beeinflussen. Dederich konstatiert, dass eine Analyse und Kritik dieser Metaphern zur Reflexion und zum Abbau alltäglicher sprachlicher Diskriminierung beitragen können und sollen (vgl. Dederich 2007, 117).

⁷ Es kann hier kein umfassender Überblick über die historischen Entwicklungen der gesellschaftlichen Bedeutung von Behinderung gegeben werden. An dieser Stelle ist es jedoch wichtig zu erwähnen, dass das Verständnis von Behinderung als Leid und Grund für ein Außenseiter-Dasein aus einer lange geltenden religiösen Sichtweise von Behinderung als Strafe der Götter resultiert sowie aus einer nach der Aufklärung bis in die 1970er Jahre dominierenden medizinischen Sichtweise auf Behinderung, die Behinderung pathologisiert und als zu lösendes Problem mit Leid assoziiert (vgl. Dederich 2007, 85ff & Waldschmidt 2005, 15ff).

3.2.2 Darstellungspraktische und besetzungspolitische Chancen und Risiken

Darstellungspraktische und besetzungspolitische Setzungen innerhalb eines Inszenierungsprozesses haben ein politisches Moment, weil in ihnen Fragen nach Machtverhältnissen stecken. (1) Wer besitzt die Deutungshoheit, bestimmt also darüber, wie etwas dargestellt wird? (2) Welche Geschichten werden erzählt? (3) Wer repräsentiert wen? (4) Und wie wird etwas dargestellt? Schauspiel ist immer Repräsentation und die Fragen nach der Machtverteilung können in jeder Inszenierung und bei jeder Besetzung gestellt werden. Bei der Sichtbarkeit und Repräsentation von Behinderung und von Menschen mit Behinderung auf der Bühne sind diese Fragen von besonderer Bedeutung. Denn durch die Geschichte des diskriminierenden und stigmatisierenden gesellschaftlichen Umgangs mit Menschen mit Behinderung bis hin zum völligen Ausschluss sowie einer weiterhin bestehenden (teilweisen) Segregation in der Gesellschaft, besteht die Gefahr, Machtverhältnisse und Stigmatisierungen auf der Bühne zu repräsentieren und zu reproduzieren (vgl. Kasch 2018).

Geschichten und Deutungshoheit

Die Fragen danach, welche Geschichten auf der Theaterbühne erzählt werden und wer darüber bestimmt, wie etwas dargestellt wird, deuten auf eine Leerstelle hin. Es gibt in Deutschland zu wenig Theatermachende mit Behinderung, die darüber entscheiden, was und wie etwas auf der Bühne dargestellt wird (vgl. Kasch 2018 & Brettschneider 2018, 53)⁸. Wer eine Geschichte erzählt (Autor*in), ein Theaterstück inszeniert (Regisseur*in) oder über den Spielplan entscheidet (Dramaturg*in, Intendant*in)⁹, bestimmt darüber, was und wie etwas dargestellt wird (vgl. Kasch 2018). Es sind hauptsächlich Menschen ohne Behinderung, deren Geschichten und Theaterstücke inszeniert werden und die in diesen Entscheidungs- und Gestaltungspositionen sind und damit die Deutungshoheit haben (vgl. Kasch 2018). Weil Theaterschaffende Teil der Gesellschaft sind, in der Ausschlussmechanismen, Stigmatisierungen und Vorurteile gegenüber Menschen mit

⁸ Brettschneider diskutiert die Bedeutung von Behinderung in Film und Fernsehen. Seine Überlegungen sollen hier auf das Theater übertragen werden, weil das Theater, wie Film und Fernsehen, ein Ort der Auseinandersetzung über die Gesellschaft, in der und für die es gemacht wird, ist (vgl. Schipper 2012, 10f).

⁹ Es ist hier nicht notwendig auf die unterschiedlichen Aufgabenbereiche einzugehen, vielmehr ist die Notwendigkeit einer diversen Besetzung auf allen Ebenen hervorzuheben, vor allem solcher, die Inszenierungs- und Verwaltungsprozesse (Stellenbesetzung und Entscheidungen über Mittelvergabe am Theaterhaus) gestalten, sowie die künstlerische Ausrichtung des Theaters bestimmen.

Behinderung existieren, besteht die Gefahr, dass bei fehlendem Reflexionsprozess solche auf der Theaterbühne fortgesetzt und reproduziert werden (vgl. Brettschneider 2018, 50), was eine gleichberechtigte Darstellung unmöglich macht und damit einstellungsbedingte Barrieren darstellt.

Von Menschen mit Behinderung geschriebene Theaterstücke oder Geschichten zu inszenieren und sie an Inszenierungsprozessen zu beteiligen ist im Sinne von inklusionsorientierter Theaterarbeit deshalb zentral, weil zum einen Menschen mit Behinderung auf allen Ebenen des Theaters im Sinne von Partizipationsgerechtigkeit die Möglichkeit zur Partizipation haben müssen. Zum anderen besteht die Notwendigkeit, Perspektiven von Menschen mit Behinderung und damit einen realistischen Blick auf Behinderung abzubilden. Das Fehlen der Perspektiven von Menschen mit Behinderung in den Theaterstücken sowie in der Darstellung auf der Bühne, ist vor dem Hintergrund der in Kapitel 3.2.1 erörterten Geschichte und Praktiken der Benutzung von Behinderung im Theater problematisch, weil diese Praktiken den Blick auf Menschen mit Behinderung prägen, nicht aber ihren Blick auf die Welt abbilden. Das bezieht sich nicht nur auf Theaterstücke, in denen Behinderung thematisiert wird, sondern auf alle Inszenierungen, weil Menschen mit Behinderung nicht nur behinderungsbezogene Themen betreffen und sie nicht darauf reduziert werden dürfen (vgl. Netzwerk Artikel 3 e.V. 2018, 15f).

Darüber hinaus bedarf Inklusion der Beschäftigung aller Menschen mit dem Thema Behinderung und der Reflexion darüber, welche Rolle Behinderung in der Gesellschaft – und auch auf der Theaterbühne – spielt und spielen soll (vgl. Brettschneider 2018, 50). Das Theater bietet die Möglichkeit der inhaltlichen Auseinandersetzung mit den Themen Behinderung und Inklusion. Dabei kann und soll bei inklusionsorientierter Theaterarbeit eine Auseinandersetzung und Reflexion darüber stattfinden, wie gesellschaftliche Strukturen uns und unsere Vorstellungen von Behinderung prägen (vgl. Schulte 2012, 133). Im Sinne einer kulturwissenschaftlichen Perspektive kann Behinderung als Analyseaspekt für ebensolche Betrachtungen der Gesellschaft fungieren. Es sollen im Theater Fragen diskutiert werden, wie Vorstellungen von Körper und Konstruktionen von normal und abweichend – und demnach Behinderung als Abweichung einer vermeintlichen Normalität – produziert werden (vgl. Waldschmidt 2005, 24ff). Das Theater als „Spiegel der gesellschaftlichen Debatte“ (Bentele 2015, 16) soll im Sinne von Artikel 8 der UN-BRK

ein Verhandlungsraum sein, in dem sowohl diese Fragen als auch Perspektiven und Theaterstücke von Menschen mit Behinderung verhandelt werden.

Repräsentation

Bei der Besetzung von Rollen mit Behinderung greifen Theatermacher*innen immer wieder auf das sogenannte *cripping up* zurück. Dies bezeichnet die Praktik, dass Schauspieler*innen ohne Behinderung Rollen mit Behinderung spielen. Wie bereits erwähnt basiert die traditionelle Rollenarbeit darauf, dass Schauspieler*innen solche Rollen spielen, die nicht zwangsläufig ihre Lebensrealität abbilden. Die historisch begründete Gefahr der Reproduktion von Stigmatisierungen macht jedoch die Debatte über die Besetzung von Rollen mit Behinderung notwendig. Das Ziel der gleichberechtigten Partizipation im Sinne von inklusionsorientierter Theaterarbeit kann in diesem Kontext so beschrieben werden: Alle Schauspieler*innen können für alle Rollen besetzt werden (vgl. Brettschneider 2018, 49). Bruce Henderson schlägt die Beurteilung über die Authentizität des Schauspielens über die Handfertigkeit der*des Schauspielenden vor und nicht über die Biografie oder Biologie eben jener*jenes (vgl. Henderson 2012, 77). Für eine authentische Darstellung von Behinderung sei nicht die bloße Körperlichkeit entscheidend, sondern vielmehr das Verständnis für diese Körperlichkeit oder für eine bestimmte Rolle (vgl. ebd., 78). Dem daraus resultierenden Ziel, mehr Möglichkeiten für alle Schauspieler*innen zu eröffnen, alle Rollen zu spielen, ist im Sinne von inklusionsorientierter Theaterarbeit zuzustimmen. Zudem würde Behinderung als Differenzkategorie in dem Sinne überwunden werden, dass sie nicht ausschlaggebend für die Partizipation einer Person wäre. Aber dieses Ideal beschreibt nicht die Realität, denn es existiert ein einseitiger Ausschluss: Wenn Schauspieler*innen mit Behinderung überhaupt auf der Bühne sichtbar sind, spielen sie Rollen mit Behinderung (vgl. Kasch 2018)¹⁰. Das reduziert sie auf ihre Behinderung und hält diese als Differenzkategorie aufrecht, indem die Behinderung Auswahlkriterium für die Besetzung darstellt (vgl. Keuchel 2018, 27f).

Die Praktik des *cripping up* ist problematisch, weil damit die Botschaft gesendet wird, dass es keine*n Schauspieler*in mit Behinderung gäbe, die*der gut genug wäre, diese Rolle zu spielen (vgl. O'Reilly 2011). Wenn Rollen in alle Richtungen besetzt würden –

¹⁰ Wenige Ausnahmen wie Samuel Koch oder Erwin Aljukic sind Positivbeispiele, die aber den strukturellen Ausschluss von Menschen mit Behinderung nicht ausgleichen (vgl. Kasch 2018).

