

ART+

**ERFAHRUNGSBERICHT UND
HANDLUNGSEMPFEHLUNGEN
ZUM STRUKTURPROGRAMM
KUNST UND INKLUSION
2015_2016**

EUCREA

INHALT

GRUSSWORT

DIE BEAUFTRAGTE DER BUNDESREGIERUNG

FÜR KULTUR UND MEDIEN Staatsministerin Prof. Monika Grütters MdB04

GRUSSWORT

SENATOR FÜR KULTUR UND MEDIEN HAMBURG Dr. Carsten Brosda05

DAS STRUKTURPROGRAMM ARTPLUS STELLT SICH VOR

Angela Müller-Giannetti07

POLITIK/VERWALTUNG/STRUKTUREN

DAS WERKSTÄTTENRECHT ALS CHANCE FÜR KÜNSTLERISCHE BERUFLICHE TEILHABE

Ein Interview mit Reinhard Schulz (Geschäftsführer alsterarbeit gGmbH)12

INKLUSION BRAUCHT MEHR ALS FREIWILLIGKEIT

Ein Gespräch mit Munise Demirel (Kulturbehörde Hamburg)20

KOMPETANZ BREMEN:

VOM KULTURPROJEKT ZUR INTEGRATIONSFIRMA

Ein Gespräch mit Neele Buchholz, Corinna Mindt (Kompetanz Bremen)
und Jens Berke (Integrationsamt Bremen)24

KULTURBETRIEB

EINE FRAGE DER GEWÖHNUNG UND DER PRAXIS

Karsten Wiegand, Intendant am Staatstheater Darmstadt, zum Engagement
von Samuel Koch und Jana Zöll31

DIE ESSENZ DES SCHAUSPIELS IST MIR GEBLIEBEN

Samuel Koch im Gespräch über seine Ausbildung und sein Verständnis
als Schauspieler33

WENN ETWAS AUF DER BÜHNE FUNKTIONIERT, KANN ES DAS AUCH IN DER GESELLSCHAFT

Jana Zöll im Gespräch über ihren Weg als Schauspielerin37

DIE VISION EINER KUNSTPRODUKTION, DIE MÖGLICHT OFFEN IST – WIE KAMPNAGEL DIVERSITÄT IM

KÜNSTLERISCHEN PROGRAMM ABBILDET

Ein Gespräch mit Amelie Deuffhard (Intendantin von Kampnagel Hamburg)41

EINEN FUSS IN DIE DREHTÜR BEKOMMEN

Ein Gespräch mit Wolfgang Janßen (Rollenfang)48

DAS SIND BESONDERE LEUTE – DIE BRAUCHT DAS THEATER!

Ein Gespräch mit Evgeni Mestetschkin (iact schauspielschule)54

WIE „ANDERE WIRKLICHKEITEN“ DIE TRADITIONELLE KUNST-PRÄSENTATION ENTGRENZEN – DAS ARP MUSEUM ERWEITERT SEINE AUSSTELLUNGS-PRAXIS

Ein Gespräch mit Jutta Mattern (Kuratorin für zeitgenössische Kunst
am Arp Museum Bahnhof Rolandseck)58

ARTplus: FALLBEISPIELE

REGIE-HOSPITANZEN AM DEUTSCHEN SCHAUSPIELHAUS HAMBURG66

**GASTHÖRERSCHAFT IM FACHBEREICH FREIE BILDENDE KUNST
AN DER HKS OTTERSBERG**78

**BERUFSBEGLEITENDE FORTBILDUNG AM HAMBURGER
KONSERVATORIUM**90

WORKSHOPS MIT DER KÜNSTLERGEMEINSCHAFT GÄNGEVIERTEL102

HUMAN BEATBOX-FORTBILDUNG AN DER HIPHOP ACADEMY112

SEMINAR DER THEATERAKADEMIE IM KLABAUTER THEATER118

**DESIGNKOOPERATIONEN AN DER HOCHSCHULE FÜR
BILDENDE KÜNSTE HAMBURG**126

**ZWISCHEN „EINFACH MACHEN“ UND „ALLES BRAUCHT SEINE ZEIT“
RESÜMEE ARTplus**132



DIE BEAUFTRAGTE DER BUNDESREGIERUNG FÜR KULTUR UND MEDIEN

„Kunst kennt keine Behinderung“, lautete einst ein Motto der Aktion Mensch. Die Erfahrung bestätigt es: Wenn eine Skulptur uns gefällt, ein Musikstück uns berührt oder ein Gemälde uns in seinen Bann zieht, fragen wir nicht, ob der Schöpfer des Werks ein Handicap hatte oder nicht. Und doch kann, wo auch immer es darum geht, kreative Fähigkeiten zu entwickeln und Talente zu entfalten, von gleichen Chancen für Menschen mit und ohne Beeinträchtigung keine Rede sein. Unkenntnis und Vorurteile verschließen vielfach den Zugang zu Ausbildungsstätten und künstlerischen Berufsfeldern, und auch die aktive Teilhabe am kulturellen Leben ist Menschen mit Behinderung immer noch nicht uneingeschränkt möglich.

Wie sehr Betroffene darunter leiden, lassen die Erfahrungen Ludwig van Beethovens erahnen. Als Gehörloser komponierte er mit der „Ode an die Freude“ eines der berühmtesten Werke der Musikgeschichte. Den frenetischen Applaus bei der Uraufführung konnte er nicht hören. Nicht Erfolg und Anerkennung, sondern Einsamkeit und Rückzug prägten seine letzten Lebensjahre. „Wie ein Verbannter muss ich leben“, so beschrieb Beethoven die Folgen seiner Taubheit.

Einsamkeit und Rückzug sollten Menschen mit Beeinträchtigung nach Möglichkeit erspart bleiben. Mag es auch anspruchsvoll sein, kulturelle Angebote und Chancen für alle zu öffnen, so ist das gemeinsame Engagement dafür doch das Mindeste, was wir von der berühmten Kulturturnation Deutschland erwarten können. Denn Teilhabe am Kulturlernen ist eine grundlegende Voraussetzung, unser gesellschaftliches Zusammenleben mit zu gestalten. Als Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien setze ich mich deshalb dafür ein, Menschen mit Behinderung kulturelle Teilhabe und die Entfaltung kreativer Talente zu ermöglichen.

Die Handlungsempfehlungen von ARTplus – Ergebnis des aus meinem Kulturerbe geförderten Projekts „Kunst und Inklusion“ – zeigen beispielhaft, wie Künstlerinnen und Künstler mit Beeinträchtigungen besseren Zugang zu etablierten Kulturhäusern und Ausbildungsstätten erhalten und ein inklusiver Kulturbetrieb Wirklichkeit werden kann. Dafür lohnt es sich, gemeinsam einzutreten – nicht nur im Sinne der Gleichberechtigung, sondern auch im Sinne der kulturellen Vielfalt. Deshalb danke ich allen Projektbeteiligten von ARTplus herzlich für ihr Engagement und wünsche den Handlungsempfehlungen viele interessierte Leserinnen und Leser, die sich davon im Sinne des hohen Anspruchs „Kultur für alle“ inspirieren lassen.

Staatsministerin Prof. Monika Grütters MdB

SENATOR FÜR KULTUR UND MEDIEN HAMBURG

Vor fünf Jahren wurde der Hamburger Landesaktionsplan zur Umsetzung der UN-Behindertenrechtskonvention über die Rechte von Menschen mit Behinderungen verabschiedet. Er verfolgt unter anderem das Ziel, dass alle Menschen mit Behinderungen selbstbestimmt und ohne Einschränkungen oder Zugangsbarrieren am gesellschaftlichen und kulturellen Leben in Hamburg teilhaben können. Was bedeutet dies speziell für Künstlerinnen und Künstler mit Behinderungen?



Foto: Jörn Kipping

Das Themenfeld „Kultur und Behinderung“ ist nicht neu und wird in Hamburg nicht erst seit der Verabschiedung der UN-Konvention oder des Landesaktionsplans diskutiert. Theater mit Menschen mit Behinderungen, Ausstellungen von Kunstwerken von Menschen mit kognitiven Einschränkungen oder psychischen Erkrankungen gibt es in Hamburg bereits seit den 1980er Jahren. Viele der heute noch bestehenden Theatergruppen, die mit Künstlerinnen und Künstlern mit Behinderungen arbeiten, wurden in den 1990er Jahren gegründet. In der Metropole Hamburg haben sich Institutionen, Vereine und Werkstätten etabliert, die behinderte Menschen in der bildenden und der darstellenden Kunst dauerhaft fördern – und seit ebenso langer Zeit fördert die Behörde für Kultur und Medien einzelne Kulturprojekte von Menschen mit Behinderungen mit eigenem Etat.

Nach über 30 Jahren erprobter Praxis ist es für uns in Hamburg eine Selbstverständlichkeit, dass Kunst und Kultur viel zur Inklusion beitragen! Es ist aber auch Fakt, dass die inklusive Öffnung im Kulturbereich mehr bedeutet als die Durchführung von Projekten, an denen behinderte und nicht behinderte Künstlerinnen und Künstler teilnehmen. Inklusion erfordert vielmehr neue, gemeinsame Arbeitsformen, kooperative Planung, gleichberechtigte Entscheidungsprozesse und neue Formen der Kommunikation und Veröffentlichung. Vor allem das Fehlen künstlerischer Ausbildungs- und Umsetzungsmöglichkeiten für begabte Menschen mit Behinderungen verhindern jedoch noch deren angemessene Präsenz im Kulturleben – vor und auf der Bühne. Bei vielen Kultureinrichtungen, aber auch auf der Seite der künstlerischen Akteure herrscht mitunter Unsicherheit, wie Inklusion in der bestehenden Praxis umgesetzt werden kann. Wie können diese Unsicherheiten ausgeräumt werden?

Auf diese und ähnliche Fragen geben die Handlungsempfehlungen des Modellprojektes ARTplus von EUCREA Antworten. Die Behörde für Kultur und Medien hat als Kooperationspartner von Anbeginn dieses Vorhaben unterstützt, weil wir in Hamburg der Überzeugung sind, dass eine gleichberechtigte Präsenz von Künstlerinnen und Künstlern mit Behinderungen in allen künstlerischen Disziplinen und in der ganzen Bandbreite des Kulturlebens eine immense Bereicherung bedeutet.

Daher gilt mein Dank allen Beteiligten von ARTplus für ihr Engagement! Ich hoffe, dass die Handlungsempfehlungen weit über Hamburg hinaus bekannt werden und sich in Zukunft spannende Kooperationen bilden, damit ein inklusiver Kulturbetrieb zur Selbstverständlichkeit wird.

Dr. Carsten Brosda



DAS STRUKTURPROGRAMM ARTplus STELLT SICH VOR

Text: Angela Müller-Giannetti

ARTplus ist ein Modellvorhaben, das EUCREA 2015 in Hamburg begonnen hat. Es zielt darauf ab, die Arbeits- und Ausbildungssituation von Künstlern mit Behinderung zu verbessern. Anhand einzelner Beispiele soll gezeigt werden, wie diese und der allgemeine Kulturmarkt stärker zusammengebracht werden können.

Eigentlich ist es ganz einfach: ARTplus ist vor allem ein Kommunikationsprojekt, ein Vorhaben, in dem kulturelle Institutionen der Stadt, Künstler mit Behinderung sowie deren Arbeitsträger miteinander ins Gespräch kommen - und man gemeinsam darüber nachdenkt, wie eine zukünftige Zusammenarbeit aussehen könnte. Und dann fängt man an. Probiert aus, stellt Fragen, sucht nach Lösungen. Und erlebt und zeigt, was geht. Ganz einfach – aber eben auch nicht. Wir erwarten zunächst – wengleich auch keine Ablehnung – so zumindest doch Verunsicherung und Befürchtungen bezüglich eines starken Mehraufwandes seitens der Kulturinstitutionen. Genau zwischen diesen beiden Polen bewegen wir uns, als wir 2015 versuchen, Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien und die Kulturbehörde Hamburg für das Vorhaben ARTplus zu gewinnen. An strukturellen Verbesserungen für Künstler mit Behinderung in Deutschland zu arbeiten, war seit langem ein Anliegen von EUCREA.

Solange Bildung und Kultur außerhalb von Werkstätten für Menschen mit Behinderung (WfbM) für die überwiegende Zahl künstlerisch talentierter Menschen unzugänglich bleiben, kann kein Quantensprung gelingen – weder in künstlerischer, noch in gesellschaftlicher Hinsicht.

Der Begriff der Inklusion ist seit einigen Jahren öffentlich etabliert und doch herrscht nach wie vor viel Unklarheit darüber, wie eine inklusive Gesellschaft erreicht werden kann. Die UN-Behindertenrechtskonvention hat dazu beigetragen, dass sich Ämter, Politiker und Institutionen dem Thema gegenüber stärker verpflichtet fühlen. Aber verlässt man die Szene der Personen, die sich direkt mit dem Thema Inklusion beschäftigten, sind wirkliche Veränderungen kaum zu spüren. Nach wie vor herrscht Unklarheit darüber, wie sich Menschen mit und ohne Behinderungen gleichberechtigt begegnen können. **Wie machen wir deutlich, dass Vielfalt eine Gesellschaft stärkt und nicht schwächt?** Inklusion ist eben nur dort machbar, wo sich eine gesamtgesellschaftliche Haltung ändert, ein Umdenken auf vielen Ebenen stattfindet.

In unserem sektoral orientierten Gesellschaftssystem hat jeder seinen Platz – die einen freiwillig, die anderen unfreiwillig. Verbindungen zwischen verschiedenen Szenen ergeben sich häufig erst durch eigene Betroffenheit. So existieren in Deutschland zahlreiche Privatstiftungen, die das Leben von Menschen mit Behinderung unterstützen – Anlass für Mäzenatentum oder politischen Einsatz ist meist ein Mensch mit Behinderung im Angehörigenkreis.