Schauspieler*innen mit Behinderung spielen Rollenfiguren mit und ohne Behinderung, genauso wie Schauspieler*innen ohne Behinderung –, würde *cripping up* keinen systematischen Ausschluss darstellen und damit keine implizite Aussage über die Unfähigkeit von Schauspieler*innen mit Behinderung treffen. In einem inklusiven (hier explizit in Abgrenzung zu inklusionsorientierten) Theaterbetrieb wäre *cripping up* keine problematische Besetzungspraktik, sondern lediglich ein gängiges Besetzungsverfahren. Aber solange Menschen mit Behinderung systematisch von der Theaterbühne ausgeschlossen werden, bedeutet *cripping up* eine einstellungsbedingte Barriere.

In diesem Themenkomplex spielt die Akzeptanz des Publikums eine bedeutsame Rolle denn sie ist aus wirtschaftlichen Gründen entscheidend für ein Theaterhaus (vgl. Gerland 2016b, 65f). Ein Kreislauf wird deutlich: Die Besetzungspolitik wird bestimmt durch die Sehgewohnheit des Publikums, reproduziert und verfestigt aber wiederum eben diese Sehgewohnheit. Wenn Schauspieler*innen mit Behinderung nicht auf der Bühne sichtbar sind, verhindert das die Auseinandersetzung des Publikums mit einer neuen und veränderten Sehgewohnheit (vgl. ebd.). Wenn die Sehgewohnheit des Publikums also die Besetzungspolitik eines Theaterhauses so beeinflusst, dass letztere eine einstellungsbedingte Barriere für Schauspieler*innen mit Behinderung darstellt, ist zu fragen, wie die Sehgewohnheit des Publikums verändert werden kann. Denn wie auch Behinderung als Abweichung einer Körpernorm eine kulturelle und historische Kategorie ist, ist die in unserer Gesellschaft bestehende schauspielerische Körpernorm ebenfalls eine kulturgeschichtliche Setzung und somit wandelbar (vgl. Kasch 2018 & Waldschmidt 2005, 24ff).

Hier hilft ein Blick in die Geschichte und auf andere gesellschaftlich ausgegrenzte Gruppen, der zeigt, dass eine historische Kontinuität des Ausschlusses von spezifischen Personengruppen als Darstellende auf der Bühne und im Film existiert: Der Ausschluss von Frauen aus dem Theater zu Zeiten Shakespeares und im Elisabethanischen Theater, die Ausgrenzung von afroamerikanischen Darsteller*innen durch die Praxis des *Blackfacing*¹¹, sowie die Fixierung von Schauspieler*innen mit Migrationshintergrund auf Rollen von Migrant*innen (vgl. Keuchel 2018, 26f & Bruck 2016). Aus diesen Erfahrungen, die teilweise überwunden wurden, können Überwindungsstrategien für den systematischen Ausschluss von Schauspieler*innen mit Behinderung abgeleitet werden. Zum einen

¹¹ *Blackfacing* bezeichnet die Praktik weiße Schauspieler*innen schwarz anzumalen, um Rollen of Colour/Schwarze Rollen zu verkörpern. Diese Praxis ist als diskriminierend und rassistisch angeprangert worden, bevor sie größtenteils überwunden worden ist (vgl. u.a. Kasch 2018 & O'Reilly 2011).

hat sich gezeigt, dass ein wichtiger Schritt eine empirische Bestandsaufnahme des Status Quo ist, um einstellungsbedingte Barrieren offenzulegen, Ursachen für eben solche zu identifizieren und daraus politische Forderungen zu stellen (vgl. Keuchel 2018, 29f). Zum anderen haben Veränderungen der Theaterpraxis und -theorie in der Geschichte zu veränderten Besetzungspraktiken geführt. So hat zum Beispiel das von Erwin Piscator und Bertolt Brecht in den 1920er Jahren geprägte Epische Theater eine gängige Praxis des *Als-Ob-Theaters* (vgl. Radtke 2016) infrage gestellt (vgl. Primavesi 2014, 96), sowie das deutsche Regietheater auf eine größere Individualität in der Darstellungsweise geachtet (vgl. Schulte 2012, 131). Das am dramatischen Rollenspiel orientierte schauspielerische Körperideal und die daraus resultierende Sehgewohnheit des Publikums kann durch veränderte Inszenierungsweisen in seiner starren Setzung überwunden oder mindestens beeinflusst werden (vgl. ebd.). Der Blick in die Geschichte und auf andere in der Gesellschaft diskriminierte Gruppen zeigt: Die Wahrnehmung ist wandelbar (vgl. Kasch 2018). Zudem sollen durch eine veränderte Repräsentationspraxis gängige Repräsentationsstrukturen befragt und Interesse für andere Darstellungsformen geweckt werden (vgl. Schulte 2012, 133). Bertolt Brecht schreibt über Rollenbesetzung:

„Man besetzt die Rollen falsch und gedankenlos. Als ob alle Köche dick, alle Bauern ohne Nerven, alle Staatsmänner stattlich wären. Als ob alle, die lieben, und alle, die geliebt werden, schön wären! Als ob alle guten Redner eine schöne Stimme hätten! [...] Ganz albern ist es, Rollen nach körperlichen Merkmalen zu besetzen“ (Brecht 1993, 264).

Schauspieler*innen mit Behinderung haben zudem Vorbildcharakter und stellen Identifikationsfiguren dar, über die Kinder und Jugendliche mit Behinderung überhaupt diesen Beruf als Möglichkeit für sich in Erwägung ziehen können. Des Weiteren kann die Zusammenarbeit von Menschen mit und Menschen ohne Behinderung, die durch fehlenden Kontakt in der Gesellschaft bestehenden Vorurteile und Ängste bezüglich der Zusammenarbeit mit Menschen mit Behinderung überwinden. Durch die Zusammenarbeit wird ein realistisches Bild der Fähigkeiten von Menschen mit Behinderung und Möglichkeiten der Kooperation gezeichnet (vgl. Diehl 2017, 133).

Zusammenfassend lässt sich bezüglich besetzungspolitischer Entscheidungen festhalten, dass, solange Differenzen zwischen der quantitativen Sichtbarkeit von Schauspieler*innen mit und Schauspieler*innen ohne Behinderung bestehen und erstere fast

ausschließlich für Rollen mit Behinderung besetzt werden, darüber gesprochen werden muss, wem wie viel Sichtbarkeit auf der Theaterbühne zugesprochen wird und wer wen repräsentiert. Die Forderung der Abschaffung des *cripping up* deutet auf systematische Ausschlussmechanismen im System Theater hin (vgl. Kasch 2018). Diese Forderung soll nicht das endgültige Ziel inklusionsorientierter Theaterarbeit darstellen, vielmehr soll sich die Frage nach Besetzungsmöglichkeiten und moralischen Hindernissen nicht mehr stellen. Die Forderung der Abschaffung bezeichnet aber als Überwindung von Zugangsbarrieren einen Zwischenschritt auf dem Weg zu inklusionsorientierter Theaterarbeit (vgl. ebd.). Insgesamt braucht es einen gesellschaftlichen Wahrnehmungs- und Bewusstseinswandel bezüglich Behinderung (vgl. Radtke 2012). Das Theater ist hier ein geeignetes Medium und steht als „Ort des Hinschauens“ (ebd.) in der Verantwortung, diesen Bewusstseinswandel im Sinne von Artikel 8 der UN-BRK zu unterstützen. Das Ziel darf allerdings nicht ausschließlich die quantitative Erhöhung der Sichtbarkeit von Menschen mit Behinderung auf der Theaterbühne sein. Denn dabei besteht die Gefahr der Reproduktion von Stigmatisierungen und Bestätigung von Vorurteilen (vgl. Hahn; Radtke 2006). Deshalb sollen im Folgenden darstellungspraktische Chancen und Risiken im Sinne von inklusionsorientierter Theaterarbeit diskutiert werden.

Darstellungspraxis

Die Wahrnehmung einer*eines Schauspielenden als behindert führt dazu, dass sie*er als Repräsentant*in einer Bevölkerungsgruppe wahrgenommen werden kann (vgl. Radtke 2012). Im Sinne von inklusionsorientierter Theaterarbeit muss diese Homogenisierung überwunden werden. Das kann durch die Darstellungspraxis eines Theaters unterstützt werden. Solange diese Homogenisierung stattfindet und Schauspieler*innen mit Behinderung einer gesellschaftlichen Personengruppe zugeordnet werden, muss die Darstellung von Behinderung unbedingt die Reproduktion von Klischees und Vorurteilen vermeiden (vgl. ebd.) und im Gegenteil dazu angemessen sein (vgl. Netzwerk Artikel 3 e.V. 2018, 15f).

Übertragen auf Artikel 8 der UN-BRK bedeutet eine angemessene Darstellung, dass die Lebens- und Erfahrungsrealitäten sowie Fähigkeiten von Menschen mit Behinderung realistisch und in ihrer Vielfalt dargestellt werden (vgl. Brettschneider 2018, 50). Behinderung soll als ein Merkmal eines Menschen von vielen dargestellt und eine Rolle nicht auf ihre Behinderung reduziert werden (vgl. Kasch 2018). Zudem darf Behinderung weder

als Stilmittel benutzt werden, noch eine stereotype oder ausschließlich negative Darstellung von Behinderung (re)produzieren. Die Schauspielerin Lucy Wilke beschreibt diese Forderung so:

„Ich leide wesentlich mehr unter Liebeskummer oder anderen Dingen als unter meiner Behinderung. So würde ich das gerne auch in Filmen und Theaterstücken dargestellt sehen. Es wäre toll, mehr Figuren zu sehen, die eben einfach eine Behinderung haben, bei denen sich aber nicht alles nur um die Behinderung dreht. Ich wünsche mir Geschichten, in denen jemand einfach behindert ist und es ist okay.“ (Wolf 2020).

Veränderungen in der Darstellungspraxis können Scheingewissheiten über Darstellungspraktiken infrage stellen (vgl. Schulte 2012, 134). Dabei entsteht die Frage, wie dabei vorgegangen werden soll. Die ausdrückliche Hervorhebung und Darstellung von (Menschen mit) Behinderung beinhaltet die Gefahr, dass die Binarität von Normalität und Abweichung reproduziert wird (vgl. ebd., 133). Hier muss auf eine sensible, inklusionsorientierte Darstellungspraxis geachtet werden, die Behinderung jenseits von Sensationen und metaphorischer Bedeutungsladung abbildet.

Der Verantwortungsbereich der Gestaltung der Darstellung von Behinderung auf der Theaterbühne, sowie besetzungspolitische Maßnahmen liegen zum Großteil bei den Theaterhäusern (vgl. Schulte 2012, 134). Aus den theoretischen Überlegungen zu inklusionsorientierter Theaterarbeit sollen abschließend praktische Handlungsempfehlungen für etablierte Theaterhäuser in Form eines 10-Punkte-Plans erarbeitet werden.

4 Handlungsempfehlungen für etablierte Theaterhäuser

Inklusionsorientierung als Einbezug aller Menschen mit ihren individuellen Bedürfnissen und Voraussetzungen, muss unter Berücksichtigung der Relationalität von Barrieren ein ständiger Prüfprozess sein, der nie abgeschlossen sein kann, weil immer wieder neue Barrieren auftauchen werden (vgl. Keuchel 2017, 27). Im Folgenden sollen allgemeine Maßnahmen zur Umsetzung inklusionsorientierter Theaterarbeit vorgeschlagen werden, die auf die jeweilige Situation und Struktur eines Theaterhauses sowie die Voraussetzungen aller beteiligten Personen bezogen modifiziert werden müssen (vgl. Diehl 2017, 134). Es wird der Versuch gemacht, die Maßnahmen in einer zeitlich sinnvollen Reihenfolge aufzulisten, wobei die teilweise Abhängigkeit der Maßnahmen voneinander eine allgemein

gültige Chronologie verhindert. Der 10-Punkte-Plan erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern soll vielmehr aus der Theorie abgeleitete Handlungsempfehlungen geben, die in einem praktischen Realisierungsprozess angepasst werden können und sollen. In einem neuen Handlungsfeld, in dem sich Inklusionsorientierung in der Kultur befindet, müssen die vorgestellten Maßnahmen ausprobiert, evaluiert und modifiziert werden. Internetadressen und -links zu den im Folgenden erwähnten Institutionen, Vereinen, Angeboten, etc., können dem Anhang entnommen werden (Hilfreiche Internetadressen).

(1) Inklusionsbeauftragte*n einstellen

Für die inklusionsorientierte Öffnung des Kultursektors wird, orientiert an dem Creative Case for Diversity in Großbritannien, auch in Deutschland die Einrichtung einer „Servicestelle“ (EUCREA 2018, 9) für den Bereich Kultur und Inklusion gefordert, um Erfahrungen und Wissen zu bündeln und Akteur*innen (Künstler*innen mit Behinderung, Kulturinstitutionen, Politik, Verwaltung) miteinander zu vernetzen und zu koordinieren (vgl. ebd. 9 & 14). Auch auf Theaterhäuser übertragen ist die Einrichtung einer solchen Stelle sinnvoll, um die verschiedenen Handlungsmaßnahmen zu ermitteln und zu koordinieren. Weil es sich um einen kontinuierlichen Prozess handelt und Handlungsmaßnahmen in allen Bereichen des Theaters notwendig sind, ist eine eigene Stelle sinnvoll, die sich ausschließlich mit Inklusionsorientierung beschäftigt (vgl. Abbas o.D.). Im Sinne von Inklusion ist das Ziel, dass eine solche Stelle überflüssig wird. Inklusionsorientierung als schrittweiser Prozess braucht aber Kapazitäten, mit denen Veränderungsprozesse angestoßen, bewirkt und koordiniert werden können. Die finanziellen Mittel für die Stelle einer*eines Inklusionsbeauftragten können durch (temporäre) Projekte beantragt werden, zum Beispiel:

- bei der *Kulturstiftung des Bundes*
- durch Projektfinanzierung der *Aktion Mensch*

(2) Individuelle Bestandsaufnahme

Um konkrete Handlungsmaßnahmen für ein Theaterhaus ermitteln zu können, muss eine individuelle Bestandsaufnahme über die vorherrschenden Strukturen und Möglichkeiten gemacht werden, um Barrieren zu identifizieren und Handlungsmöglichkeiten zu erarbeiten. Dabei ist die Zusammenarbeit mit Menschen, die von Barrieren betroffen sind oder

mit Betroffenenverbänden unabdingbar. Hier können zudem die Expertise und Erfahrungen von anderen Akteur*innen genutzt werden (vgl. Gerland 2016b, 67). Folgende Institutionen bieten Angebote dafür:

- Das Berliner Projektbüro *Diversity Arts Culture* begleitet und berät Kulturinstitutionen bei ihrem diversitätsorientierten – und damit auch inklusionsorientierten – Veränderungsprozess.
- Der *EUCREA Verband Kunst und Behinderung e.V.* bietet Beratungen, Workshops und Vorträge zu Diversitätsentwicklung und Barriereabbau an.
- *Berlinklusion* bietet Evaluierungen und Ratschläge an, zum Beispiel in Form von Aktionsplänen für Menschen mit Behinderung.

(3) Sensibilisierung aller Mitarbeitenden am Theaterhaus

Um über vorhandene Stigmatisierungs- und Ausgrenzungsmechanismen im konkreten Theaterhaus aufzuklären, sie sichtbar zu machen und daraus ableitend Möglichkeiten zu ihrer Überwindung und zur Etablierung inklusionsorientierter Theaterarbeit aufzuzeigen, soll das gesamte Personal am Theaterhaus sensibilisiert und geschult werden. Das soll zusätzlich Berührungspunkte von Mitarbeiter*innen und Schauspieler*innen mit Behinderung abbauen. Mögliche Weiterbildungen und Workshops können bei diesen Organisationen angefragt werden:

- *Berlinklusion* bietet Schulungsworkshops für Mitarbeitende an.
- Die *Servicestelle Inklusion im Kulturbereich* bietet Sensibilisierungsworkshops an, in denen sich zum Beispiel mit den eigenen Unsicherheiten in Bezug auf Behinderung auseinandergesetzt wird.
- *Diversity Arts Culture* bietet Workshops für Kulturinstitutionen und Mitarbeitende an, um diskriminierungskritische Kompetenzen zu fördern und für die eigenen Privilegien zu sensibilisieren, um so an einem diversitätsorientierten Strukturwandel im Kulturbetrieb mitwirken zu können. Darüber hinaus stellt *Diversity Arts Culture* online einen Arbeitskoffer für das Selbststudium zu Themen bezüglich Antidiskriminierung zur Verfügung.

Die praktische Überwindung von Vorurteilen und die Entwicklung eines realistischen Bildes der Beschaffenheit von der Zusammenarbeit mit Menschen mit Behinderung kann

gänzlich erst durch die tatsächliche Zusammenarbeit überwunden werden (vgl. Diehl 2017, 132ff). Erfahrungen von inklusionsorientierten Projekten, in denen Menschen mit Behinderung in etablierten Einrichtungen mitgewirkt haben und das Engagement von zwei Schauspieler*innen mit Behinderung am Staatstheater Darmstadt zeigen, dass Ängste vor neuen und unbekanntem Situationen durch den direkten Kontakt überwunden wurden (vgl. Häusler 2017, 31 & Diehl 2017, 134ff). Praktische Erfahrungen haben hier Vorurteile und Berührungsängste abgebaut und neue gedankliche Spielräume eröffnet (vgl. Diehl 2017, 134ff). Bei den ersten Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit Menschen mit Behinderung muss das Theaterhaus mehr Zeit für Kommunikation und die Reflexion des Arbeitsprozesses zur Verfügung stellen, um Veränderungsbedürfnisse innerhalb des Prozesses zu identifizieren und Arbeitspläne an die individuellen Bedürfnisse anzupassen (vgl. ebd., 135). Erfahrungen zeigen hier, dass der zusätzliche Arbeitsaufwand verringert wird, sobald die Kooperation zur Gewohnheit wird (vgl. Diehl 2017, 134ff.).

(4) Personal diverser besetzen

Auf allen Ebenen des Theaters müssen Menschen mit Behinderung einbezogen werden. Im Kontext der vorliegenden Arbeit ist vor allem der Einbezug in Inszenierungsprozesse sowie auf Verwaltungsebene und in Machtpositionen notwendig. Machtpositionen meint sowohl solche Positionen, die über die Vergabe von Stellen und von finanziellen Mitteln entscheiden, als auch über die künstlerische Ausrichtung des Theaters. Für die Besetzung von Stellen mit Menschen mit Behinderung braucht es barrierearme Stellenausschreibungen und Informationen über das Theaterhaus (z.B. in Leichter Sprache, barrierearme pdf-Formate, etc.) und die Verbreitung dieser Informationen über verschiedene Kanäle, die auch von Menschen mit Behinderung genutzt werden (vgl. Keuchel 2017, 29). Informationen zu barrierearmer Kommunikation stellen Betroffenenverbände zur Verfügung:

- Das *Büro für Leichte Sprache* bietet Übersetzungen, das Prüfen von Texten auf die Standards der Leichten Sprache, sowie Trainings in Leichter Sprache an.
- Der *Deutsche Blinden- und Sehbehindertenverband e.V.* hat eine Broschüre für barrierefreies Kommunikationsdesign für Menschen mit und ohne Sehbehinderung herausgegeben.

- Der *Landesverband der Gehörlosen Baden-Württemberg* hat einen Leitfaden zur barrierefreien Kommunikation im kulturellen Bereich erstellt.
- Die Initiative *#barrierefreiPosten* stellt allgemeine Empfehlungen für barrierearme Kommunikation in Sozialen Medien zur Verfügung.

Eventuell anfallende Kosten können durch Förderanträge gedeckt werden, z.B.:

- Förderprogramm Barrierefreiheit der *Aktion Mensch*.