Ein anderer Anlass für sektorale Überschreitungen sind persönliche Kontakte. Bestehen diese persönlichen Beziehungen allerdings nicht, bleiben gesellschaftliche Gruppen häufig „unter sich“.

An dieser Situation können Programme etwas ändern, die in Kommunikationsstrukturen eingreifen, vermitteln, moderieren und überzeugen. Personen, die Verbindungen zwischen gesellschaftlichen Gruppen entstehen lassen, die es bisher nicht gab. Schritt für Schritt. Und mit dem richtigen politischen Rückenwind.

Die Kunst behinderter Menschen in Deutschland

Ein Streifzug durch die Geschichte lohnt, um den Ist-Stand besser einordnen zu können. Künstlerische Arbeiten behinderter Menschen werden erstmals 1922 von dem deutschen Psychiater und Kunsthistoriker Hans Prinzhorn in seinem Werk der „Bildnerie der Geisteskranken“ veröffentlicht. In der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg legt er eine Sammlung von fast 5000 Arbeiten an, die von den Patienten, den sogenannten „Fällen“, geschaffen wurden. 1933 wird diese Sammlung auf den Dachboden der Klinik verbannt, 1937 werden einzelne Arbeiten im Rahmen der nationalsozialistischen Propagandaausstellung „Entartete Kunst“ in München präsentiert. Was dann passierte, ist allgemein bekannt.

Ende der vierziger Jahre prägte der Künstler und Kunstsammler Jean Dubuffet das Konzept einer antiintellektuellen Kunst, die er als „Art brut“ bezeichnete. Fast dreißig Jahre später wird 1966 im Rahmen der Diakonie in Stetten die „Kreative Werkstatt“ gegründet. Es folgt die Veröffentlichung „Künstler aus Stetten“ als eines der ersten deutschsprachigen Nachkriegswerke zum bildnerischen Schaffen von Menschen mit Behinderungen. 1972 konzipiert der Kurator Harald Szeemann die documenta V unter dem Titel „Befragung der Realitäten – Bildwelten“ und relativiert den Kunstbegriff, in dem er „außerkünstlerische Bildwelten“, wie die sogenannte „Bildnerie der Geisteskranken“, gesellschaftliche Ikonografie, Science Fiction und Propaganda in seine Kunstschau miteinbezieht.

Die siebziger Jahre bringen neue Impulse in die deutsche Kulturlandschaft. Unter dem Motto „Kultur von unten“ wird der Begriff der Hochkultur erweitert – Kunst soll nicht mehr ausschließlich in etablierten Kunsthäusern und für ein bürgerliches Publikum veranstaltet werden, sondern räumt der Subkultur einen höheren Stellenwert ein und soll als Gegenstand für Bildung, Erziehung und Politik verstanden werden.

Ihre „Sonderwelt“ verlassen Künstler mit Behinderung zu dieser Zeit allerdings noch nicht. Menschen mit Behinderung leben überwiegend isoliert vom Rest der Gesellschaft in Pflegeheimen und Wohnstiftungen und arbeiten in eigens für sie in den sechziger Jahren gegründeten „Werkstätten für Behinderte“.

Mitte der achtziger Jahre inspiriert die aus Italien kommende Anti-Psychiatrie-Bewegung auch Deutschland. Die von Triest kommende „blaue Karawane“ mit dem aus Pappmaché gefertigten Pferd „Marco Cavallo“ als Symbol fordert die Auflösung der geschlossenen Psychiatrien. Die bei Bremen liegende Klinik Kloster Blankenburg wird als erste bisher geschlossene Institution in Deutschland aufgelöst. Diese neue Bewegung, die ein veränder-

tes ethisches Bewusstsein fordert, führt hierzulande zu einer Gründungswelle von Kunstgruppen in Werkstätten und Psychiatrien: Die Hamburger Künstlergruppe „Die Schlumper“ stammt aus dieser Zeit, „Blaumeier“ in Bremen und die Band „Station17“ werden gegründet. Die beiden Berliner Projekte Theater RambaZamba und das Theater Thikwa sind Kinder der frühen neunziger Jahre.

Menschen mit Behinderung werden im künstlerischen Sektor nun zunehmend sichtbar: Peter Radtke macht mit der Gründung des „Münchener Crüppel Cabarets“ den Anfang, George Tabori wird 1984 auf ihn aufmerksam und holt ihn auf die Bühne der Münchner Kammerspiele. Bundesweit entstehen Ausstellungen und Festivalformate. Kunst und Kultur werden schnell zum Zweck, um eine Sichtbarkeit von Menschen mit Behinderung in der Gesellschaft zu erreichen.

Bald stellt sich die Frage nach einer weiteren finanziellen Absicherung dieser Bewegung. Ambitionierte Künstler mit Behinderung wollen den Freizeitbereich der Werkstätten verlassen, eine freischaffende, berufliche Situation ist jedoch undenkbar. Künstler ohne Behinderungen, die sich für die Kunst behinderter Menschen engagieren, wünschen sich Kontinuität. Hier kommen die Werkstätten ins Spiel, die ihr Credo der „Beschützenden Werkstatt“ zum Teil aufgeben möchten und eine Öffnung zur Gesellschaft anstreben. Diese Interessen kommen zusammen – was kann besser Beziehungen zur Öffentlichkeit herstellen, als Kunst und Kultur? Nach dem Modellversuch der Nordberliner Werkgemeinschaft und dem Theater Thikwa zur Einrichtung von „Künstlerarbeitsplätzen“ innerhalb von WfbM schließen immer mehr ursprünglich freie Kunstgruppen Verträge mit Arbeitsträgern ab, die den künstlerischen Betrieb finanziell und organisatorisch absichern. Auch gründen immer mehr WfbM Kunstabteilungen in Eigenregie, die sie teilweise als Abteilungen der hauseigenen Öffentlichkeitsarbeit verstehen.

Status Quo - Was ist Inklusion statt Integration in der Kunst?

Gerade diese Strukturen haben dazu geführt, dass einige Kunst- und Theaterateliers auf eine mittlerweile fast dreißigjährige Geschichte zurückblicken können. Und sich ein neuer Kulturmarkt entwickelt hat, in dem behinderte wie nicht behinderte Künstler Arbeit finden. Ihre „Sonderkategorie“ haftet ihnen allerdings auch im neuen Jahrtausend weiter an, in dem der Kunstmarkt auf Künstler mit Behinderungen zunehmend aufmerksam wird. Unter Bezeichnungen, wie „Outsiderkunst“, „Folk Art“ oder „Self thought art“ werden bildende Künstler mit Behinderung in der Kunstwelt sichtbar. Auf der Kölner Kunstmesse entsteht eine Extra-Sektion, Sammler entdecken die Kunst behinderter Menschen als neues Genre, große Kunsthäuser, wie die Hamburger Kunsthalle und das Städel Museum in Frankfurt, widmen sich diesem Ausschnitt des Kunstgeschehens in spezifischen Ausstellungen.

Die Sondersituation bleibt bestehen, weil bildende Künstler mit Behinderung vor allem mit der Betonung ihrer persönlichen „Besonderheit“ vom Kunstmarkt wahrgenommen und teilweise gerade dadurch für diesen interessant werden. Künstlerisches Werk und Schöpfer bleiben damit in der öffentlichen Wahrnehmung eine Einheit – was nicht immer falsch sein muss, gab und gibt es immer wieder Künstler, die ihr Außenseitertum zum Teil ihrer künstlerischen Inszenierung machen. Dann allerdings auf freiwilliger Basis.

Parallel zur Debatte um Inklusion und der Veröffentlichung der UN-Behindertenrechtskonvention wird in den letzten Jahren ein Umdenken spürbar – auch in der Kunstwelt. In den Kunstwerkstätten der WfbM werden zumeist temporäre Kooperationen mit nicht behinderten Künstlern eingegangen. Dennoch bleibt der Sonderstatus bestehen – eine Situation, die nicht nur Nachteile bietet: Welcher Künstler kann ohne wirtschaftliches Risiko täglich seiner Kunst nachgehen und dabei noch Rentenansprüche erwerben? Welcher Künstler bekommt personelle Unterstützung, Sachmittel und Räume zur Verfügung gestellt? Aber auch: Welcher Künstler gibt alle Rechte an seinem Werk ab? Welcher Künstler hat kein Mitspracherecht, wo seine Kunst ausgestellt und wo und an wen sie verkauft wird? Als privilegiert kann man diese Situation nur dann bezeichnen, wenn man sie selbst wählen kann. Und wenn es Alternativen gibt.

ARTplus: Möglichkeiten erweitern

Mit dem Programm ARTplus setzen wir uns zum Ziel, an einer ersten, schrittweisen Erweiterung der Möglichkeiten für Künstler mit Behinderung zu arbeiten.

Künstlerische Fähigkeiten werden von Menschen mit Behinderung häufig autodidaktisch oder innerhalb einer WfbM in der täglichen Praxis erworben. Dies ist mit einer Qualifizierung an einer Kunsthochschule sicher nicht vergleichbar. Der auf der Bühne stehende Schauspieler wird an seiner künstlerischen Leistung gemessen, will er überzeugen. Ein Musiker mit Behinderung, der einen Workshop an einer Schule geben möchte, muss über musikalische Grundkenntnisse verfügen. Ein bildender Künstler erweitert seine Möglichkeiten, wenn er mehr Techniken erlernt, mit denen er seine Ideen umsetzen kann.

Die Schauspielerin Jana Zöll, die als erste Frau mit einer Körperbehinderung an der Akademie in Ulm im Rahmen eines durch die EU temporär geförderten Modellprojekts teilgenommen hat, meint: „Ich wurde behandelt wie jeder andere Studierende auch. Keine Sonderbehandlung. Wenn dann aber während des Unterrichts eine Aufgabe gestellt wurde, die pantomimisch oder tänzerisch umzusetzen war und die ich mit meinem Körper in dieser Form nicht umsetzen konnte, wurde gesagt ‚lass diese Übung doch einfach aus‘. Hier würde ich mir mehr Erfahrung, z.B. zu neuen Ausdrucksformen, wünschen.“

Inklusion in der Kunst, das ist die Erweiterung künstlerischer Vielfalt.

Im Bereich der Kulturvermittlung mangelt es gänzlich an Künstlern mit Behinderung. Durch ihre beschränkten Möglichkeiten, an künstlerischer Hochschulbildung teilzuhaben, werden nicht behinderte Studierende selten mit behinderten Kollegen konfrontiert. „Ich wäre nie auf die Idee gekommen, Schauspielerin werden zu können, da die Schauspielerschulen physische und psychische Gesundheit fordern,“ so Jana Zöll. Wo es kein Angebot gibt, gibt es auch keine Nachfrage. Auch hier bedarf es starker Leitbilder, die zeigen, dass mehr geht.

Erfahrungen fehlen überall – auf der Seite von Lehrenden an Hochschulen, aber auch auf der Seite des Publikums. Film- und Fernsehen tragen dazu bei, eine unrealistische Welt zu konstruieren – so sind Schauspieler mit Behinderungen hier kaum sichtbar. Das Theaterpublikum ist einen Rollstuhlfahrer auf der Bühne nicht gewohnt – schon gar nicht in der Rolle eines „Nicht-Rollstuhlfahrers“, z.B. als Tänzer. Einzig in der Musikwelt finden sich

einige Ausnahmen bekannter Künstler mit Behinderung, wie die fast gehörlose Schlagzeugin und Komponistin Evelyn Glennie, der verstorbene Jazzpianist Michel Petrucciani oder der Deutsche Tenor Thomas Quasthoff.

Auf den folgenden Seiten möchten wir Sie an unseren Erfahrungen, die wir in dem Projektzeitraum von 2015 bis 2016 gemacht haben, teilhaben lassen. In mehreren Fallstudien haben wir versucht, uns dem Thema schrittweise anzunähern. Hamburg ist dafür ein guter Ausgangspunkt, da hier dank der kontinuierlichen Förderung viele Künstler mit Behinderung aktiv sind. Sie verfügen über langjährige Erfahrungen als Musiker, Schauspieler oder bildende Künstler und bewegen sich bereits auf einem professionellen Niveau. Dazu kommt, dass das Vorhaben auf Interesse seitens der Kulturbehörde Hamburg und des Beschäftigungsträgers alsterarbeit gGmbH stieß. Denn ohne Interesse seitens der mitwirkenden Institutionen geht es nicht.

Unsere Strategie war zunächst, im lokalen Umfeld zu beginnen, da, wo wir bereits über Kontakte und Ansprechpartner verfügen. Damit waren für diese erste Arbeitsphase unsere Zielgruppe zunächst Künstler, die in Hamburger WfbM einen Arbeitsplatz haben. Wichtig war uns, in möglichst unterschiedlichen Kunstbereichen (Theater, Tanz, Bildende und angewandte Kunst, Musik) Beispiele zu entwickeln. Und ebenso, eine Vielfalt an Institutionen einzubinden, von privaten bis zu öffentlichen Ausbildungsträgern, Theatern und Ausstellungspartnern. Will man in diesem Thema Bewegung erreichen, gilt es Fäden auf allen Ebenen zu ziehen: Politik, Verwaltung, Behindertenhilfe, Kunstbetrieb, Schulen und Ausbildungsstätten.