Darüber hinaus muss das Theaterhaus seinen Mitarbeitenden entsprechend ihrer Voraussetzungen angemessene Arbeits- und Entlohnungsbedingungen schaffen. Bei Menschen mit Behinderung erfordert das unter anderem die Offenheit für flexible Arbeitsmethoden, sowie die Bereitstellung von eventuell benötigtem Unterstützungsbedarf (z.B. Assistenzkräfte, Gebärdensprachdolmetscher*innen, etc.). Die Kosten dafür können durch Sozialleistungen, wie das Persönliche Budget, beantragt werden (vgl. BMAS 2020) und fallen nicht auf das Theater zurück (vgl. EUCREA 2017, 38). Die Beantragung kann durch die*den Schauspieler*in selbst erfolgen, ein*e Inklusionsbeauftragte*r des Theaters kann hier unterstützen.

(5 & 6) Barrieren abschaffen

Der Zugang zum Theater muss barrierearm gestaltet werden, damit Menschen mit Behinderung – als Schauspieler*in, sonstige*r Mitarbeiter*in oder Besucher*in – das Theater erreichen, sowie dessen Angebot wahrnehmen können. Zugang umfasst hier den baulichen und inhaltlichen Zugang.

(5) Bauliche Barrierereduzierung

Barrieren sollen in Kooperation mit von Barrieren betroffenen Menschen und deren Verbänden identifiziert werden. Dafür können Befragungen durchgeführt oder Stammtische angeboten werden, bei denen über Barrieren und Barrierereduzierung diskutiert wird. Zudem können Leitfäden Hilfestellung leisten:

- Das ‚Handbuch zur Planung und Umsetzung von Barrierefreiheit in Jugend- und Kultureinrichtungen‘ der *Servicestelle Inklusion im Kulturbereich* bietet einen

Überblick über Barrierereduzierung für Menschen mit verschiedenen Voraussetzungen.

Für die Umsetzung von Maßnahmen zur Barrierereduzierung kann eine Investitionsförderung von Stiftungen, Mittel der EU, des Bundes, des jeweiligen Bundeslandes oder der zuständigen Städte oder Kommunen beantragt werden:

- Förderprogramme der *Aktion Mensch*
- *Online-Stiftungssuche des Bundesverbandes der deutschen Stiftungen*

(6) Inhaltliche Barrierereduzierung

Sowohl für Mitarbeitende mit Behinderung als auch für das Publikum müssen die Inhalte barrierearm gestaltet werden, um ein diverses Publikum zu generieren und somit Kontakt mit dem Theater zu ermöglichen. Die Inhalte eines Theaters umfassen Informations- und Werbematerial und die Theateraufführungen. Informationen und praktische Handlungsanweisungen für die Erstellung von barrierearmen Informations- und Werbematerialien bieten Fach- und Betroffenenverbände:

- *Das Büro für Leichte Sprache*
- *Der Deutsche Blinden- und Sehbehindertenverband e.V.*
- *Der Landesverband der Gehörlosen Baden-Württemberg*
- *Die Initiative #barrierefreiPosten*

Um Theateraufführungen barrierearm zu gestalten, sollen unterschiedliche Unterstützungsmöglichkeiten angeboten werden. Es bedarf der Entwicklung weiterer barrierearmer Konzepte. Bislang werden folgende in der Praxis angewendet:

- *Relaxed Performances* bauen durch eine entspannte Theater- und Aufführungsatmosphäre sowie den Verzicht auf laute Geräusche und grelle Lichter auf der Bühne Barrieren ab.
- Mittels *Live-Audiodeskription* wird eine Theatervorstellung für blinde und sehbeeinträchtigte Menschen zugänglich. Firmen wie *audioskript* übernehmen in Zusammenarbeit mit dem Theater die Projektplanung und Umsetzung der Live-

Audiodeskription. Auf der Homepage des *Schauspiel Leipzig* wird die Umsetzung der Audiodeskription beispielhaft beschrieben.

- Der Einsatz von Übertiteln und Induktionsschleifen während einer Theateraufführung kann Barrieren für taube beziehungsweise schwerhörige Menschen eliminieren. Die Übertitel können rein technisch über der Bühne gezeigt oder von vornherein als theatrales Element in die Inszenierung eingebaut werden (vgl. Mälzer 2018).
- Der Einsatz von Gebärdensprachdolmetscher*innen kann eine Theateraufführung zugänglich für taube Menschen machen. Der Leitfaden zur barrierearmen Kommunikation im kulturellen Bereich kann auch hier Hilfestellungen zur Umsetzung geben.

Nicht alle Aufführungen eines Theaterhauses müssen barrierearm sein. Aufgrund der Relationalität von Barrieren ist es ohnehin nicht möglich, alle Aufführungen allen Menschen zugänglich zu machen. Im Sinne von inklusionsorientierter Theaterarbeit sollen aber im Spielplan verschiedene Angebote vorhanden sein.

(7) Inklusionsorientierte theaterpädagogische Angebote schaffen

Um den (Erst-)Kontakt von Menschen mit Behinderung mit dem Theater zu ermöglichen und Interesse am Theaterspielen, sowie Kompetenzen entwickeln und fördern zu können, soll das theaterpädagogische Angebot des Theaterhauses inklusionsorientiert gestaltet werden. Das bedeutet, dass es sich an eine diverse Zielgruppe richtet und auf die individuellen Bedürfnisse und Voraussetzungen der Teilnehmenden eingeht. Zudem sollen Hilfestellungen zur Teilnahme an den Angeboten zur Verfügung gestellt werden. Zur Umsetzung von inklusionsorientierter Theaterarbeit soll das pädagogische Personal durch Schulungen oder Weiterbildungen für heterogene Zielgruppen ausgebildet werden. Mögliche Ansprechpartner*innen:

- Die *Servicestelle Inklusion im Kulturbereich* bietet zahlreiche Workshops an, unter anderem ‚Inklusive Kulturarbeit – Tanz und Theater mit DarstellerInnen mit Behinderung‘.
- Der *Bundesverband Theaterpädagogik e.V.* bietet noch keine Weiterbildungen im Feld von Theater und Inklusionsorientierung an, beschäftigt sich aber in Kooperationen und Fachtagungen theoretisch mit diesbezüglichen Fragestellungen.

Die theaterpädagogischen Angebote sollen als zugänglich für Menschen mit unterschiedlichen Bedürfnissen kommuniziert werden. Dabei soll eine Diskriminierung durch besondere Hervorhebung von Menschen mit Behinderung als Zielgruppe vermieden werden. Möglich ist hier zum Beispiel der Hinweis darauf, dass Unterstützung (z.B. Gebärdensprachdolmetscher*innen) auf Anfrage zur Verfügung gestellt werden können. Das vermeidet eine eventuelle Diskriminierung von Menschen mit Behinderung durch ihre explizite Benennung. Das Ziel ist, dass Menschen mit Behinderung selbstverständlich von allen Angeboten angesprochen werden. Solange das noch nicht die Realität ist, braucht es eine diskriminierungsfreie, aber explizite Einladung (vgl. Keuchel 2017, 29). Die Informationen über diese Angebote sollen ebenfalls über Kanäle verbreitet werden, die Menschen mit Behinderung zugänglich sind und von ihnen benutzt werden.

(8) Besetzungspolitik reflektieren

Ausgehend von den in Kapitel 3.2.1 angestellten Überlegungen zu besetzungspolitischen Entscheidungen sollen alle am Inszenierungsprozess beteiligten Personen die Besetzungspolitik des Theaterhauses reflektieren und diskutieren. Wenn keine Schauspieler*innen mit Behinderung im Ensemble des Theaters angestellt sind, sollen mindestens bei solchen Theaterstücken, die Rollen mit Behinderung beinhalten, Gastspieler*innen engagiert werden. Aber auch in anderen Produktionen sollen Schauspieler*innen mit Behinderung besetzt werden. Langfristig sollen Schauspieler*innen mit Behinderung Teil des festen Ensembles werden. Im Sinne von inklusionsorientierter Theaterarbeit soll dabei die*der Künstler*in und ihre*seine schauspielerischen Fähigkeiten und nicht eine Behinderung über eine Festanstellung entscheiden (vgl. Keuchel 2018, 27f). Weil Schauspieler*innen mit Behinderung aber systematisch von den Bühnen der etablierten Theaterhäuser ausgegrenzt werden, soll explizit nach angemessen qualifizierten Schauspieler*innen mit Behinderung gesucht werden, damit ihnen überhaupt Sichtbarkeit ermöglicht und die Sehgewohnheit des Publikums sukzessive verändert wird.

(9) Inklusionsorientierte Darstellungspraxis etablieren

Durch die Sensibilisierung des Personals – also auch der am Inszenierungsprozess beteiligten Akteur*innen wie Regisseur*innen, Dramaturg*innen, Intendant*innen – soll die Darstellungspraxis von (Menschen mit) Behinderung reflektiert und eine inklusionsorientierte Darstellungspraxis etabliert werden. Neben der Reflexion der praktischen

Darstellungsweise von Rollen mit Behinderung, können zudem unterschiedliche Theater- und Inszenierungsformen veränderte Darstellungspraktiken bewirken. Zum Beispiel bieten postdramatische Verfahren – im Gegensatz zu an dramatischem Rollenspiel orientierten Verfahren – Möglichkeiten, nach anderen Kommunikations-, Ausdrucks- und Bewegungsformen zu suchen. Indem sich solche Inszenierungsverfahren nicht mehr vordergründig an Dramenliteratur und ihren Rollenfiguren als Grundlage orientieren, kann ein neuer Umgang mit Körper, Raum und Zeit erkundet werden, (vgl. Weiler 2014).

(10) Vernetzung mit anderen Akteur*innen

Um Erfahrungen, Ideen und Handlungsmöglichkeiten auszutauschen und von- sowie miteinander zu lernen, sollte sich das Theaterhaus mit anderen Akteur*innen in dem Bereich inklusionsorientierter Theaterarbeit vernetzen. Es gibt die Möglichkeit, sich bestehenden Netzwerken, Gruppen und Stammtischen anzuschließen:

- Das *Netzwerk Kultur und Inklusion* veranstaltet als Dialog- und Fachforum Netzwerktreffen und stellt Informationsmaterialien zu Themen rund um Inklusion und Partizipation in künstlerischen und kulturellen Feldern zur Verfügung.
- Der *EUCREA Verband Kunst und Behinderung e.V.* ist mit der Entwicklung von Modellprojekten, Fachtagungen, Veröffentlichungen, Beratungen, Workshops und Vorträgen eine Diskussions- und Kommunikationsplattform.
- Das *Inclusion Life Art Network (ILAN)* bietet eine Plattform zur Vernetzung und Zusammenarbeit von Künstler*innen mit und ohne Behinderung, Companies und Organisationen der Kunstwelt und bietet Informationen und Mentoringprogramme zur Realisierung und Finanzierung von Arbeitsmöglichkeiten für Künstler*innen mit Behinderung.