So ist diese Broschüre auch zunächst als ein Anfang zu verstehen, eine Geschichte, die weitergeschrieben werden muss. Unsere als Handlungsempfehlungen zusammengefassten Erfahrungen verfolgen nicht den Anspruch auf Allgemeingültigkeit, denn jede Kulturinstitution, jede künstlerische Sparte und nicht zuletzt jeder Künstler erfordern eine eigene Herangehensweise.

Schon einmal vorweg: Wir sind auf mehr Unwissenheit und Unsicherheit gestoßen, als wir anfangs dachten, aber zum Glück auch auf mehr Offenheit und Interesse, als zunächst erwartet.

Inklusion – wenn nicht in der Kunst, wo sonst?

Anmerkung der Redaktion:

Schreibweise männlich/weiblich: Wir bitten um Verständnis, dass aus Gründen der Lesbarkeit auf eine durchgängige Nennung der männlichen und weiblichen Bezeichnungen verzichtet wurde. Selbstverständlich beziehen sich alle Texte in gleicher Weise auf Männer und Frauen.

DAS WERKSTÄTTEN- RECHT ALS CHANCE FÜR KÜNSTLERISCHE BERUFLICHE TEILHABE

Ein Interview mit Reinhard Schulz
(Geschäftsführer alsterarbeit gGmbH)
geführt von
Angela Müller-Giannetti (EUCREA)

ALSTERARBEIT

alsterarbeit gGmbH realisiert als Beschäftigungsträger (Werkstatt für Menschen mit Behinderung) differenzierte Angebote zur Teilhabe am Arbeitsleben und zur beruflichen Eingliederung. Zu den Angeboten zählen eine ganze Reihe von künstlerischen Betriebsstätten, wie z.B. das inklusive Künstlernetzwerk „barner 16“, das ihm angeschlossene Theaterensemble „Meine Damen und Herren“ oder die Künstlergruppe „Die Schlumper“. alsterarbeit war als Kooperationspartner am Strukturprogramm ARTplus beteiligt.

Foto: Nina Höffken

Thema: Parallelwelten

■ *alsterarbeit war einer der ersten Beschäftigungsträger für Menschen mit Behinderung (WfbM) in Deutschland, die „Künstlerarbeitsplätze“ anboten. Damit wird dem Personenkreis eine vollberufliche künstlerische Arbeit ermöglicht – dies ist eine soziale Errungenschaft. Nun hat dieses Angebot auch dazu geführt, dass sich ein paralleler Kunstbetrieb entwickelt hat, der neben dem allgemeinen Kunstbetrieb eigenständig – letztlich aber häufig isoliert von diesem – funktioniert. Welche Möglichkeiten hat eine WfbM, diese Situation positiv zu beeinflussen?*

Parallelwelten zur allgemeinen Wirtschaft haben wir ja nicht nur bei den künstlerischen Betrieben innerhalb von alsterarbeit, sondern in allen Gewerken. Das Ziel für die Zukunft ist m. E., von dem Begriff der Werkstatt als Institution wegzukommen und eine arbeitsweltliche Assistenzstruktur zu organisieren, in der Menschen, die bei der Arbeit Assistenz brauchen, gut arbeiten können. Das heißt auch, institutionelle räumliche Bedingungen, in denen bestimmte Sondersituationen kultiviert werden, zu reduzieren.

Beispielhaft sehe ich dafür die Musikband Station 17. Wenn ich diese Band erlebe, dann sehe ich Menschen, die über den Status „Werkstattbeschäftigung“ als Musiker arbeiten. Und neben ihnen oder mit ihnen arbeiten Künstlerkollegen ohne Behinderung, die bei alsterarbeit nicht unter gleichen, aber ähnlichen Bedingungen mit an der Wertschöpfung teilnehmen. So lösen wir aus meiner Sicht die Situation, „die Werkstatt steht auf der Bühne“ auf. Hier spielen Künstler, die einen Assistenzbedarf haben mit anderen Künstlern, die nicht behindert sind, zusammen; und entscheidend ist das Produkt, das in dieser Zusammenarbeit entsteht.

Ein weiteres Beispiel ist die Galerie der Schlumper. Auch dort ist unser Konzept, inklusive Kunst- und Kultursituationen zu organisieren, indem behinderte und nichtbehinderte Künstler in der Galerie ausstellen. Insofern ist alsterarbeit hier ein Ermöglicher von Kunst im allgemeinen Kulturbetrieb.

Bei solchen Veranstaltungen findet Werkstatt, wenn überhaupt, nur noch virtuell statt. Das, glaube ich, ist eine ganz große Chance, die das Werkstättenrecht sowohl im Arbeitsbereich, als auch im Berufsbildungsbereich bietet.

Thema: Ressourcen

■ *Ein erfolgreicher Kulturbetrieb im Rahmen von Werkstätten braucht Ressourcen. Wie löst alsterarbeit diese Situation?*

Ich kann mir sehr schwer vorstellen, dass ein Träger auftritt, der sagt, wir machen nur Kunst und Kultur. Weil ich weiß, dass dies eine betriebswirtschaftliche kaum erfolgreich zu lösende Herausforderung wäre. Das ist, obwohl wir viele andere, wirtschaftlich lukrativere Gewerke parallel fahren, ein echt schwieriges Unterfangen, das es gut zu organisieren gilt. alsterarbeit ist in dieser Hinsicht ja sehr aktiv – es geht aber in der Tat nur mit wirtschaftlich gesunden und stabilen anderen Gewerken. Sonst würden wir uns diese „Spielwiese“ nicht leisten können.

■ *Während der Durchführung des ARTplus-Programms haben wir häufig erlebt, dass die künstlerischen Betriebsstätten von alsterarbeit Inklusion im Kunstbetrieb zwar sehr begrüßen, dieser Anspruch auf dem Hintergrund der bestehenden Anforderungen aber schwer zu halten ist. Laufende Produktionen, Auftragsarbeiten und der Druck, Einnahmen zu erzielen, erschweren individuelle Maßnahmen.*

Der Betreuungs-Personalschlüssel ist im Werkstättenrecht mit 1 zu 12 festgelegt. Das gleiche gilt für die Betreuung von Außenarbeitsplätzen. Individuelle Assistenz in diesem Rahmen zu gewährleisten kann mitunter schwierig sein.

■ *Welche Möglichkeiten, Inklusion im Sinne des Werkstättenrechts umzusetzen, sehen Sie?*

Wir haben in unseren Kunstprojekten auch viele künstlerisch produzierende Menschen ohne Behinderung. Und damit schaffen wir aus meiner Sicht in der Tat eine andere Situation, weil wir nicht sagen: Auf 12 Musiker kommt eine geprüfte Fachkraft für Arbeits- und Berufsförderung, die dann die Musiker anleitet. Sondern wir schaffen inklusive Kulturproduktionen, in denen einige Menschen mit wesentlicher Behinderung mit anderen Menschen ohne Behinderung gemeinsam an der Wertschöpfung arbeiten. Wir schaffen damit Möglichkeiten, die der freie Markt im Kunstbereich nicht hergibt. So betreiben wir nicht mehr Werkstatt als Institution, sondern realisieren eine betriebliche Wirklichkeit, zu der eine Vielzahl von Menschen Zugang hat, die auf dem normalen Kulturmarkt keine Anstellung kriegen würden.

Thema: Qualifizierung

■ *Künstler mit Behinderungen werden von der Öffentlichkeit an ihrer künstlerischen Leistung gemessen – so soll es sein. Allerdings verfügt dieser Personenkreis in der Regel über wenig künstlerische Qualifizierung, geschweige denn eine Ausbildung. Was kann WfbM hier tun?*

Eine Werkstatt darf und kann in dieser Maßnahmeform keine Berufsausbildung anbieten. Die berufliche Bildung, die im Rahmen einer WfbM angeboten wird, liegt

deutlich unter dem Niveau einer dualen Ausbildung am regulären Markt, da sie zunächst für Teilnehmer gedacht war, die aufgrund ihrer geistigen Behinderung oder ihrer Lernbehinderung nur bedingt in der Lage sind, den intellektuellen Anforderungen einer Ausbildung zu entsprechen. Mittlerweile gibt es aber eine Vielzahl von Menschen mit erworbener Behinderung, bei denen eine psychische Erkrankung zu einer psychischen Behinderung geworden ist. Hier steht die intellektuelle Fragestellung gar nicht mehr im Vordergrund.

Das Werkstätten-Recht ist in Bezug auf das Thema Ausbildung einigermaßen klar: Wir qualifizieren Menschen in einer Art Basis-Qualifizierung entsprechend der Bildungsrahmenpläne des Berufsbildungsbereichs. Damit entsteht hier allerdings kein Berufsbild mit Qualifikation. Es gibt natürlich manchmal den Wunsch, da noch mehr anbieten zu können. Wir versuchen Wege zu finden, durch die das möglichst gleichmäßig und gleichrangig in der Zumessung von Ressourcen passiert. Sowohl für die Künstler, wie auch für die Nicht-Künstler bei alsterarbeit.

Vorteilhaft ist, dass im künstlerischen Bereich die Berufsbilder nicht so durchdifferenziert sind, wie in anderen Gewerken. Insofern haben wir Spielräume, Personen individuell zu unterstützen, die schauspielern oder malen möchten, Musik machen oder Filme produzieren wollen. Dadurch können wir sehr weit gehen. Jemand, der am Filmset aktiv ist oder auf der Bühne steht, kann sich als Schauspieler bezeichnen. Wenn jemand Feinmechaniker werden will, muss er eine duale Ausbildung absolvieren und seine Anerkennung von der Handwerkskammer mit Facharbeiterbrief bekommen, sonst ist er in Deutschland nicht anerkannt.

Was wir nicht leisten können, ist, wenn jetzt jemand sagt, ok, jetzt möchte ich bitte mein Diplom von euch bekommen. Das werden wir ihm nicht geben können.

Über den Berufsbildungsbereich hinaus haben Werkstatt-Träger natürlich die Möglichkeiten, berufliche Qualifizierung auch umfassender zu unterstützen, z.B. über das persönliche Budget. Und zwar nicht das Persönliche Budget für Arbeit, sondern über Teilhabe an Bildung. Und diese Unterstützungsleistung ist auch im neuen Bundesteilhabegesetz (BTHG) geregelt. Darüber können z.B. Fort- und Weiterbildungsmaßnahmen realisiert werden.

■ *Wären hinsichtlich der beruflichen Bildung Kooperationen mit externen Ausbildungspartnern denkbar?*

Das Konzept der Kooperation mit externen Partnern betreiben wir seit drei Jahren im Rahmen des Projekts „Campus Uhlenhorst“. Dahinter steckt die Kooperation einer Hamburger Kaufmannsstiftung, der Bugenhagenschule als Schulbildungsträger und alsterarbeit mit seinem Berufsbildungsbereich. Was wir tun ist, die allgemeinbildenden Bildungsangebote der Schule in den Schuljahren 10, 11 und 12 integriert zu organisieren mit den Angeboten der beruflichen Bildung von alsterarbeit. Mit einer sehr klaren Berufs- und Unternehmensorientierung im Sinne von Platzierung in Unternehmen des ersten Arbeitsmarktes. Dies wollen wir erreichen, indem wir allgemeine Bildungs- und Berufsbildungsangebote mit den Angeboten des Berufsbildungsbereichs zusammenführen und gemeinsam veranstalten. So etwas kann ich mir auch als Entsprechung im Kunst und Kulturbereich gut vorstellen. Also die Zusammenarbeit mit einer allgemeinbildenden Kunstschule mit Berufsbil-

dungsteilnehmern aus alsterarbeit, die perspektivisch künstlerisch arbeiten wollen. Auch mit den Hochschulen ließe sich ein ähnliches Konstrukt realisieren.

Thema: Weiterbildung an Hochschulen

■ *Im Rahmen des Programms ARTplus haben drei Beschäftigte von alsterarbeit die Möglichkeit bekommen, als Gasthörer am Studiengang „Freie Bildende Kunst“ an der HKS Ottersberg teilzunehmen. Wie könnte diese Situation weitergeführt werden?*

Wir können wie gesagt mit den Hochschulen als Bildungspartner kooperieren und – wie jetzt im Rahmen des ARTplus-Programms begonnen – eine Gasthörerschaft eingehen, als ergänzende Maßnahme im Rahmen der beruflichen Bildung oder als begleitende Maßnahme im Arbeitsbereich. Ein Beschäftigter, der an einer Kunsthochschule regelhafter Student wird, verlässt allerdings die sozialrechtliche Konstruktion der WfbM. Er wäre nicht mehr in der beruflichen Bildung einer Werkstatt und arbeitnehmerähnlich beschäftigt, sondern ein wesentlich behinderter Mensch, der sich im allgemeinen Hochschulmarkt bewegt. Das BTHG sieht eine Verbesserung der Hochschulbildungssituation für Menschen mit wesentlicher Behinderung vor und bietet in Zukunft mehr Ressourcen für persönliche Assistenz. Diese wird dann allerdings nicht von der WfbM geleistet werden, sondern muss vom Studierenden selbst organisiert werden. Das System Werkstatt ist nicht dafür gedacht, Hochschulbildung zu organisieren. Möchte die Person nach dem Studium in die WfbM zurückkehren, muss diese das Prüfungsverfahren erneut durchlaufen um einen Anspruch auf einen Platz zu erhalten.

Thema: Bundesteilhabegesetz

■ Welche Entwicklungsmöglichkeiten für den Bereich der künstlerischen Bildung und beruflichen Tätigkeiten sehen Sie im Rahmen des neuen BTHG?

Das BTHG betont die Personenzentrierung statt der Institutionenzentrierung. Diese Personenzentrierung finde ich ausgesprochen spannend, weil das BTHG da neue Möglichkeiten schafft. Aber diese Möglichkeiten muss man erst einmal mit Leben füllen, um zu erleben, wie belastbar das Gesetz in der Umsetzung wirklich ist. Es wird daher stark darum gehen, wie es der Einzelne, ggf. mit seinem persönlichen Assistenten oder seinem rechtlichen Betreuer realisiert, seine Ansprüche durchzusetzen. Für den künstlerischen Bereich gibt es ja wie gesagt noch den Bereich „Teilhabe an Bildung“, den man auch erstmal mit Inhalt füllen muss. Im Vordergrund steht m.E., dass Menschen mit wesentlicher Behinderung mehr Bildungsmöglichkeiten angeboten bekommen, die nicht dem kasakadischen System der Werkstatt unterworfen, sondern z. B. allgemeinbildend, berufsbildend oder hochschulbildend sind. Es gibt bei großen Unternehmen inzwischen Programme, die mit entsprechenden Assistenzmöglichkeiten gehörlose oder blinde Menschen ausbilden. Interessant wird es dann bei anderen Behinderungsformen; und da wird man vieles noch ausprobieren müssen. Da wird es Ideengeber brauchen, die Wege beschreiten wollen, die bewusst außerhalb des beruflichen Bildungsniveaus von Werkstätten angesiedelt sind. Und das betrifft alle, die intellektuell in der Lage sind, Bildungsinhalte anders zu vollziehen, als es Menschen können, die das vielleicht einfach aufgrund ihrer kognitiven Beeinträchtigung nicht so gut hinkriegen.

■ Das BTHG sieht eine Wahlmöglichkeit für Werkstattbeschäftigte vor, sich auch einem „anderen Leistungsanbieter“ anschließen zu können.

Es stellt sich immer deutlicher heraus, dass mit „anderen Leistungsanbietern“ nicht gewerbliche Firmen gemeint sind, die jetzt sagen, wir bilden noch einmal eine Abteilung als sonstiger Leistungsanbieter, sondern es scheint so zu sein, dass Wettbewerber in der sozialwirtschaftlichen Szene aufgerufen sind, sich Gedanken zu machen, ob sie sogenannte Werkstattplätze als anderer Leistungsanbieter anbieten.

Damit verlassen wir immer noch nicht das Werkstättenrecht. Es würde sich dann um eine Art Miniwerkstatt mit etwas weniger standardisierten Anforderungen handeln. Also nicht mindestens 120 Plätze, sondern auch nur zehn Plätze; aber mit der gleichen wirtschaftlichen und arbeitspädagogischen Anforderung.

■ Das Persönliche Budget gibt es als Leistungsform schon seit 1991, gesetzlich seit 2008. Diese Leistungsform sieht flexible, individuell orientierte Leistungen vor, die der Budgetnehmer in Form eines Maßnahmenplans einfordern kann. Tatsächlich wird das Persönliche Budget aber nur selten genutzt. Verbessert sich diese Situation mit dem neuen BTHG?

Nach wie vor sind die Hürden für das Persönliche Budget relativ hoch, was die Beantragung und die Komplexität dieses Themas angeht. Das Persönliche Budget ist in der Struktur der Hilfeleistung bisher nicht gut integriert, denn es betrifft nicht nur die Eingliederungshilfe, sondern auch die Rentenversicherungs- und die Unfallversicherungsträger.

Aber der Gesetzgeber sieht im BTHG auch vor, dass es zukünftig einen sogenannten Gesamtplan gibt, auf den Menschen mit einer entsprechenden Behinderungssituation auch Anspruch haben. Auf bestimmte Formen von Leistungen, die dazu beitragen sollen, dass ich mit Assistenz meine Lebensziele besser verwirklichen kann. Wenn jemand sagt, ich möchte das, was ich da brauche, als persönliche Budgetleistung haben, wird der Druck für die Ämter, dies zeitnah zu bearbeiten und zu bewilligen durch das BTHG sicher größer. Es wird aber auch hier erforderlich sein, dass sich viele einzelne Menschen aufmachen und diesen Weg beschreiten. Und je mehr Menschen das tun, umso mehr wird deutlich, ob die vorhandenen Instrumente tauglich sind.

Thema: Zukunft

■ *Was wäre Ihre Vision, wie sich die Gesellschaft in Bezug auf dieses Thema weiter entwickeln sollte?*

Ich würde mir wünschen, dass die Unternehmen offener für neue Ideen werden, wie man Wertschöpfung mit Menschen organisieren kann, die Assistenz brauchen; und das müssen die Unternehmen nicht selbst wissen, dafür gibt es Profis. Der entscheidende Punkt ist, dass man zusammenkommt. Und das ist schwierig, weil wir in Deutschland sehr sektoriert unterwegs sind. Ein Unternehmen kommt von sich aus nicht auf die Idee, einen Akteur in seiner Nähe anzusprechen, der ihm dabei hilft, wesentlich behinderte Menschen zu beschäftigen. Außer der Mensch, der das Personal im Unternehmen verantwortet hat eine eigene Betroffenheit zu dem Thema oder kennt jemanden, der so etwas macht. Um diese Wege zu erweitern, müsste viel mehr Öffentlichkeitsarbeit pas-

sieren. Daher sollten wir diese Arbeit in den nächsten Jahren deutlich weiter entwickeln und die Aktionsbereiche vergrößern. Ich glaube, dass wir viel weniger andere Leistungsanbieter brauchen, weil auch die wieder anfangen werden, sich institutionell zu organisieren. Das sind dann eher so Ideen wie das „Budget für Arbeit“, das ab 2018 über Hamburg hinaus auch bundesweit möglich sein wird. Es geht darum, dass der Mensch die Assistenzressource, die er braucht, da kriegt, wo er sie als richtig für sich erachtet. Und das kann bei Siemens, bei Budnikowski oder bei Beiersdorf sein - oder eben im Schauspielhaus oder auf Kampnagel.

■ *Dazu braucht man gute Beispiele, die zeigen, was geht.*

Gute Beispiele sind der entscheidende Mechanismus, die Situation positiv zu beeinflussen. Insofern war unser Interesse, an ARTplus mitzuarbeiten, auch sehr hoch. Nachzuerfolgen, was möglich sein kann. Und an neuen Fragestellungen zu arbeiten, die sich ergeben. Die aber auch erst einmal entstehen müssen. Wie schaffen wir Bedingungen, um diese Fragen klug zu beantworten oder bearbeitet zu kriegen. Und wie bekommen wir möglicherweise neue Kooperationspartner langfristig mit ins Boot. Wenn sich die institutionellen Träger, die das Thema Assistenz bisher als „Monopole“ verwalten, nicht öffnen, darf man sich nicht wundern, wenn sich die Firmen und Unternehmen auch nicht öffnen. Und für diese Öffnung braucht man intermediäre Partner, die das Thema anstoßen. Genau an solchen Programmen sind wir interessiert. Weil ich glaube, dass dieser Öffnungsprozess über spezifische Programme gut gesteuert werden kann – in beide Richtungen.

KUNST UND INKLUSION: DAS KÖNNEN WERKSTÄTTEN TUN

■ Berufsbildungsbereich innerhalb der WFBM

Innerhalb der zweijährigen, an die Werkstattträger angegliederten Berufsbildungsbereiche kann jegliche Qualifizierung außerhalb einer regulären Ausbildung – und damit auch künstlerische Ausbildungsinhalte – angeboten werden. Damit entsteht hier kein eigenes Berufsbild, es können aber spezifische Kenntnisse, die zur Ausübung einer künstlerischen Tätigkeit innerhalb der WfbM qualifizieren, vermittelt werden. Kooperationen mit externen künstlerischen Ausbildungspartnern wären hier die wünschenswerte Perspektive.

■ Berufsbegleitende Bildungsangebote innerhalb einer WfbM-Beschäftigung

Die Werkstättenverordnung (WVO) sieht in § 5 (3) arbeitsbegleitende Maßnahmen zur Erhaltung und Erhöhung der Leistungsfähigkeit sowie zur Weiterentwicklung der Persönlichkeit für WfbM-Beschäftigte vor. Dabei kann es sich auch um künstlerische Fortbildungen oder Angebote handeln, die sowohl intern als auch in Kooperation mit externen Anbietern, wie z.B. einer Musikschule, durchgeführt werden.

■ Künstlerarbeitsplätze

Ein Werkstattträger hat die Möglichkeit, künstlerische Arbeitsplätze in allen künstlerischen Bereichen für den leistungsberechtigten Personenkreis anzubieten. Dieses Modell wird seit den neunziger Jahren bundesweit realisiert.

■ Praktikum im Kulturbetrieb

WfbM-Beschäftigte können jederzeit ein Praktikum in einem Kulturbetrieb absolvieren. Die Möglichkeit des Praktikums kann auch als Vorlauf für einen möglicherweise perspektivisch ausgelagerten Arbeitsplatz genutzt werden.

■ Gasthörerschaft

WfbM-Beschäftigte können als Gasthörer an Vorlesungsbetrieb künstlerischer Hochschulen im Rahmen innerhalb ihrer Arbeitszeit teilnehmen. Voraussetzung dafür ist, dass eine Person aus dem Lehrkörper den Gasthörerantrag bestätigt.

■ Ausgelagerte Arbeitsplätze

Das Modell des ausgelagerten Arbeitsplatzes ist für eine Kooperation zwischen Kulturbetrieben und Werkstattträgern besonders geeignet, da der Kunstmarkt in der Regel eher zeitlich begrenzte Aufträge vergibt (z.B. im Bereich Schauspiel, Film). Bei ausgelagerten Arbeitsplätzen bleibt der rechtliche Arbeitgeber der



Foto: Nina Höffken

Werkstattträger, es besteht zu jeder Zeit ein volles Rückkehrrecht des Angestellten / Beschäftigten. So können Schauspielbetriebe z.B. behinderte Schauspieler für ein Gastspiel engagieren, ohne dem Künstler gegenüber langfristige Verpflichtungen einzugehen zu müssen.

■ Budget für Arbeit innerhalb einer WfbM

Auch Werkstattträger können Arbeitsplätze im Rahmen des Budgets für Arbeit anbieten. In diesem Fall erhält der Werkstattträger bis zu 70% Lohnzuschuss (der Betrag darf die Kosten für einen WfbM-Platz nicht übersteigen). Damit verlässt die Person den Status als Werkstatt-Beschäftigter, ist aber noch im angestammten Umfeld tätig und wird tarifgemäß entlohnt. Angestellt und noch im System der Werkstatt verortet, erhält aber einen eigenen Lohn. Dieses Modell ist besonders für Künstler innerhalb WfbM geeignet, die stärker an der Wertschöpfung beteiligt sind und so die Möglichkeit erhalten, ein eigenes Gehalt zu beziehen.

INKLUSION BRAUCHT MEHR ALS FREIWILLIGKEIT

**Ein Gespräch mit Munise Demirel
(Kulturbehörde der Freien und
Hansestadt Hamburg) geführt von
Angela Müller-Giannetti (EUCREA)**

Text: Silke Häusler

Hierzulande fehlen in vielen Kulturbehörden und -ämtern Ansprechpartner für Kultur von und mit Künstlern mit Behinderung. Anders in Hamburg. Dort verfügt die Kulturbehörde über das Amt Behördenmanagement, das Staatsarchiv und das Amt Kultur, welches wiederum in drei Abteilungen und insgesamt neun Referate, wie Theater, Museen usw., gegliedert ist. Dort ist Munise Demirel als Referentin seit vielen Jahren im Referat für inklusive Kulturprojekte zuständig. Zusammen mit EUCREA hat sie das ARTplus-Modellvorhaben, Arbeits- und Ausbildungssituationen für KünstlerInnen mit Behinderung zu verbessern, auf den Weg gebracht. Im Gespräch blicken Angela Müller-Giannetti und sie zurück und nach vorne, um zukünftige Schritte einer erfolgreichen Inklusion gemäß der UN-Behindertenrechtskonvention (UN-BRK) im kulturellen Bereich auszuloten.

■ *Inklusion im Kulturbetrieb bedeutet, auf unterschiedlichen Ebenen aktiv zu werden: Zum einen geht es um die Zugänglichkeit der Häuser für alle Besucher, zum anderen auch um die Einbeziehung behinderter Menschen in den künstlerischen Betrieb. Wie sieht es damit in Hamburg aus?*

Das Referat integrative Projekte der Kulturbehörde Hamburg fördert seit Mitte der 90er Jahre Kultur für und von Menschen mit Behinderung. Die Szene hat sich im Laufe der Jahre gut entwickelt und vernetzt. Doch bekannte Gruppen und Künstler auf den städtischen Bühnen und Festivals sichtbar werden zu lassen, beispielsweise auf dem Reeperbahnfestival oder der Bühne des Deutschen Schauspielhauses, ist uns trotz vieler Versuche und Gespräche nur sporadisch in Einzelfällen gelungen. Wir wollen aber mehr als diese Zufälle, wir wollen Normalität aufbauen.

■ *Daher begleitet und fördert die Kulturbehörde von Anfang an das Modellvorhaben ARTplus. Wir sind mit EUCREA nah an den Künstlern und ihren Interessen, die Kulturbehörde ist nah am Aufbau von inklusiven Strukturen auf der Ebene der großen kulturellen Einrichtungen. Diese unterschiedlichen Aufgabenfelder gehören eindeutig zusammen.*

Auf alle Fälle. Wichtig ist, dass wir schon im Vorwege Dinge eingefädelt und überlegt haben, wer zu wem passt, welcher Künstler, welche Künstlergruppe mit Behinderung zu welcher Bühne oder kulturellen Einrichtung. So etwas muss stimmig sein und kann nicht einfach übergestülpt werden. Das wäre zum Scheitern verurteilt.