Das Theaterhaus kann darüber hinaus einen eigenen Stammtisch ins Leben rufen, bei dem interessierte und fachkundige Menschen in Austausch miteinander treten. Auf Grundlage dessen kann das Theaterhaus individuelle Barrieren eliminieren und auf bestehende Bedürfnisse eingehen.

5 Fazit und Ausblick

Das Ziel dieser Arbeit bestand darin, inklusionsorientierte Theaterarbeit zu definieren, zu diskutieren, wie die Sichtbarkeit von Menschen mit Behinderung auf der Theaterbühne in diesem Sinne gestaltet werden kann und konkrete Handlungsempfehlungen für etablierte Theaterhäuser zu erarbeiten. Als zentral stellten sich die quantitative Erhöhung der Sichtbarkeit von Menschen mit Behinderung auf der Theaterbühne und die Inszenierungspraxis dieser Sichtbarkeit heraus. Damit einher geht der Abbau verschiedener Barrieren. Eingeklammert wird die Debatte von der zentralen Forderung nach kulturpolitisch angeregten Veränderungen.

Die in der Einleitung aufgeworfenen Fragen, wie die Sichtbarkeit von Menschen mit Behinderung geschaffen und wie diese gestaltet werden kann, damit sie das Ziel der Inklusionsorientierung verfolgt, lassen sich durch Handlungsmaßnahmen auf unterschiedlichen Ebenen beantworten. Erstens: Der Zugang zur Theaterbühne und damit die vermehrte Sichtbarkeit von Menschen mit Behinderung muss durch die Eliminierung von Zugangsbarrieren ermöglicht werden. Hier müssen vordergründig kulturpolitische Maßnahmen ergriffen werden. Zweitens: Die Gestaltung der Sichtbarkeit im Verständnis von Inklusionsorientierung umfasst die Überwindung von einstellungsbedingten Barrieren in der Inszenierungspraxis und von Machtverhältnissen am Theater. Konkrete Schritte zur Überwindung dieser Barrieren sind die realitätsgetreue Darstellung von Behinderung sowie die Abbildung von Lebensrealitäten von Menschen mit Behinderung in ihrer Vielfalt, die Etablierung ihrer Perspektiven und die Besetzung verschiedener Rollen mit Schauspieler*innen mit Behinderung, sowie deren Einbezug in Inszenierungsprozesse. Diese Maßnahmen können direkt durch die Theaterhäuser umgesetzt werden. Es ist aber die aus der vorliegenden Arbeit erwachsene Erkenntnis zu berücksichtigen, dass darüber hinaus das historisch gewachsene, gesellschaftliche Verständnis von Behinderung inklusive einer schauspielerischen Körpernorm und Sehgewohnheit des Publikums Auswirkungen auf die Inszenierungspraxis am Theater hat und zu einstellungsbedingten Barrieren führen kann. Strategien zur Überwindung oder Verschiebung dieser Vorstellungen und Normen bedürfen in Zukunft einer breiteren Debatte innerhalb der Theaterwissenschaften. Die Überlegungen diesbezüglich stehen hier noch am Anfang. Für eine weiterführende Diskussion und Analyse dessen können kulturwissenschaftliche Perspektiven auf

Behinderung und die Disability Studies als interdisziplinäre Forschungsrichtung über Behinderung wichtige Beiträge leisten.

Obgleich Ausgangspunkt der Arbeit die Betrachtung von Inklusionsorientierung auf der Theaterbühne war, ist im Forschungsverlauf deutlich geworden, dass diese nur weiter gefasst betrachtet und umgesetzt werden kann. So ist die Arbeit zu der Erkenntnis gelangt, dass verschiedene Akteur*innen am Theater Einfluss auf das Dargestellte auf der Bühne haben und somit im Prozess der inklusionsorientierten Öffnung des Theaterhauses berücksichtigt werden müssen.

Weil die Praxis inklusionsorientierter Theaterarbeit noch am Anfang steht, braucht es dazu praktische Versuche, Evaluationen und Diskussionen, die Grundlage für die Erarbeitung und Modifizierung von Handlungsempfehlungen und Leitfäden sein sollen. Noch immer bewegen sich Praxisversuche innerhalb einer Nische, weshalb die Umsetzung von inklusionsorientierten Prozessen an etablierten Theaterhäusern notwendig ist. Hierfür eignen sich die Handlungsempfehlungen der vorliegenden Arbeit, um Inklusionsorientierung in der Gesamtgesellschaft zu verankern.

Eine weitere Schwierigkeit, die weiterführend zu diskutieren sein wird, ist die Art und der Umfang von konkreten Maßnahmen zur Umsetzung von Inklusionsorientierung. Wenngleich zu Beginn der Arbeit betont wurde, dass das Ideal von Inklusion ein System ist, das Voraussetzungen für die Partizipation *aller* Menschen schafft und somit allgemeine, statt individuelle Maßnahmen gefordert wurden, haben sich im Verlauf der Arbeit aufgrund der Relationalität von Barrieren individuelle Überwindungsstrategien als notwendig erwiesen. Es bleibt zu fragen, bis zu welchem Ausmaß individuelle Maßnahmen ergriffen und an welchen Stellen strukturelle Veränderungen zum Abbau von Barrieren gefordert werden sollen.

Abschließend ist festzuhalten, dass die Theaterbühne der Problematik ausgesetzt ist, dass gegenwärtige gesellschaftliche Vorstellungen von Behinderung sowohl in Inszenierungsprozesse hineinwirken als auch innerhalb derer entstehen. Gleichzeitig ist das Theater als „Ort des Hinschauens“ (Radtke 2012) wiederum mit der Verantwortung konfrontiert, in gesellschaftliche Bilder und Vorstellungen hinein zu wirken und in der Kulturpolitik, anderen Theaterhäusern und in der Gesellschaft Veränderungen zugunsten von Inklusionsorientierung anzuregen. Die Empfehlungen dieser Arbeit zeigen, dass Theaterhäuser hier

Handlungsmöglichkeiten haben. Sie sollten solche Maßnahmen bereits umsetzen, die in ihrer Wirkmacht stehen, mit der realistischen Perspektive darauf, dass es Unterstützung der (Kultur-)Politik braucht. Im Sinne von Anne Waldschmidt sollen Theaterhäuser dies berücksichtigen:

„Aus Sicht des kulturellen Modells sind nicht nur die Politik, sondern auch Lebenswelt und Diskurs aufgefordert, den soziokulturellen Wandel zu bewirken, der notwendig ist, um Behinderung als stigmatisierte Lebenslage zu überwinden“ (Waldschmidt 2005, 27).

Die vorliegende Arbeit trägt dazu bei, den Prozess der Inklusionsorientierung vonseiten etablierter Theaterhäuser zu begünstigen. Dabei erhebt sie nicht den Anspruch, dass anhand der Handlungsempfehlungen dieser Prozess abgeschlossen werden kann. Zentrales Ergebnis dieser Arbeit ist, dass nicht nur das Engagement des einzelnen Theaterhauses wichtig für Inklusionsorientierung ist, sondern diese grundlegend von kulturpolitischen Maßnahmen abhängt. Insofern ergibt sich das weiterführende Forschungsinteresse, welche Maßnahmen in der Kulturpolitik ergriffen werden müssen, um diesen Prozess zu begünstigen. Einzelne Akteur*innen schlagen hier die Übertragung der kulturpolitischen Strategie Großbritanniens auf Deutschland vor, dem Creative Case for Diversity, der durch die Verpflichtung von öffentlich geförderten Kulturinstitutionen zu inklusionsorientierten Maßnahmen eine strukturelle Verankerung inklusionsorientierter Kultur vorsieht (vgl. u.a. EUCREA 2018, 13ff & Aikins; Gyamerah 2016). Es gilt, diese Debatte in weiteren Forschungsarbeiten zu vertiefen.

6 Literaturverzeichnis

Abbas, Jenin Elena (o.D.): Was Kultureinrichtungen in Deutschland für mehr Teilhabe tun können. Kultur für alle. <https://www.goethe.de/ins/eg/de/kul/mag/21836066.html> (Stand: 15.08.2020).

Aichele, Valentin (2015): Unabhängig und kritisch: die Monitoring-Stelle zur UN-BRK. In: Degener, Theresia; Diehl, Elke (Hrsg.): Handbuch Behindertenrechtskonvention. Teilhabe als Menschenrecht – Inklusion als gesellschaftliche Aufgabe. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. S. 85 – 92.

Aikins, Joshua Kwesi; Gyamerah, Daniel (2016): Handlungsoptionen zur Diversifizierung des Berliner Kultursektors. Berlin: Citizens for Europe. http://www.kulturprojekte.berlin/fileadmin/user_upload/Presse/FINAL_mit_Grafik_auf_Doppelseite.pdf (Stand: 15.08.2020).

Arnade, Sigrid (2015): „Nichts über uns ohne uns!“ – Die Zivilgesellschaft spricht mit. Staatliche Koordinierungsstelle und Parallelbericht. In: Degener, Theresia; Diehl, Elke (Hrsg.): Handbuch Behindertenrechtskonvention. Teilhabe als Menschenrecht – Inklusion als gesellschaftliche Aufgabe. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. S. 93 – 101.

Bentele, Verena (2015): Vorwort. In: Degener, Theresia; Diehl, Elke (Hrsg.): Handbuch Behindertenrechtskonvention. Teilhabe als Menschenrecht – Inklusion als gesellschaftliche Aufgabe. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. S. 15 – 17.

Boban, Ines; Hinz, Andreas (2009): Integration und Inklusion als Leitbegriffe der schulischen Sonderpädagogik. In: Opp, Günther; Theunissen, Georg (Hrsg.): Handbuch schulische Sonderpädagogik. Bad Heilbrunn: Klinkhardt. S. 29 – 36.