Beispielsweise lässt sich das Publikum von Kampnagel, bekannt für außergewöhnliche Produktionen, eher auf neue Erfahrungen ein, als das Publikum des Thalia Theaters. Künstler und Künstlergruppen mit Behinderung passen zu Kulturbetrieben mit ähnlichem Profil. Dennoch – bis sich etwas wirklich verändert – das dauert.

■ *Welche Rolle spielt dabei die UN-BRK? Seit sie in Kraft getreten ist, erhält beispielsweise EUCREA jährlich eine – wenn auch kleine – finanzielle Unterstützung seitens der Kulturbehörde. Zuvor – wir sind seit 1989 aktiv – gab es ausschließlich Projektförderungen. Mit dem zweijährigen Modellprogramm ARTplus erhielten wir eine Förderung des Bundes und damit auch erstmals den Auftrag für die Arbeit an einer Strukturveränderung.*

Die UN BRK hat verschiedene Arbeitsaufträge für die Behörde in Gang gesetzt. Da es einen nationalen Aktionsplan gab, entstanden korrespondierend Landesaktionspläne. Alle Behörden, auch die Kultur, waren beteiligt, formierten sich zu einer Arbeitsgemeinschaft, um Perspektiven und Ziele für diesen Plan zu formulieren. Diese wurden dann wiederum in den Koalitionsvertrag hineingeschrieben. Schnelle Ergebnisse darf man bei einer solchen Bewusstseinsbildung kaum erwarten. Um inklusive Kultur zu verankern, bedarf es eines langen Prozesses.

So bekam ich im Rahmen der UN-BRK den Auftrag, alle großen kulturellen Einrichtungen über notwendige Schritte in Hinblick auf Barrierefreiheit zu informieren. Wir veranstalten Workshops und runde Tische, um Kulturbetriebe mit Blindenverbänden, der Lebenshilfe und vielen anderen Organisationen – meistens erstmalig – in Kontakt zu bringen. Ein notwendiger Rahmen, um Berührungsängste und Befürchtungen offen auszusprechen. Die Teilnahme beruht auf Freiwilligkeit, und oftmals lädt dazu nicht allein mein Referat, sondern der Senatsdirektor der Kulturbehörde, Herr Bethge, ein. Dennoch erreichen wir wenige. Zwar haben wir eine Verpflichtung hinsichtlich der Umsetzung der UN-BRK, doch die können wir bei großen Kulturbetrieben nur anmahnen.

■ *So lange solche grundlegenden Dinge auf Freiwilligkeit basieren...*

...wird Inklusion, beispielsweise ein barrierefreier Kulturbetrieb, als ein Nice-to-have-Thema angesehen. Es fehlen Gesetzesvorschriften und Normen, wie beispielsweise beim Brandschutz. Da gibt es keine Freiwilligkeit, sondern gesetzlich verankerte Auflagen.

■ *Was müsste auf der Gesetzesebene über den Landesaktionsplan hinaus passieren, um Inklusion verpflichtend zu etablieren? Welche möglichen Handlungsfelder würden der Kulturbehörde zur Verfügung stehen?*

Die Kulturbehörde vergibt an Kulturbetriebe Subventionen, diese könnten theoretisch auch Inklusionsauflagen beinhalten.

Die Subventionen werden aber nicht hinsichtlich erhöhter Bedarfe jährlich angepasst. So hören wir oft, dass sie hinten und vorne nicht ausreichen, um beispielsweise die erhöhten Betriebs- oder Personalkosten auszugleichen. In anderen Bereichen, wie beispielsweise beim Landessportamt, klappt es hingegen mit Inklusionsauflagen. Dort sind im Zuwendungsbescheid die Projektgelder gestaffelt und je nach Höhe mit bestimmten Inklusionsmaßnahmen für bestimmte Zielgruppen verbunden. Sowohl die Zielgruppe der Migranten, als auch die von Menschen mit Behinderung sind dort definiert.

■ *Das würde bedeuten, dass im Verwendungsnachweis beispielsweise Angebote für Menschen mit Behinderung nachgewiesen werden müssten.*

Genau! Das könnten Programmhefte in einfacher Sprache, Gebärdensprachdolmetscher, Audio-Deskription und vieles mehr sein. Sicherlich müssten diese Auflagen stimmig und leistbar sein, aber darüber kann man sich verständigen. Wir mussten feststellen, dass wir durch Freiwilligkeit und Appelle an das Verständnis zu wenig erreichen. Einzelne Protagonisten der Kulturbetriebe sind aktiv, aber darauf können wir uns nicht verlassen. Der Ruck, den wir nach all unseren Bemühungen erwartet haben, fand nicht statt. Da muss grundsätzlich etwas geschehen.

■ *Sind solche Inklusions-Auflagen in den Zuwendungsbescheiden der Kulturbehörde realistisch?*

Es wird viele Widerstände geben, und es bedarf intensiver Lobby-Arbeit bei den künstlerischen Leitern der Kulturbetriebe, um sie davon zu überzeugen.

■ *Und wer kann entscheiden, dass so etwas verpflichtend eingeführt wird?*

Das ist eine politische Frage. Der Bürgermeister und die Senatorin für Kultur müssten eine solche Anforderung durchsetzen. Sobald sie dann in Kraft tritt, würde sie beispielsweise auch bei der Neubesetzung einer künstlerischen Leitung als Bedingung einfließen.

■ *Angenommen, es gäbe eine gesetzlich verbrieft Verpflichtung für mehr Inklusion. Bräuchte man dann zusätzlich finanzielle Mittel?*

Barrierefreiheit braucht mehr Mittel, das ist einfach so. Der Mehraufwand für technische Installationen, Umbauten, barrierefreie Veröffentlichungen, Videos, Untertitelung und vieles mehr muss aufgefangen werden. Geld ist ja auch eine Form der Anerkennung. Wir brauchen Geld, um Initiativen zu belohnen. Wenn Barrierefreiheit bei neuen Projekten von Anfang an mitgedacht wird, halten sich die Mehrausgaben in Grenzen. Das berücksichtigen Kulturbetriebe bislang kaum. So könnten sich einzelne Häuser mit einem barrierefreien Angebot profilieren, und auch nichtbehinderte Besucher könnten beispielsweise von einem Angebot einer Untertitelung profitieren. Das wird selten erkannt.

■ *Gäbe es darüber hinaus mögliche Strukturveränderungen bezogen auf die Vergabe seitens der einzelnen Fachämter der Kulturbehörde?*

Die Kulturbehörde fördert so viele Festivals, Stipendien, Wettbewerbe oder Preise, dort könnte man überall darauf achten, dass Künstler mit Behinderung beteiligt sind. Inklusion ist eine Querschnittsaufgabe, und es ist in der Sache nicht immer hilfreich, wenn Anfragen an andere Fachämter grundsätzlich auf meinem Schreibtisch landen.

■ *Für Festivals und ähnliches wäre eine Quote sicherlich sinnvoll.*

Ja, das würde sich mit einer Quote durchaus regeln lassen. Auch diese müsste gesetzlich verankert sein. Aber: Von all diesen möglichen Auflagen in Hinblick auf Inklusion bleibt die künstlerische Freiheit der Kulturbetriebe unberührt - das ist und bleibt unbestritten!

KOMPETANZ BREMEN: VOM KULTURPROJEKT ZUR INTEGRATIONSFIRMA

Ein Gespräch mit Neele Buchholz,
Corinna Mindt (KompeTanz Bremen)
und Jens Berke (Integrationsamt
Bremen)

Text: Silke Häusler

Foto: Daniela Buchholz



„Ich wünsche mir, dass die Bereiche Körperarbeit und Tanz erweitert werden. Und, dass ich eigene Workshops geben kann.“ Neele Buchholz, Tänzerin und feste Mitarbeiterin von KompeTanz, dem Modellprojekt von „tanzbar_Bremen“, weiß, was sie will. Selbstbewusst tritt die 25-Jährige nicht nur in Gesprächen auf. Sie unterstreicht ihre Worte mit klaren Gesten aus der Gebärdensprache. Neele Buchholz arbeitet gemeinsam mit Corinna Mindt, Tänzerin, Choreografin, Schauspielerin und Dozentin, die 2005 gemeinsam mit Günther Grollitsch die „tanzbar_bremen“, eine Plattform für inklusive Tanz-Weiterbildung und Tanztheaterproduktionen in Bremen gegründet hat. Neele Buchholz stieß fünf Jahre später als Teilnehmerin dazu. Mittlerweile sind die beiden ein eingespieltes Team. Vor allem aus ihrer erfahrungsreichen und produktiven Tandemarbeit konnte sich das Projekt KompeTanz entwickeln – eines der ersten Modellvorhaben im kreativwirtschaftlichen Bereich von und mit Menschen mit Behinderung.

„Die aktuelle, dreijährige, insbesondere durch das Integrationsamt Bremen geförderte Vorlaufphase gibt uns Möglichkeiten, verschiedenste Formate auszuprobieren und Neues zu entwickeln. Erst die Praxis zeigt Wege auf“, erläutert Mindt. Das Modellprojekt basiert auf drei Arbeitsbereichen, die ineinander fließen: Ausgangspunkt und Herzstück bilden die Tanztheaterproduktionen, außerdem werden Schulabgänger im Rahmen von Unterstützte Beschäftigung (UB) auf den ersten Arbeitsmarkt vorbereitet, und es gibt kreative Tandems für Vermittlungs- und Bildungsformate. Von den sechs festen KompeTanz-Mitarbeitern haben aktuell drei keine Behinderung. Alle sind Allrounder, das heißt als Künstler, Dozenten, Pädagogen

und auch in der Organisation tätig.

Der Frage, welche Formate gewinnbringend sind, kommt dabei ebenfalls Bedeutung zu. Denn nach drei Jahren will sich KompeTanz als eigenständige Integrationsfirma behaupten können. So entstehen für Firmenschulungen Formate zur Teambildung und ähnliches, bei denen das Künstlerische nicht immer im Vordergrund steht – und auch nicht Inklusion, wie Mindt betont: „Wir formulieren unsere Angebote so, dass sie beispielsweise einen kommunikativen Mehrwert für die Teilnehmer haben. Die Erfahrungen haben gezeigt, dass sich viele von ausgewiesenen inklusiven Angeboten nicht angesprochen fühlen.“ Für Corinna Mindt fängt inklusiv an, „wenn wir als Dozenten gemeinsam auftreten, uns vorher zusammen darauf vorbereiten und entscheiden, wer was übernimmt“. Tandems, wie das von Neele Buchholz und ihr haben sich bei verschiedensten Formaten bewährt und bringen ein hohes Lernpotenzial – auf allen Seiten. Im Kurs „Paradiestanz“ probiert sich Neele Buchholz in unterschiedlichsten Konstellationen: Mal leitet sie Übungen alleine an, mal im Tandem mit Corinna Mindt, mal mit einer anderen Tanzpädagogin. Nun will sie sich in diesem Kurs auch künstlerisch ausprobieren und kreiert am Ende jeder Kursphase eine Werkschau, in der Erarbeitetes gezeigt wird.

Die Neuausrichtung als Modellprojekt rückt auch den Bereich der Tanzproduktionen in ein neues Licht. Tanzstücke wie „Rosa sieht Rot“, von und mit Corinna Mindt und Neele Buchholz, sind als kleine, mobile Formate gut zu vermarkten. Spielbar auf der Straße, bei Tagungen und zu Firmenveranstaltungen lassen sie sich ohne großen Aufwand vielfältig einsetzen.

Mindt: „Wir wollen mehr solcher Formate entwickeln und uns ein Repertoire aufbauen, das für unterschiedlichste Veranstaltungen passend ist.“ Ergänzt werden diese durch Tanztheaterproduktionen mit größerem Ensemble, die in Bremen gut besucht und wichtig für die Öffentlichkeitsarbeit von KompeTanz sind. Aufwändig und damit kostenintensiv, sind sie allerdings nur schwer in anderen Städten aufführbar. „Wenn wir an anderen Aufführungsorten parallel einen Workshop anbieten, in dem wir das Stück auf körperlich nachvollziehbare Art einführen oder nachbereiten, dann können wir mehr erreichen“, erläutert sie. So gilt es, auch für größere Produktionen neue Formate zu finden. Denn: Die künstlerische Arbeit ist das, was die Integrationsfirma trägt und auf Dauer finanzieren soll, ja: muss.

Um dieses Ziel zu erreichen, bietet KompeTanz individuelle betriebliche Qualifizierung für Schulabgänger an. Nach der internen Qualifizierung werden sie in Betriebe des allgemeinen Arbeitsmarktes eingearbeitet und engmaschig begleitet. Diese Rahmenbedingungen erfüllt KompeTanz auf besondere Weise, so Mindt: „Im ersten halben Jahr gehen sie quasi bei uns ins Praktikum, nehmen an unserem Grundtraining teil, wirken bei mindestens einer unserer Produktionen mit und übernehmen Anleitungsaufgaben.“ Trainiert werden Tanz, Körper, Ausdauer, Sprache und Stimme, die Schüler lernen auch die Gebärdensprache von Doris Geist, feste Mitarbeiterin bei KompeTanz, die als Gehörlose in dieser Sprache unterrichtet. Immer wieder suchen Schulabgänger mit Behinderungen nach einer Alternative zur WfbM, und an diesem Punkt setzt KompeTanz mit seiner Fördermaßnahme angelehnt an UB an. „Wir haben uns für die Suche nach Teilnehmern

gegen eine Ausschreibung entschieden. Da wir mit unseren Bildungsformaten in Schulen aktiv sind, können interessierte Schüler oder deren Eltern direkt auf uns zukommen.“ In einem zweiwöchigen Praktikum können Schüler und die KompeTanz-Mitarbeiter eine Zusammenarbeit erproben. Stimmt die Agentur für Arbeit zu, werden die Schüler für 18 Monate in das Modellprojekt aufgenommen. Derzeit sind es drei Teilnehmer, weitere sollen folgen.

Leitet Neele Buchholz das Aufwärmen an, so erleben die Schüler, anders als in Werkstattzusammenhängen, in einer Peer-to-Peer-Situation, dass auch verantwortungsvolle Aufgaben im Bereich ihrer Möglichkeiten liegen. Das stärkt ihr Selbstbewusstsein. Zur kreativen Arbeit gehört es pünktlich, aufmerksam und belastbar zu sein, sowie mit Kritik umgehen zu können – allesamt Schlüsselkompetenzen für den Übergang in den Beruf. Bei aktuellen Fragen und Themen der Teilnehmer unterstützt sie ein Pate aus dem KompeTanz-Team. Nach dieser Vorbereitung folgen weitere Praktika in von ihnen ausgewählten Betrieben oder Unternehmen, nicht unbedingt in kreativwirtschaftlichen. Eine dafür ausgebildete Mitarbeiterin von KompeTanz begleitet sie dabei.



TANZBAR_BREMEN UND KOMPETANZ

tanzbar_bremen, ein Kollektiv von Tänzern, Choreografen, Tanz- und Sozialpädagogen sowie Kulturschaffenden mit und ohne Behinderung, vermittelt Tanz und produziert Tanztheater seit über zehn Jahren. Mitte 2015 startete tanzbar_bremen das Modellprojekt KompeTanz, um Arbeitsfelder und Qualifizierung für Menschen mit Behinderung im Bereich der Kreativ- und Kulturwirtschaft zu erproben, mit dem langfristigen Ziel, eine Integrationsfirma aufzubauen.

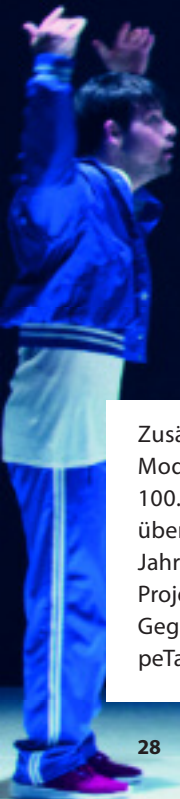
www.kompetanzbremen.de

Eine Integrationsfirma für Tanz? David Geduldig und Jens Berke vom Integrationsamt Bremen konnten sich anfänglich nicht vorstellen, wie das funktionieren könnte. Als Corinna Mindt ihnen dann im Gespräch ihr Vorhaben erläuterte, wussten sie: „Die Idee hat Potential. Aber mit welchen Produkten und Dienstleistungen kann aus dem Modell eine Firma werden, die am Markt bestehen kann?“ Sie initiierten die Kooperation mit der Agentur für Arbeit mit den eingangs beschriebenen UB-Maßnahmen und nutzten die kurzen Wege des Stadtstaats Bremen: Nach anderthalb Jahren Vorbereitungszeit und Mitteln aus der Ausgleichsabgabe konnte das Projekt starten: Für die dreijährige Projektlaufzeit wurden Kosten in Höhe von ca. 900.000 Euro veranschlagt, rund 200.000 Euro steuert die Agentur für Arbeit für die UB-Teilnehmer bei.

Coach. Ein Jahr ist bereits vorbei und KompeTanz ist es gelungen, die wirtschaftlichen Planungen zu erfüllen.

Corinna Mindt lässt sich den Mut, auch mit Blick auf die Zukunft, nicht nehmen. Als Integrationsfirma stehen ihnen auch nach den drei Jahren Zuschüsse für besonderen Aufwand, Minderleistungsausgleich und investive Förderungen für Arbeitsausstattung zu. Die Ausbildung und die Begleitung von UB-Teilnehmern erweisen sich als passend für KompeTanz, und Förderanträge bei Stiftungen, Institutionen kann KompeTanz außerdem stellen. Sie ist froh um die Modellphase, in denen sie als Team Leistung, Personal und kreative Inhalte finanziell gesichert aufbauen können.

Zusätzlich muss KompeTanz in den drei Modelljahren einen Eigenanteil von ca. 100.000 Euro erwirtschaften – immerhin über 2.700 Euro monatlich. Nach jedem Jahr prüft das Integrationsamt mit einem Projektbeirat die Situation, gibt Tipps zum Gegensteuern; unterstützt wird das KompeTanz-Team durch einen professionellen



INTEGRATIONSFIRMA

Im Sozialgesetzbuch Neuntes Buch (SGB IX) sind die Aufgaben und die finanzielle Förderung von Integrationsfirmen gesetzlich geregelt (§132 bis §134). Darin heißt es: „Integrationsfirmen sind Betriebe des allgemeinen Arbeitsmarktes mit erwerbswirtschaftlicher Zweckrichtung, die von ihren Besitzern in eigener unternehmerischer Verantwortung betrieben werden.“ Die Finanzierung ihrer Kosten erfolgt im Wesentlichen über den Verkauf von Produkten und Dienstleistungen am Markt. Eine Integrationsfirma stellt 25 bis 50 Prozent seiner Arbeitsplätze Menschen mit Behinderung zur Verfügung, auf tariflicher Basis oder auf der Basis unbefristeter Arbeitsverträge mit zumindest ortsüblicher Entlohnung. Sie erhalten dafür einen Nachteilsausgleich aus der Ausgleichsabgabe für den besonderen Aufwand. Integrationsfirmen sollen als weitere (Neben-)Auf-

gaben auch Möglichkeiten der beruflichen Weiterbildung, Unterstützung bei der Vermittlung in eine sonstige Beschäftigung auf dem allgemeinen Arbeitsmarkt bieten.

MODELL KOMPETANZ

Projektphase: 3 Jahre

Aufgabe/Ziel: Das Modellprojekt „Kompetanz“ soll die Teilhabe schwerbehinderter Menschen am Arbeitsleben mit unterschiedlichen Ansätzen fördern, und zwar insbesondere

(1) unmittelbar durch die Schaffung von Arbeitsplätzen für schwerbehinderte Menschen bei dem Projektträger,

(2) durch das Angebot von Praktikumsplätzen für schwerbehinderte junge Schulabgänger/innen, die von Seiten der Arbeitsagentur Bremen-Bremerhaven zugewiesen werden,

(3) durch den Gegenstand der Tätigkeit, nämlich die Schaffung von inklusiven Tanzangeboten für junge schwerbehinderte und nichtbeeinträchtigte Menschen; dies umfasst insbesondere die Erstellung von Kursangeboten und Unterrichtseinheiten, die von den Schulen im Land Bremen in Anspruch genommen werden können und bei denen Schüler/innen mit und ohne Beeinträchtigung einbezogen werden sollen.

Geplante Finanzierung:

Integrationsamt Bremen: ca. 600.000 EUR

Agentur für Arbeit: ca. 200.000 EUR

Einnahmen: ca. 100.000 EUR

Foto: Daniela Buchholz



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

Interviews und Texte: Silke Häusler

Jana Zöll in „Orlando“
Foto: Bettina Müller

EINE FRAGE DER GEWÖHNUNG UND DER PRAXIS

Karsten Wiegand, Intendant am Staatstheater Darmstadt, zum Engagement von Samuel Koch und Jana Zöll

■ *Wie kam es dazu, dass Sie in der Spielzeit 2014/15 zwei Darsteller mit Behinderung ins Ensemble aufgenommen haben?*

Das Theater ist wie eine Welt im Kleinen, ein Spiegel der Welt. Die Menschen, die in einer Stadt wie Darmstadt leben, oder auch anderswo, sind ausgesprochen verschieden und vielfältig. Diese Veränderung spiegelt sich in vielen Ensembles nicht wider. Insofern haben wir uns entschieden, den Rahmen der Menschen, die bei uns vorsprechen, weiter zu fassen.

■ *Sie haben die Schauspieler Samuel Koch, Jana Zöll und andere gezielt zum Vorsprechen eingeladen. Wie sind Sie vorgegangen?*

Wir haben uns umgehört und dann verschiedene Menschen eingeladen. Unser Ziel war es nicht, Menschen mit besonderen Fähigkeiten, aber auch nicht mit bestimmten Einschränkungen zu engagieren. Sondern wir wählten die aus, die uns künstlerisch überzeugt haben.

■ *Welche Veränderungen hat das Engagement der beiden Schauspieler mit Behinderung, der beiden Rollstuhlfahrer mit sich gebracht? Gab es bauliche Anpassungen, aber vor allem: welche inhaltlichen Veränderungen sind entstanden?*

Vorneweg möchte ich sagen, dass Sie mit Ihrer Frage die Art, wie sich die beiden Menschen fortbewegen, zu einem Bezeichnungsmerkmal gemacht haben. Sie sagen

ja auch nicht, wir haben so und so viele Fußgänger in unserem Ensemble! Das heißt, wir haben Darsteller, die für ihre Fortbewegung auf einen Rollstuhl angewiesen sind. Unser Theater ist, was den ganzen Publikumsbereich angeht, vorbildlich barrierefrei. Hinter den Kulissen haben wir verschiedene Anpassungen vorgenommen.

Inhaltlich fragen wir uns, welche Rollen Jana Zöll und Samuel Koch übernehmen können. Das ist für Regisseure eine Herausforderung, damit die besonderen Fähigkeiten der beiden gut zum Tragen kommen und kein defizitäres Bild entsteht.

■ *Welche Reaktionen gab es intern, von Schauspielern, Regisseuren, Dramaturgen, der Maske usw.?*

KW: Die meisten waren aufgeschlossen und neugierig. Sicher, es gibt immer Ängste, wenn etwas unbekannt und neu ist. Aber sie sind im Kontakt schnell verschwunden. Wie macht man eine Kostümanprobe mit jemandem, der querschnittgelähmt ist? Nachdem etwas einige Male stattgefunden hat, wissen alle, wie es geht. Es ist eine Frage von Gewöhnung und Praxis. Die interessante Frage lautet, wie sieht die Zusammenarbeit konkret aus? Ein Beispiel: Es ist Probenpause, und die Kantine ist weit entfernt. Samuel Koch und auch Jana Zöll brauchen einen Aufzug, um in ein anderes Stockwerk zu kommen. Aufzüge werden aber im Brandfall als erstes abgeschaltet. Also würden sie alleine nicht aus dem Gebäude herauskommen. Daher müssen die Anwesenden klären, ob Samuel Koch oder Jana Zöll mit in die Kantine kommen. Will Samuel Koch im Probenraum bleiben, muss eine weitere Person bei ihm sein. Das ist das Wichtigste: Dass alle das wissen.

■ *Und wie reagierte das Publikum?*

Wir bekommen eine gute Resonanz. Oft hören wir die Frage: So viele Stücke für Rollstuhlfahrer gibt es doch nicht? Aber das ist nicht der Punkt. Als Jana Zöll in dem Monolog ‚Kleine Zweifel‘ eine Frau spielte, die erzählte, wie sie beim Casting steppte, inszeniert in unserer Hausbar, wo die Zuschauer sehr nah dran sind, wussten manche nicht, wohin sie schauen sollten. Sie spielte keine Rollstuhlfahrerin und das ist uns wichtig. Insofern fängt die Resonanz – und wir alle lernen ständig dazu – im Kern in unserem Denken und bei den Begriffen an: Was passiert in unserem Denken, wenn wir nicht über die Defizite sprechen, sondern über die Einzigartigkeiten, die Besonderheit von jedem Menschen?

■ *Wie wird das Engagement von Darstellern mit Behinderung von Ihren Kollegen, anderen Intendanten wahrgenommen?*

Mit Interesse, soweit ich das weiß. Wir kommunizieren immer wieder, dass wir einen künstlerischen Plan verfolgen und kein Sozialprojekt sind. Wir stellen Samuel Koch und Jana Zöll auch nicht heraus. In keiner unserer Veröffentlichungen steht, dass wir ein inklusives Ensemble sind. Nur so kann es zur Normalität werden, wenn wir ihre Zugehörigkeit zum Ensemble nicht als Spezialfall herausstellen.

■ *Das sehen aber die Medien anders. Das Theater Darmstadt hat auf Grund von Jana Zöll und Samuel Koch ein großes mediales Interesse erhalten.*

Aber wir haben die beiden nicht als Pressecoup engagiert, sondern weil sie uns künstlerisch überzeugt haben. Das wollen wir vermitteln. Jana Zöll spielte in der letzten Spielzeit im Weihnachtsmärchen den

„Mio Mio“. Daraufhin haben Klassen ihren Besuch abgesagt und wir hörten: ‚Wir machen die ganze Zeit Inklusion, aber bitte nicht auch noch im Weihnachtsmärchen für die Kinder!‘ Dann gab es einen Fernsehbeitrag, und man sah begeisterte Kinder, die von der Figur berührt waren, und von da an war das Weihnachtsmärchen wieder ok.

■ *Sehen Sie für Darsteller mit Behinderung eine Zukunft an Staatstheatern?*

Warum nicht?