Boysen, Katrin; Fitz, Julika; Schmitt, Anika (2012): Inklusion in Recht und Menschenrecht. In: Saldern, Mathias von (Hrsg.): Inklusion. Deutschland zwischen Gewohnheit und Menschenrecht. Norderstedt: Books on Demand GmbH. S. 31 – 52.

Brecht, Bertolt (1993): Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 22. Auflage.

Brettschneider, Matthias (2018): Wie begeistern wir Film- und Fernsehschaffende für mehr Geschichten mit und über Menschen mit Behinderung? Lasst das Kunstwerk von Diversität profitieren! In: Gerland, Juliane; Keuchel, Susanne; Merkt, Irmgard (Hrsg.): Kunst, Kultur und Inklusion. Menschen mit Behinderung in Presse, Film und Fernsehen: Darstellung und Berichterstattung. Schriftenreihe Netzwerk Kultur und Inklusion Bd. 3. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft. S. 47 – 58. https://kultur-und-inklusion.net/wp-content/uploads/2018/06/Dokumentation_Kultur-und-Inklusion_Bd_3.pdf (Stand: 15.08.2020).

Bruck, Jan (2016): Der deutsche Film und die Vielfalt. In: Deutsche Welle, vom 22.01.2016. <https://www.dw.com/de/der-deutsche-film-und-die-vielfalt/a-18999563> (Stand: 15.08.2020).

Bundesministerium für Arbeit und Soziales (BMAS) (2011): Unser Weg in eine inklusive Gesellschaft. Der Nationale Aktionsplan der Bundesregierung zur Umsetzung der UN-Behindertenrechtskonvention. Berlin. https://www.bmas.de/Shared-Docs/Downloads/DE/PDF-Publikationen/a740-nationaler-aktionsplan-barriere-frei.pdf?__blob=publicationFile&v=2 (Stand: 15.08.2020).

Bundesministerium für Arbeit und Soziales (BMAS) (2020): Bundesteilhabegesetz. <https://www.bmas.de/DE/Schwerpunkte/Inklusion/bundesteilhabegesetz.html> (Stand: 15.08.2020).

Dederich, Markus (2007): Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies. Bielefeld: transcript Verlag.

Dederich, Markus (2016): Behinderung. In: Dederich, Markus; Beck, Iris; Antor, Georg; Bleidick, Ulrich (Hrsg.): Handlexikon der Behindertenpädagogik. Schlüsselbegriffe aus Theorie und Praxis. Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH, 3., erweiterte und völlig überarbeitete Auflage. S. 107 – 110.

Diehl, Lis Marie (2017): Zwischen „einfach machen“ und „alles braucht seine Zeit“. Resümee ARTplus. In: EUCREA Verband Kunst und Behinderung e.V. (Hrsg.): ART+ Erfahrungsbericht und Handlungsempfehlungen zum Strukturprogramm Kunst und Inklusion. 2015_2016. S. 132 – 138. http://eucrea.de/images/downloads/ARTplus_Online_AS_Doppelseiten_2.pdf (Stand: 15.08.2020).

Düwel, Susanne (2016): Statement der Kommunen in Nordrhein-Westfalen. In: Gerland, Juliane; Keuchel, Susanne; Merkt, Irmgard (Hrsg.): Kunst, Kultur und Inklusion. Teilhabe am künstlerischen Arbeitsmarkt. Schriftenreihe Netzwerk Kultur und Inklusion Bd. 1. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft. S. 115 – 117. https://kultur-und-inklusion.net/wp-content/uploads/2016/09/Netzwerk_Kultur_Inklusion_Tagungs-Dokumentation.pdf (Stand: 15.08.2020).

EUCREA Verband Kunst und Behinderung e.V. (Hrsg.) (2017): ART+ Erfahrungsbericht und Handlungsempfehlungen zum Strukturprogramm Kunst und Inklusion. 2015_2016. http://eucreea.de/images/downloads/ARTplus_Online_AS_Doppelseiten_2.pdf (Stand: 15.08.2020).

EUCREA Verband Kunst und Behinderung e.V. (2018): Diversität im Kunst- und Kulturbetrieb in Deutschland: Künstler*innen mit Behinderung sichtbar machen. https://www.eucreea.de/images/downloads/Diversitaet_Online_4.pdf (Stand: 15.08.2020).

Fischer-Lichte, Erika (2014): Inszenierung. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: J.B. Metzler, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. S. 152 – 160.

Gerland, Juliane (2016a): Künstlerisch-kulturelle Erwerbstätigkeit im Spiegel des Phänomens Behinderung – ein Mosaik. In: Gerland, Juliane; Keuchel, Susanne; Merkt, Irmgard (Hrsg.): Kunst, Kultur und Inklusion. Teilhabe am künstlerischen Arbeitsmarkt. Schriftenreihe Netzwerk Kultur und Inklusion Bd. 1. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft. S. 30 – 36. https://kultur-und-inklusion.net/wp-content/uploads/2016/09/Netzwerk_Kultur_Inklusion_Tagungs-Dokumentation.pdf (Stand: 15.08.2020).

Gerland, Juliane (2016b): Wi(e)der die Barrieren in den Köpfen. Bilanz des Workshops „Öffnung und Wege in die Kulturinstitutionen“. In: Gerland, Juliane; Keuchel, Susanne; Merkt, Irmgard (Hrsg.): Kunst, Kultur und Inklusion. Teilhabe am künstlerischen Arbeitsmarkt. Schriftenreihe Netzwerk Kultur und Inklusion Bd. 1. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft. S. 63 – 67. https://kultur-und-inklusion.net/wp-content/uploads/2016/09/Netzwerk_Kultur_Inklusion_Tagungs-Dokumentation.pdf (Stand: 15.08.2020).

Gerland, Juliane (2017): Arbeitsergebnisse Workshop I. Von der Teilhabe an Kultureller Bildung zu künstlerischer Professionalität. In: Gerland, Juliane; Keuchel, Susanne; Merkt, Irmgard (Hrsg.): Kunst, Kultur und Inklusion. Ausbildung für künstlerische Tätigkeit von und mit Menschen mit Behinderung. Schriftenreihe Netzwerk Kultur und Inklusion Bd. 2. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft. S. 225 – 227. https://kultur-und-inklusion.net/wp-content/uploads/2017/09/Doku-Kultur-und-Inklusion-2016_bf.pdf (Stand: 15.08.2020).

Gerland, Juliane; Keuchel, Susanne; Merkt, Irmgard (2017): Initiativen im Kulturbereich. In: dies. (Hrsg.): Kunst, Kultur und Inklusion. Ausbildung für künstlerische Tätigkeit von und mit Menschen mit Behinderung. Schriftenreihe Netzwerk Kultur und Inklusion Bd. 2. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft. S. 37. https://kultur-und-inklusion.net/wp-content/uploads/2017/09/Doku-Kultur-und-Inklusion-2016_bf.pdf (Stand: 15.08.2020).

Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland (GG) vom 23.05.1949. In: Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz, zuletzt geändert durch Art. 1 G v. 15.11.2019 I 1546. <http://www.gesetze-im-internet.de/gg/GG.pdf> (Stand: 15.08.2020).

Hahn, Martin Th.; Radtke, Peter (2006): Theater darf viel... In: *Vierteljahresschrift für Heilpädagogik und ihre Nachbargebiete*, 75(1). S. 54 – 59.

Hardt, Yvonne (2014): Körperlichkeit. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: J.B. Metzler, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. S. 189 – 196.

Haß, Ulrike (2014): Rolle. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: J.B. Metzler, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. S. 300 – 306.

Häusler, Silke (2017): Schauspieler mit Behinderungen am Staatstheater Darmstadt. Gespräche mit dem Intendanten des Staatstheaters Darmstadt, Karsten Wiegand, sowie den dort tätigen Schauspielern Samuel Koch und Jana Zöll. In: EUCREA Verband Kunst und Behinderung e.V. (Hrsg.): ART+ Erfahrungsbericht und Handlungsempfehlungen zum Strukturprogramm Kunst und Inklusion. 2015_2016. S. 30 – 40. http://eucreea.de/images/downloads/ARTplus_Online_AS_Doppelseiten_2.pdf (Stand: 15.08.2020).

Henderson, Bruce (2012): Von bengalischen Tigern, Blinden und anderen Dingen. Ein Essay über Ästhetik, Authentizität, Behinderung und Performance. In: Schipper, Imanuel (Hrsg.): Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung. Berlin: Theater der Zeit. S. 57 – 80.

Hinz, Andreas (2002): Von der Integration zur Inklusion – terminologisches Spiel oder konzeptionelle Weiterentwicklung? In: *Zeitschrift für Heilpädagogik*, (53). S. 354 – 361. http://www.jugendsozialarbeit.de/media/raw/hinz_inklusion.pdf (Stand: 15.08.2020).

Hinz, Andreas (2013): Inklusion – von der Unkenntnis zur Unkenntlichkeit!? – Kritische Anmerkungen zu einem Jahrzehnt Diskurs über schulische Inklusion in Deutschland. In: *Zeitschrift für Inklusion*, (1). <https://www.inklusion-online.net/index.php/inklusion-online/article/download/26/26?inline=1> (Stand: 15.08.2020).

Hirschberg, Marianne (2010): Partizipation – ein Querschnittsanliegen der UN-Behindertenrechtskonvention. Berlin: Deutsches Institut für Menschenrechte.
https://www.institut-fuer-menschenrechte.de/uploads/tx_commerce/Positionen_nr_3_Partizipation_ein_Querschnittsanliegen_der_UN_Behindertenrechtskonvention.pdf (Stand: 15.08.2020).

Hirschberg, Marianne; Papadopoulos, Christian (2017): Partizipation behinderter Menschen. In: Diehl, Elke (Hrsg.): Teilhabe für alle?! Partizipation und Nichtdiskriminierung anhand exemplarischer Fallgruppen. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. S. 103 – 129.

Kasch, Georg (2018): Bloß nicht auffallen! Crippling up – Was problematisch daran ist, wenn Schauspieler ohne Behinderung Rollen mit Behinderung spielen.
https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16109:cripping-up-was-problematisch-daran-ist-wenn-schauspieler-ohne-behinderung-rollen-mit-behinderung-spielen (Stand: 15.08.2020).

Kastl, Jörg M. (2016): Barriere, Barrierefreiheit. In: Dederich, Markus; Beck, Iris; Antor, Georg; Bleidick, Ulrich (Hrsg.): Handlexikon der Behindertenpädagogik. Schlüsselbegriffe aus Theorie und Praxis. Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH, 3., erweiterte und völlig überarbeitete Auflage. S. 102 – 103.

Kastl, Jörg M. (2017): Einführung in die Soziologie der Behinderung. Wiesbaden: Springer VS, 2. Auflage.

Keuchel, Susanne (2016): Statement der Zentralen Arbeitsvermittlung, Bereich Künstlervermittlung. In: Gerland, Juliane; Keuchel, Susanne; Merkt, Irmgard (Hrsg.): Kunst, Kultur und Inklusion. Teilhabe am künstlerischen Arbeitsmarkt. Schriftenreihe Netzwerk Kultur und Inklusion Bd. 1. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft. S. 110 – 112. https://kultur-und-inklusion.net/wp-content/uploads/2016/09/Netzwerk_Kultur_Inklusion_Tagungs-Dokumentation.pdf (Stand: 15.08.2020).

Keuchel, Susanne (2017): Akademie für Kulturelle Bildung des Bundes und des Landes NRW. Inklusion als aktuelle Herausforderung der Weiterbildung im Kunst- und Kulturbereich. In: Gerland, Juliane; Keuchel, Susanne; Merkt, Irmgard (Hrsg.): Kunst, Kultur und Inklusion. Ausbildung für künstlerische Tätigkeit von und mit Menschen mit Behinderung. Schriftenreihe Netzwerk Kultur und Inklusion Bd. 2. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft. S. 25 – 30. https://kultur-und-inklusion.net/wp-content/uploads/2017/09/Doku-Kultur-und-Inklusion-2016_bf.pdf (Stand: 15.08.2020).

Keuchel, Susanne; Merkt, Irmgard (2017): Aus- und Weiterbildung für künstlerische Tätigkeit von und mit Menschen mit Behinderung. In: Gerland, Juliane; Keuchel, Susanne; Merkt, Irmgard (Hrsg.): Kunst, Kultur und Inklusion. Ausbildung für künstlerische Tätigkeit von und mit Menschen mit Behinderung. Schriftenreihe Netzwerk Kultur und Inklusion Bd. 2. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft. S. 11 – 12. https://kultur-und-inklusion.net/wp-content/uploads/2017/09/Doku-Kultur-und-Inklusion-2016_bf.pdf (Stand: 15.08.2020).

Keuchel, Susanne (2018): Mediale Präsenz von Menschen mit Behinderung. Eine explorative empirische Perspektive und ein paar kritische Denkanstöße. In: Gerland, Juliane; Keuchel, Susanne; Merkt, Irmgard (Hrsg.): Kunst, Kultur und Inklusion. Menschen mit Behinderung in Presse, Film und Fernsehen: Darstellung und Berichterstattung. Schriftenreihe Netzwerk Kultur und Inklusion Bd. 3. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft. S. 23 – 32. https://kultur-und-inklusion.net/wp-content/uploads/2018/06/Dokumentation_Kultur-und-Inklusion_Bd_3.pdf (Stand: 15.08.2020).

Koch, Jakob Johannes (2017): „Es würde etwas Unverwechselbares fehlen!“ Kunst von Menschen mit Behinderung von der Antike bis heute. In: ders. (Hrsg.): Inklusive Kulturpolitik. Menschen mit Behinderung in Kunst und Kultur. Kevelaer: Butzon & Bercker GmbH. S. 79 – 118.

Krebber-Steinberger, Eva (2017): Arbeitsergebnisse Workshop II. Dokumentation des Workshops zum Themenfeld II: „Studiengänge für künstlerische Vermittlungsberufe und künstlerische Berufe: Ausbildungsanteile der Thematik „Inklusion, inklusive Vermittlungsformate/ Kooperationen“. In: Gerland, Juliane; Keuchel, Susanne; Merkt, Irmgard (Hrsg.): Kunst, Kultur und Inklusion. Ausbildung für künstlerische Tätigkeit von und mit Menschen mit Behinderung. Schriftenreihe Netzwerk Kultur und Inklusion Bd. 2. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft. S. 229 – 235. https://kultur-und-inklusion.net/wp-content/uploads/2017/09/Doku-Kultur-und-Inklusion-2016_bf.pdf (Stand: 15.08.2020).

Kulig, Wolfram (2005): Behinderung als zentraler Begriff. In: Opp, Günther; Kulig, Wolfram; Puhr, Kirsten (Hrsg.): Einführung in die Sonderpädagogik. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 35 – 46.

Mälzer, Nathalie (2018): Inklusion durch Mehrsprachigkeit im Theater. In: Kulturelle Bildung Online. <https://www.kubi-online.de/artikel/inklusion-durch-mehrsprachigkeit-theater> (Stand: 15.08.2020).

Merkt, Irmgard (2016a): Kultur und das „Übereinkommen der Vereinten Nationen über die Rechte von Menschen mit Behinderungen“. In: Gerland, Juliane; Keuchel, Susanne; Merkt, Irmgard (Hrsg.): Kunst, Kultur und Inklusion. Teilhabe am künstlerischen Arbeitsmarkt. Schriftenreihe Netzwerk Kultur und Inklusion Bd. 1. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft. S. 14 – 20. https://kultur-und-inklusion.net/wp-content/uploads/2016/09/Netzwerk_Kultur_Inklusion_Tagungs-Dokumentation.pdf (Stand: 15.08.2020).

Merkt, Irmgard (2016b): Zwischen Nachteilsausgleich und Persönlichem Budget. Bilanz des Workshops „Selbstständigkeit“. In: Gerland, Juliane; Keuchel, Susanne; Merkt, Irmgard (Hrsg.): Kunst, Kultur und Inklusion. Teilhabe am künstlerischen Arbeitsmarkt. Schriftenreihe Netzwerk Kultur und Inklusion Bd. 1. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft. S. 47 – 51. https://kultur-und-inklusion.net/wp-content/uploads/2016/09/Netzwerk_Kultur_Inklusion_Tagungs-Dokumentation.pdf (Stand: 15.08.2020).

Merkt, Irmgard (2016c): Zusammenfassung und Ausblick. In: Gerland, Juliane; Keuchel, Susanne; Merkt, Irmgard (Hrsg.): Kunst, Kultur und Inklusion. Teilhabe am künstlerischen Arbeitsmarkt. Schriftenreihe Netzwerk Kultur und Inklusion Bd. 1. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft. S. 121 – 123. https://kultur-und-inklusion.net/wp-content/uploads/2016/09/Netzwerk_Kultur_Inklusion_Tagungs-Dokumentation.pdf (Stand: 15.08.2020).

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 & Bercker. S. 177 – 195.

Netzwerk Artikel 3 e.V. (2018): Übereinkommen über die Rechte von Menschen mit Behinderungen. Behindertenrechtskonvention – BRK. Berlin, 3., überarbeitete Auflage. <http://www.netzwerk-artikel-3.de/attachments/article/130/BRK-Schattenuibersetzung-3-Auflage-2018.pdf> (Stand: 15.08.2020).

O'Reilly, Kaite (2011): 'Crippling up is the twenty first century answer to blacking up'. Peeling and The 'd' Monologues. <http://www.disabilityartsonline.org.uk/Kaite-O%27Reilly-blog?item=1113> (Stand: 15.08.2020).

Poppe, Frederik (2019): Wechselwirkungen. Inklusionsorientierung in der Bildenden Kunst. In: Daners, Peter; Poppe, Frederik; Schank, Annika; Schmitt, Melanie (Hrsg.): Wechselwirkungen. Kunst im Kontext der Inklusionsdebatte. Heidelberg: arthistoricum.net. S. 19 – 24.

- Primavesi, Patrick (2014):** Episches Theater. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: J.B. Metzler, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. S. 96 – 98.
- Radtke, Peter (2012):** Seht her, ich bin's. Behinderte Darsteller auf der Bühne. In: *Behinderte Menschen. Zeitschrift für gemeinsames Leben, Lernen und Arbeiten*, (1). S. 27 – 31.
- Rauch, Alfred (2018):** Berichterstattung über Kunstschaaffende in den Medien. In: Gerland, Juliane; Keuchel, Susanne; Merkt, Irmgard (Hrsg.): Kunst, Kultur und Inklusion. Menschen mit Behinderung in Presse, Film und Fernsehen: Darstellung und Berichterstattung. Schriftenreihe Netzwerk Kultur und Inklusion Bd. 3. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft. S. 33 – 43. https://kultur-und-inklusion.net/wp-content/uploads/2018/06/Dokumentation_Kultur-und-Inklusion_Bd_3.pdf (Stand: 15.08.2020).
- Roselt, Jens (2012):** Der Zuschauer als Täter. Von der Scham beim Spannen und Gaffen. In: Schipper, Imanuel (Hrsg.): Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung. Berlin: Theater der Zeit. S. 81 – 91.
- Schipper, Imanuel (2012):** Einleitung. In: ders. (Hrsg.): Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung. Berlin: Theater der Zeit. S. 7 – 11.
- Schmidt, Thomas (2019):** Macht und Struktur im Theater. Asymmetrien der Macht. Wiesbaden: Springer VS.
- Schubert, Jutta (2019):** Künstler*innen mit Behinderung sichtbar machen. Diversität im Kunst- und Kulturbetrieb in Deutschland. In: Daners, Peter; Poppe, Frederik; Schank, Annika; Schmitt, Melanie (Hrsg.): Wechselwirkungen. Kunst im Kontext der Inklusionsdebatte. Heidelberg: arthistoricum.net. S. 75 – 86.
- Schulte, Philipp (2012):** Das Auffällige muss das Moment des Natürlichen bekommen. Ein Statement zur Darstellung alternativer Körperbilder. In: Schipper, Imanuel (Hrsg.): Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung. Berlin: Theater der Zeit. S. 130 – 136.
- Schulte, Philipp (2017):** Das Gießener Theater Modell. Auf nach Clayton! In: Gerland, Juliane; Keuchel, Susanne; Merkt, Irmgard (Hrsg.): Kunst, Kultur und Inklusion. Ausbildung für künstlerische Tätigkeit von und mit Menschen mit Behinderung. Schriftenreihe Netzwerk Kultur und Inklusion Bd. 2. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft. S. 191 – 195. https://kultur-und-inklusion.net/wp-content/uploads/2017/09/Doku-Kultur-und-Inklusion-2016_bf.pdf (Stand: 15.08.2020).