DIE ESSENZ DES SCHAUSPIELS IST MIR GEBLIEBEN

**Samuel Koch im Gespräch über
seine Ausbildung und sein Verständnis
als Schauspieler**

■ *Sie haben als erster Rollstuhlfahrer an einer staatlichen Schauspielschule studiert und Ihr Studium erfolgreich abgeschlossen. Vor Ihrem Unfall hatten Sie sich an der Hochschule Hannover beworben und wurden als Schauspielstudent aufgenommen. Nicht ganz anderthalb Jahre nach ihrem Unfall setzten sie dann ihr Studium fort. Was motivierte Sie, den eingeschlagenen Weg weiter zu verfolgen?*

Da haben verschiedene Punkte zusammengespielt. Vor meinem Unfall waren all meine Berufswünsche auf den Körper ausgerichtet. Ich überlegte als Akrobat oder Artist beim Cirque du Soleil, als Turntrainer an der State University in Sacramento oder als Offiziersanwärter beim fliegerischen Dienst bei der Luftwaffe zu arbeiten. Bei den Sportwissenschaften der Bundesuni-

versität in München war ich schon für Pädagogik eingeschrieben, als ich mich dann für das bewegungsorientierte Studium Schauspiel entschied. Auf dem Lehrplan standen Steppen, Reiten, Fechten, Tanzen, Akrobatik und vieles mehr. Dann fielen all diese Möglichkeiten weg. Ich hatte keinen Plan mehr.

Wieder bei null anzufangen, zu meinen Eltern zurückzukehren, von denen ich mich gerade unabhängig gemacht hatte, kam für mich nicht in Frage. Ich fühlte mich in Hannover wohl, und meine Kommilitonen, die mich besuchten, sagten: ‚Natürlich kommst du zurück! Wir machen mit dir weiter, so, wie es eben geht.‘ Vor allem ein Mentor trieb das voran. Er kam recht früh zu mir, ich saß nach drei Monaten Bettruhe die ersten Male im Rollstuhl - noch mit Halskrause. Da trainierte er mit mir in der Aula des Krankenhauses gnadenlos Thomas-Dylan-Texte. Er hat mich angeschrien und zusammengestaucht ohne Rücksicht auf Verluste, wenn ich etwas nicht richtig rezitierte. Das tat gut! Er und viele andere wohlwollende Menschen haben dazu geführt, dass ich erst einmal nach Hannover zum Studium zurückgegangen bin.

■ *...und Sie das Studium dort erfolgreich abgeschlossen haben. Wie sah Ihr Stundenplan aus? Wie konnte er Ihren körperlichen Bedingungen gemäß angepasst werden?*

Die theoretischen Studieninhalte waren kein Problem. Morgens besuchte ich zwei Stunden Theatergeschichte, dann alternativ Vorlesungen und Seminare am Institut für Journalistik und Kommunikationsforschung, das an die Schauspielschule Hannover angeschlossen ist. Es folgten Sprech-erziehung mit meinem Mentor, anfänglich auch Einzelbewegungsunterricht, dann

Szenen- und Textstudien sowie Grundlagenunterricht, sofern er mir möglich war. In der Körper- und Stimmbildung habe ich im Rahmen meiner Möglichkeiten mit den anderen Studierenden ‚rumgebastelt‘. Da haben wir tolle Erfolge erzielt, vor allem bei mir, da ich anfänglich kaum sprechen konnte. Das war ein enormer Fortschritt. Ich absolvierte also wie die anderen einen Achtstudientag zuzüglich der Zeit für Selbststudien-Projekte.

Irgendwann merkte ich dann, dass mir die Essenz des Schauspiels, Emotionen zu transportieren und Menschen bestenfalls zum Lachen, Weinen oder Nachdenken anzuregen, geblieben ist. Im Ausbildungsprozess stellte sich heraus: Ich kam damit genauso gut klar wie die anderen. Dann habe ich das Studium durchgezogen, natürlich nicht ohne Widerstände, ohne Kämpfe und Komplikationen. Aber: Es hat sich gelohnt.

■ *Für alle an der Schauspielhochschule war die Situation mit Ihnen, wie Sie sich manchmal nennen, als ‚unbeweglichen‘ Studenten neu: Für Ihre Kommilitonen, für die Lehrenden und für Sie. Spielten Berührungsgänge oder der sogenannte ‚Mitleidsbonus‘ da eine Rolle? Welche heraus- und überfordernden Situationen gab es?*

Für meine Kommilitonen war das nicht so herausfordernd, da wir schon vor meinem Unfall wie eine Familie zusammengewachsen und verschweißt waren. Bei ihren Klinikbesuchen haben sie mich von Anfang an gepackt, hochgehoben und rumgetragen. Herausfordernd für mich war, wenn die anderen körperlich übten, Seil springen und ähnliches. Aber dann nahmen sie mich einfach mit auf den Boden, rollten und bewegten mich. Oder wir drehten den Spieß um. Seit ich denken kann, habe ich

Sport gelernt und gelehrt. Also übernahm ich Unterrichtseinheiten als Trainer. Man muss einfach kreativ und offen sein. Sicher gab es Überforderungen, aber auch gute Herausforderungen, für die wir Lösungen gefunden haben. Rückblickend kam mir das Schauspielstudium sehr zu Gute. Vor allem, um mich damit auseinanderzusetzen zu können, was ich habe und was ich nicht mehr habe, was ich kann und was ich nicht mehr kann.

■ *War Ihnen damals bewusst, dass bislang an staatlichen Schauspielhochschulen noch keine Künstler mit Behinderung aufgenommen werden?*

Nein, das kam mir nicht in den Sinn. Das ist mir auch bis heute nicht bewusst. In meinem Zustand hätte ich eine Aufnahmeprüfung nicht bestanden und auch nicht bestehen können. Ohne Bewegungsmöglichkeiten – wie sollte das gehen? Hätte ich nicht schon vor meinem Unfall das Schauspielstudium angefangen, wäre ich sicherlich als Querschnittgelähmter nicht auf die Idee gekommen, das zu machen.

■ *Nach Ihren guten Erfahrungen an der Schauspielschule meinen Sie, ein solch angepasster Lehrplan würde sich auf andere Schauspielinteressierte mit Behinderung übertragen lassen, damit auch sie an staatlichen Ausbildungsstellen studieren könnten?*

Darüber müsste man grundsätzlich nachdenken...Das funktioniert für jeden, glaube ich, anders. Denn die Ausbildung ist für jeden Menschen, ob nun mit oder ohne Einschränkung, sehr individuell. Bei mir war es nur möglich, weil andere die zum Teil fehlende Bewegung kompensiert haben. Und mein großes Anliegen ist es, niemanden aufzuhalten, nicht zu stören und keine Extrawurst zu sein – auch wenn

ich sie oft brauche. Ich will nicht, dass zu viel Rücksicht auf mich genommen wird. Allerdings, für mich war es das Beste, was ich machen konnte, auch wenn es nicht auf der Hand liegen mag. Man könnte sich überlegen, ob das Vorsprechen für alle offen sein sollte. Sicherlich braucht man Kriterien, aber sie an nur an physischen Indikatoren festzumachen, ist Quatsch. Oft habe ich sowohl im Theater, als auch im Studium von Mentoren und Regisseuren gehört: ‚Du bist weitaus weniger behindert, weniger kompliziert und hältst weniger den Prozess auf, als viele andere, die nicht so sichtbare Einschränkungen haben, aber auf anderen Ebenen Prozesse behindern.‘ Da könnte man fragen, warum haben andere mehr Probleme? Vielleicht weil Schauspieler, ach, eigentlich doch jeder seine Defizite und Fähigkeiten mitbringt. Und bei körperlichen Einschränkungen muss man fragen: Kann man das kompensieren? Wahrscheinlich bin ich da schon ein abschreckendes Beispiel, denn mehr körperlich eingeschränkt als ich kann man kaum sein.

■ *In ihrem Buch ‚Rolle vorwärts‘ erzählen Sie unter anderem von Ihrer Zeit an der Schauspielschule, von der Skepsis, den Zweifeln und Bedenken, die Ihnen von anderen entgegenkamen, aber auch, die Sie sich selbst gegenüber hegten. Was war notwendig, um damit einen guten Umgang zu finden?*

Das war ein Prozess, aber längst nicht einfach und für alle Beteiligten eine Ausnahmesituation. Meine Skepsis habe ich gar nicht abgelegt. Warum bin ich hier, am Staatstheater Darmstadt? Auf Grund der Qualität, meiner Ausbildung oder weil ich doof gegen ein Auto gelaufen und unglücklich bekannt geworden bin? Und es ist legitim zu fragen: Warum sind Vorstel-

lungen ausverkauft? Da liegt es natürlich nahe zu zweifeln, ob der Grund in der Qualität liegt... Aber, um positiv zu antworten: Im Verlauf des Studiums und auch im Theater habe ich oft erfahren, dass es zwischen Bühne und Zuschauerraum keine Barriere gibt. Oft sehen die Zuschauer erst am Schlussapplaus, dass ich wirklich im Rollstuhl sitze. Das Schöne ist, ich werde als gleichwertig wahrgenommen.

■ *Mit Ihrem Studienkollegen Robert Lang sind Sie in Kafkas ‚Bericht für eine Akademie‘ mit Hilfe von Panzerband verbunden und können so mit seiner Unterstützung aufgerichtet spielen. Eine beeindruckende künstlerische Idee, die in Theaterkreisen für Aufsehen sorgt. Wie ist sie entstanden?*

Das war eine Schnapsidee. Als ich an die Schauspielschule zurückkehrte, fand es Robert Lang spannend, es mir gleich zu tun und sein Spiel auf das Gesicht zu reduzieren. Er wollte sich mit Klebeband an der Wand fixieren, aber dazu kam es nie, sondern zum Umkehrschluss: Er hat mich an sich drangeklebt. Spontan haben wir dann beim internationalen Schauspielschülertreffen in Berlin so miteinander verbunden drei Stunden auf der Tanzfläche verbracht. Für uns beide eine tolle Erfahrung. Daraufhin suchten wir nach einer künstlerischen Umsetzung und fanden Kafkas Stück passend.

■ *Seit 2014 gehören Sie am Staatstheater Darmstadt zum festen Ensemble. Wie kam es dazu?*

Ich wurde zum Vorsprechen eingeladen, da die ZAV von meiner Hamletmaschine so begeistert war und mich empfohlen hatte.

■ *Hatten Sie sich an anderen Theatern beworben?*

Ja. Es gab verschiedene Angebote aus der freien Theaterszene, aber noch während des Studiums kam das Angebot des Festengagements in Darmstadt.

■ *Welche Erfahrungen konnten Sie hier am Haus mit Kollegen/innen, Regisseuren und Dramaturgen sammeln?*

Wir arbeiten sehr gut zusammen, und es bestätigt sich das positive Vorurteil, dass Theaterleute sehr kontakt- und experimentierfreudig sind.

■ *Abschließend noch ein Blick in Zukunft: Welche beruflichen Pläne haben Sie?*

Beruflich? Also ich finde, Beruf sollte im besten Fall Berufung sein und für mich persönlich ist meine schauspielerische Tätigkeit ein Aufgabe, etwas, worauf ich Lust habe und was mir Spaß macht, aber wovon ich nie im Leben existieren könnte. Mein Lohn reicht für die Miete der Wohnung, aber schon nicht mehr für das Auto, das ich brauche, weil es von der Wohnung zum Theater keine barrierefreien Verkehrsmittel gibt.

Und da schließt sich auch ein Kreis. Ein klassisches Ausbildungsinstitut hat die Aufgabe, jemanden auf den Beruf vorzubereiten. Gerade der Schauspielberuf ist hart, kaum einer vermag ohne eine weitere Einnahmequelle eine Familie zu gründen und zu ernähren. Deshalb muss ich mir nebenher einen Job suchen und zusätzlich arbeiten. So viel zu den Berufsaussichten. Solange sich für mich Möglichkeiten ergeben und ich mit Spaß dabei bin, geht es für mich weiter. Aber wenn nicht, dann eben nicht. Meine augenscheinliche Erfahrung hat gezeigt, dass Pläne hinfällig sein können, und daher plane ich nicht so weit voraus.



WENN ETWAS AUF DER BÜHNE FUNKTIONIERT, KANN ES DAS AUCH IN DER GESELLSCHAFT

Jana Zöll im Gespräch über ihren Weg als Schauspielerin

■ *Wann fingen Sie an Theater zu spielen?*

In der Schule. Das ging schon in der Grundschule los, mit den üblichen Kinderstücken, es folgten Sketche für Karnevalsitzungen, ich spielte den Räuberhauptmann in den Bremer Stadtmusikanten, in der Oberstufe in vielen Shakespeare-Stücken, auch bei Tanzproduktionen war ich dabei. Bei den Treffen des Selbsthilfefverbands für Glasknochenkranke nahm ich am Kinderzirkus immer aktiv teil. Ich habe alles mitgenommen, was irgendwie mit Bühne zu tun hatte.

■ *Sie besuchten eine Regelschule im ländlichen Raum. Benötigten Sie damals Assistenz?*

Ja, meine Mutter hat mich immer komplett alleine unterstützt. Sie hat mich in die Schule, während der Ausbildung und auch in den ersten Jahren des Berufs überallhin begleitet. Eine angestellte Assistenz habe ich seit ein paar Jahren.

■ *Kurz nach Schulende hatten Sie das Glück, dass die erste Schauspielschule, die Akademie für darstellende Kunst (adk) in Ulm, Studierende mit Körperbehinderung aufnahm. Hatten Sie sich vor der adk-Ulm an anderen Schauspielschulen beworben?*

Nein. Gegen Ende meiner Schulzeit wollte ich Psychologie studieren oder etwas machen, das mit Schreiben zu tun hat. Ich wäre gar nicht auf die Idee gekommen, wenn ich nicht zufälligerweise Peter Radtke in einem TV-Interview gesehen hätte, indem er über das Pilotprojekt an der adk-Ulm berichtete. Das ging mir dann nicht mehr aus dem Kopf, und mir wurde klar: Das muss ich machen. Ich suchte noch nach anderen Ausbildungsmöglichkeiten, weil die adk-Ulm eine kostenpflichtige Privatschule ist. Aber an staatlichen Schauspielschulen hieß es, man müsse körperlich und psychisch gesund sein. Nun fühle ich mich nicht krank, aber ich wusste, dass man das dort anders sieht. Daher habe ich den Weg erst gar nicht versucht.