- Siebers, Tobin (2012):** Un/Sichtbar. Observationen über Behinderung auf der Bühne. In: Schipper, Imanuel (Hrsg.): Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung. Berlin: Theater der Zeit. S. 16 – 32.
- Snethlage-Luz, Viola (2019):** Das ABER. Alles beim ‚Gleichen‘ in der Rezeption von Kunstschaffenden mit Assistenzbedarf? In: Daners, Peter; Poppe, Frederik; Schank, Annika; Schmitt, Melanie (Hrsg.): Wechselwirkungen. Kunst im Kontext der Inklusionsdebatte. Heidelberg: arthistoricum.net. S. 147 – 158.
- Stibbe, Jana (2018):** Die Rollen der Landesbaubetriebe und Hochschulen im Spannungsfeld Sanierungsstau Zwischen dynamischen Gebäudeanforderungen und begrenzten Mitteln im Hochschulbau. Hannover: HIS-Institut für Hochschulentwicklung e.V. https://his-he.de/fileadmin/user_upload/Publikationen/Medium/Medium-1-18_Sanierungsstau.pdf (Stand: 15.08.2020).
- Theunissen, Georg (2011):** Geistige Behinderung und Verhaltensauffälligkeiten. Bad Heilbrunn: Klinkhardt, 5., völlig neu bearbeitete Auflage.
- Tiedeken, Peter (2012):** Kunst und Inklusion. Aktive Mitgestaltung statt passiver Teilhabe. In: *Zeitschrift für Inklusion*, (1 – 2). <https://www.inklusion-online.net/index.php/inklusion-online/article/view/71/71> (Stand: 15.08.2020).
- Trenk-Hinterberger, Peter (2015):** Arbeit, Beschäftigung und Ausbildung. In: Degener, Theresia; Diehl, Elke (Hrsg.): Handbuch Behindertenrechtskonvention. Teilhabe als Menschenrecht – Inklusion als gesellschaftliche Aufgabe. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. S. 105 – 117.
- Waldschmidt, Anne (2005):** Disability Studies: individuelles, soziales und/ oder kulturelles Modell von Behinderung? *Psychologie und Gesellschaftskritik*, 29(1). S. 9 – 31. https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/1877/ssoar-psychges-2005-1-waldschmidt-disability_studies_individuelles.pdf?sequence=1&isAllowed=y&lnkname=ssoar-psychges-2005-1-waldschmidt-disability_studies_individuelles.pdf (Stand: 15.08.2020).
- Wansing, Gudrun (2015):** Was bedeutet Inklusion? Annäherungen an einen vielschichtigen Begriff. In: Degener, Theresia; Diehl, Elke (Hrsg.): Handbuch Behindertenrechtskonvention. Teilhabe als Menschenrecht – Inklusion als gesellschaftliche Aufgabe. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. S. 43 – 54.
- Weiler, Christel (2014):** Postdramatisches Theater. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: J.B. Metzler, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. S. 262 – 265.

Wolf, Konrad (2020): Crippling up: Wenn nicht-behinderte Schauspieler*innen Menschen mit Behinderung spielen. In: ze.tt., vom 16.04.2020. <https://ze.tt/cripping-up-wenn-nicht-behinderte-schauspielerinnen-menschen-mit-behinderung-spielen/> (Stand: 15.08.2020).

Wüsthube, Bianka (2017): Initiativen im Kulturbereich. In: Gerland, Juliane; Keuchel, Susanne; Merkt, Irmgard (Hrsg.): Kunst, Kultur und Inklusion. Ausbildung für künstlerische Tätigkeit von und mit Menschen mit Behinderung. Schriftenreihe Netzwerk Kultur und Inklusion Bd. 2. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft. S. 161 – 172. https://kultur-und-inklusion.net/wp-content/uploads/2017/09/Doku-Kultur-und-Inklusion-2016_bf.pdf (Stand: 15.08.2020).

Zimmermann, Olaf (2017): Inklusive Aus- und Weiterbildung für Künstlerinnen und Künstler. In: Gerland, Juliane; Keuchel, Susanne; Merkt, Irmgard (Hrsg.): Kunst, Kultur und Inklusion. Ausbildung für künstlerische Tätigkeit von und mit Menschen mit Behinderung. Schriftenreihe Netzwerk Kultur und Inklusion Bd. 2. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft. S. 21 – 23. https://kultur-und-inklusion.net/wp-content/uploads/2017/09/Doku-Kultur-und-Inklusion-2016_bf.pdf (Stand: 15.08.2020).

Anhang

Hilfreiche Internetadressen

#barrierefreiPosten: <https://barrierefreiposten.de/barrierefreiPosten.html> (Stand: 19.08.2020).

Aktion Mensch (Förderprogramme): www.aktion-mensch.de/foerderung (Stand: 19.08.2020).

Aktion Mensch (Förderprogramm Barrierefreiheit): <https://www.aktion-mensch.de/foerderung/foerderprogramme/lebensbereich-barrierefreiheit-mobilitaet/barrierefreiheit-fuer-alle.html> (Stand: 19.08.2020).

Aktion Mensch (Projektfinanzierung): <https://antrag.aktion-mensch.de/foerderfinderangebote/?kategoriewert=32b1caaf-34b1-5ef8-9948-0134fb314c61&kategoriewert=c072e5eb-9b56-5f81-9169-05ac6c0f9301&ordering=kbez> (Stand: 19.08.2020).

Audioskript: <https://www.audioskript.de/> (Stand: 19.08.2020).

Berlinklusion: <https://www.berlinklusion.de/de/about-us/services/> (Stand: 19.08.2020).

Bundesverband der deutschen Stiftungen (Online-Stiftungssuche): www.stiftungen.org/de/service/stiftungssuche (Stand: 19.08.2020).

Bundesverband Theaterpädagogik e.V. (Bundestagung Theater mit Menschen mit Behinderung): <https://www.butinfo.de/termine/26-bundestagung-theater-mit-menschen-mit-behinderung> (Stand: 19.08.2020).

Büro für Leichte Sprache: <https://leichte-sprache.de/> (Stand: 19.08.2020).

Deutscher Blinden und Sehbehindertenverband e.V. (Broschüre für barrierefreies Kommunikationsdesign für Menschen mit und ohne Sehbehinderung): <https://www.leserlich.info/> (Stand: 19.08.2020).

Diversity Arts Culture (Arbeitskoffer): <https://www.diversity-arts-culture.berlin/magazin/arbeitskoffer> (Stand: 19.08.2020).

Diversity Arts Culture (Angebote für Institutionen): <https://www.diversity-arts-culture.berlin/angebote-und-veranstaltungen/angebote-fuer-institutionen> (Stand: 19.08.2020).

Diversity Arts Culture (Diversitätskompetenz): <https://www.diversity-arts-culture.berlin/angebote-und-veranstaltungen/diversitaetskompetenz> (Stand: 19.08.2020).

Diversity Arts Culture (Relaxed Performances): <https://www.diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/relaxed-performance> (Stand: 19.08.2020).

EUCREA Verband Kunst und Behinderung e.V.: <https://www.eucra.de/> (Stand: 19.08.2020).

EUCREA Verband Kunst und Behinderung e.V. (Beratung): <https://www.eucra.de/aktivitaeten/beratung> (Stand: 19.08.2020).

Inclusion Life Art Network (ILAN): <http://inclusion-life-art-network.de/> (Stand: 19.08.2020).

Kulturstiftung des Bundes: <https://www.360-fonds.de/> (Stand: 19.08.2020).

Landesverband der Gehörlosen Baden-Württemberg (Leitfaden zur barrierefreien Kommunikation im kulturellen Bereich): <https://www.lv-gl-bw.de/wp-content/uploads/leitfaden-barrierefreie-kommunikation-kultureller-bereich.pdf> (Stand: 19.08.2020).

Netzwerk Kultur und Inklusion: <https://kultur-und-inklusion.net/> (Stand: 19.08.2020).

Schauspiel Leipzig (Audiodeskription): <https://www.schauspiel-leipzig.de/service/audiodeskription/> (Stand: 19.08.2020).

Servicestelle Inklusion im Kulturbereich (Handbuch zur Planung und Umsetzung von Barrierefreiheit in Jugend- und Kultureinrichtungen): <https://www.inklusion-kultur.de/wp-content/uploads/2020/07/Handbuch-Barrierefreiheit.pdf> (Stand: 19.08.2020).

Servicestelle Inklusion im Kulturbereich (Sensibilisierungsworkshops):

<https://www.inklusion-kultur.de/inklusion/aktivitaeten/workshop-umgang-mit-eigenen-unsicherheiten-in-bezug-auf-behinderung-mit-expertinnen-aus-erfahrung/>
(Stand: 19.08.2020).

Servicestelle Inklusion im Kulturbereich (Workshop Inklusive Kulturarbeit – Tanz und Theater mit DarstellerInnen mit Behinderung): <https://www.inklusion-kultur.de/termin/inklusive-kulturarbeit-tanz-und-theater-mit-darstellerinnen-mit-behinderung/> (Stand: 19.08.2020).

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche einzeln kenntlich gemacht. Es wurden keine anderen als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel (inklusive elektronischer Medien und Online-Ressourcen) benutzt.

Die Arbeit wurde bisher keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.

Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung zur Note „ungenügend“ führt und rechtliche Folgen nach sich ziehen kann.

Datum

Unterschrift