Ich bewarb mich an der adk-Ulm. Aber leider fehlte noch der Aufzug, und daher wurde ich zurückgestellt. Ich schlug vor, dennoch zum Aufnahmetreffen zu kommen, dann könnte man ja weiterschauen. Also sprach ich vor und wurde aufgenommen unter der Voraussetzung, dass mich meine Mutter begleitet und hilft, die noch bestehenden Barrieren zu überwinden.

■ *Wie verlief die Ausbildung während des Pilotprojektes? Welche Erfahrungen konnten Sie mit Kommilitonen und Lehrenden sammeln?*

Ich bin sehr froh, dass es diese Möglichkeit gab. Das möchte ich betonen. Es war der einzige Weg für mich, Schauspielerin zu werden. Aber eine inklusive Ausbildung müsste anders aussehen. Ohne meine Mutter hätte ich keine Chance gehabt. Wenn ich Übungen nicht umsetzen konnte und nicht wusste, wie ich sie umwandeln kann, um eine ähnliche Wirkung zu erzielen, weil mir das Wissen über den Körper fehlte, bekam ich auf meine Fragen zur Antwort: ‚Da kann ich dir leider nicht helfen, weil ich dafür nicht ausgebildet wurde.‘ Wenn es aber ein inklusives Modell gibt, muss es auch Fortbildungen für die Lehrenden geben. Sicherlich, ich habe viel mitgenommen, gerade körperlich und sprachlich. Doch wäre mehr möglich gewesen, wenn man intensiver diese neue Ausbildungssituation berücksichtigt hätte. Nicht jeder hat die Initiative und die Möglichkeiten, die ich habe!

■ *Und die Zusammenarbeit mit Ihren Mitschülern?*

JZ: Eigentlich war sie durchweg problematisch, vor allem in meiner Klasse. Im Kontakt mit anderen Mitschülern lief es einfacher, weil sie nicht permanent dieser Situation mit mir ausgesetzt waren. Wollte ich meine Mutter nicht dauernd dabei haben, mussten mir meine Mitschüler behilflich sein. Diese Verantwortung darf man nicht auf sie abwälzen, ohne sie und uns anzuleiten. Eine Schauspielausbildung beansprucht jeden sehr und jeder ist mit sich selbst stark konfrontiert. Irgendwann laufen alle nur noch mit diesem Tunnelblick herum. Kommen dann Leistungsdruck und

Prüfungen hinzu, überlegt man es sich, mit mir zu arbeiten, weil es aufwändiger und schwieriger sein könnte. Ich konnte dann schauen, wie ich damit klar komme. Das geht, wenn man älter ist oder weniger Leistung und Noten im Mittelpunkt stehen. Hier im Theaterbetrieb ist das eine ganz andere Sache. Ich habe eine Assistenz, die ganz klar für das meiste zuständig ist, und im Arbeitsablauf ist es kein Problem mehr, jemanden zu fragen, ob er mich mal da- oder dorthin bringen kann. Hier erarbeiten wir etwas gemeinsam und weniger als Einzelkämpfer. Das ist in einer Ausbildungssituation, in der jeder sehr mit sich beschäftigt ist, einfach viel schwieriger.

■ *Und wie sieht es mit Berührungsgängsten oder dem sogenannten Mitleidsbonus aus?*

Für Berührungsgängste anderer habe ich überhaupt keine Antenne. Das merke ich nicht. Und dass ich einen Mitleidsbonus bekomme, das wurde mir im Gymnasium oft vorgeworfen. Leider konnte ich damals noch nicht so klar wie heute formulieren: ‚Wenn ihr das meint, bin ich die falsche Adresse. Beschwert euch bei den Lehrern!‘ In der Schauspielschule habe ich mich hingegen gefragt, inwieweit meine Noten im direkten Vergleich entstanden sind oder weil man mir einiges einfach nicht so zgetraut hatte. Klein und zerbrechlich wie ich bin, erwartet man nicht diese Power.

■ *Sie schlossen das Studium und die Prüfung der Zentralen Auslands- und Fachvermittlung (ZAV) 2008 erfolgreich ab. Wie sahen damals Ihre Zukunftspläne aus?*

Schon während der Ausbildung hat man mir gesagt, dass ich von der Schauspielerei nicht leben kann und kein Festengagement bekommen werde. Daher habe ich die Ausbildung entspannt durchlaufen, um

zu lernen und um der Selbsterfahrung willen, nicht um danach in den Beruf zu gehen. Ich hatte vor, danach noch etwas ‚Vernünftiges‘ zu lernen. Als dann die Prüferin der ZAV von mir begeistert war, versuchte ich es einfach als Schauspielerin, ohne mir viel davon zu versprechen.

■ *Welche Erfahrungen haben Sie anschließend gesammelt? Wie sind Sie weiter vorgegangen?*

Ich hatte damals einen Monolog geschrieben, den ich, unterstützt von einer Bekannten, an Schulen und bei kulturellen Veranstaltungen aufführte. Es erschienen Artikel in Tageszeitungen und ein TV-Bericht, dadurch erhielt ich neue Angebote und so ergab sich eins aus dem anderen. Ich war mehrere Jahre in der freien Szene tätig, hauptsächlich in integrativen Projekten, viele in Köln. Die meisten dieser Produktionen hatten aus Mangel an Ausbildungsmöglichkeiten ein semiprofessionelles Niveau. Es gab Kollegen, die ein Grundtalent mitbrachten, aber keine Möglichkeit hatten, dies auszubilden, und solche, die mit wenig Talent spielten und von Zuschauern milde belächelt wurden. Das war mir sehr unangenehm. Aber ich wollte davon leben und vor allem spielen. Zwischendurch engagierte mich Staatstheater für einzelne Produktionen, bei denen ich dann die einzige Schauspielerin mit Behinderung war. 2013 gab es mit ‚Verflüchtigung‘ ein wirklich professionelles, inklusives Projekt. Das war aber eine Ausnahme.

■ *Wie konnten Sie bei all den freien Projekten die notwendigen Reisen und Aufenthalte, Ihre Assistenz organisieren und finanzieren?*

Solange ich Assistenz habe, muss die Barrierefreiheit nicht perfekt sein – ein paar Stufen schaffen wir immer. Bei Gastspielen

war ich zum Teil in Seniorenwohnheimen untergebracht, das war nicht ideal. Meine 24-Stunden-Assistenz wird über Krankenkasse, Sozialhilfe usw. finanziert. Damit hat das Theater nichts zu tun. Das ist wichtig, weil ich sonst ja viel teurer bin als die anderen Schauspieler, und das geht nicht. Die Unterkunft für zwei Personen bleibt am Theater hängen. Bei freien Produktionen, die sich inklusive Arbeit auf die Fahnen geschrieben haben, gehört das dazu. Bei Stadt- und Staatstheatern war das letztlich auch kein Problem. Die Fahrtkosten für – da hatte ich in Köln Glück – übernahm der Landschaftsverband Rheinland. Das musste ich bei jedem Engagement neu beantragen, und jedes Mal hätten sie es auch ablehnen können. Dann hätte ich die Kosten tragen müssen, und es wäre vom finanziellen Aspekt dann absurd gewesen zu spielen.

■ *Seit 2014 sind Sie festes Ensemblemitglied in Darmstadt. Wie kam es zu diesem Engagement?*

Ich bekam eine Mail, ob ich zum Vorsprechen kommen will. Ich hatte überhaupt nicht mitbekommen, dass Schauspieler gesucht wurden und explizit auch welche mit Behinderung. Ich sprach vor und so bin ich hier gelandet.

■ *Haben Sie sich zuvor an anderen Staatstheatern beworben?*

Nach meiner Ausbildung habe ich mich bei allen Theatern und freien professionellen Gruppen beworben – bei über 200. Die Theater sollten wissen, dass es mich gibt. Es kam dann zu genau einem Vorsprechen in Leipzig, aber zu keinem Festengagement.

■ *Worauf kommt es Ihnen bei der Zusammenarbeit mit Kollegen/innen und Regisseuren/innen besonders an?*

Die Zusammenarbeit mit den Schauspielern funktioniert sehr gut. Probleme haben eher Regisseure und Dramaturgen, weil sie nicht wissen, wie sie mich einsetzen sollen. Sie denken, die Behinderung muss eine zentrale und wichtige Rolle spielen, sonst können sie mich nicht besetzen. Meist vergessen sie, dass ich mehr als diese Behinderung bin und mein Körper zwar ein besonderer ist, aber das Anderssein nicht immer im Fokus stehen muss. Es ist sowieso da. Und ich habe mittlerweile gelernt, mein Anderssein zu nutzen. Während der Ausbildung habe ich noch versucht, dass irgendwie wegzutun.

■ *Und wie kam es zu diesem Wandel?*

Ein Dozent hat mir das sehr deutlich gesagt und natürlich durch die Art, wie ich als Schauspielerin eingesetzt werde. Wenn ich in einer Produktion aus einem Umzugskarton komme oder als Baby geboren werde oder aus einer Tragetasche schaue, funktioniert das nur mit einem kleinen Körper. Das macht Spaß. Aber es ist nur ein Teil meiner Möglichkeiten. Und diese ‚special effects‘ nutzen sich auch ab. Ich bringe eine Energie mit, die mir viele wegen meines Körpers nicht zutrauen. Es gibt eben Vorurteile bezogen auf die Behinderung, die man erst ausräumen muss. Manche Regisseure haben eine Rolle im Kopf, sehen mich spielen und dann entsteht eine ganz andere Idee.

Auch das Geschlecht wird, anders als in inklusiven Projekten, gerne ausgespart. Das finde ich sehr bedenklich. Kann ich nicht auch eine starke und attraktive Frau spielen? Sicher, jeder hat sein eigenes Empfinden von Attraktivität. Aber man könnte

über diese Arbeit etwas öffnen im Sinne von: Das kann für andere ganz anders aussehen. Mittlerweile lassen sich die Regisseure und Dramaturgen in Darmstadt mehr darauf ein und - es funktioniert auch auf der Bühne. Das sehe ich als Teil meiner Berufung, etwas in den Köpfen zu bewegen. Und wenn etwas auf der Bühne funktioniert, kann es das auch in der Gesellschaft.

■ *Sie sind noch bis 2017 im Staatstheater Darmstadt unter Vertrag. Was wünschen Sie sich für Ihre Zukunft als Schauspielerin?*

Mehr Frauen- und Powerrollen, gern auch mehr Richtung Film, gern an ein bekannteres Haus, vielleicht nach Berlin...in diese Stadt möchte ich unbedingt.

DIE VISION EINER KUNSTPRODUKTION, DIE MÖGLICHT OFFEN IST – WIE KAMPNAGEL DIVERSITÄT IM KÜNSTLERISCHEN PROGRAMM ABBILDET

Gespräch mit Amelie Deuffhard (Intendantin von Kampnagel Hamburg) geführt von Jutta Schubert (EUCREA)

Text: Lis Marie Diehl

■ *Kampnagel hat ja gewissermaßen schon eine Tradition darin, regelmäßig Produktionen zu zeigen, an denen Kunstschaffende mit Behinderung beteiligt sind. Was ist Ihr bzw. Euer Interesse an diesen Arbeiten und wie fügen sie sich in das Gesamtkonzept von Kampnagel und Ihrer Arbeit ein?*

Ich habe in Produktionshäusern oder im öffentlichen Raum schon immer mit Künstlerinnen und Künstlern aus der freien Szene zusammen gearbeitet. Und ich glaube einfach, innerhalb dieses Systems ist es recht naheliegend, dass man auch schaut, was freie Gruppen machen, die mit behinderten oder mit behinderten und nicht-behinderten Darsteller*innen arbeiten. Auch schon in Berlin war das Thema Teil meiner Arbeit. Das heißt, gefühlt mache ich das schon immer, es gab nie einen bestimmten Anlass zu sagen: „Jetzt ist Behinderung oder Theater und Behinderung so ein großes Thema.“ Das kommt eher aus einem Bewusstsein darüber, wie viel Ausschluss es in unserer Gesellschaft gibt. Ich arbeite strukturell künstlerisch, aber auch diskursiv an unterschiedlichen Themen und gegen Ausschluss und versuche, in dieser Arbeit



Bühnenfoto aus „Human Resources“ einer Gemeinschaftsproduktion von kraut_production und Theater HORA im Rahmen des EUCREA-Festivals „IN/ZWISCHEN“ im Dezember 2015 Foto: Sava Hlavacek

Menschen zusammenzubringen, die sonst nicht zusammen kommen würden. Und das gilt sowohl für die Kunstproduktion, als auch für das Publikum, das wir „produzieren“ wollen. Es geht mir um eine bestimmte Vision von Kunst und Gesellschaft. Sozusagen die Vision einer Kunstproduktion, die möglichst offen ist und möglichst viele unterschiedliche Gruppen beteiligen kann. In dieser Vision ist die Arbeit mit inklusiven Gruppen wie selbstverständlich eingeschlossen. Wir arbeiten gegen jegliche Art von gesellschaftlicher Ausgrenzung, gegen viele Formen der Diskriminierung, gegen Rassismus, gegen Homophobie und so weiter, sowohl in unserer künstlerischen Arbeit, als auch in Diskursformaten auf der Bühne, und auch durch meine persönlichen Beiträge im öffentlichen Leben. Und ich habe ein Team im künstlerischen Bereich, das total dahinter steht. Wir alle arbeiten auf unterschiedlichen Feldern also genau daran. Ein zweiter Punkt ist, dass aus meiner Sicht die Umkehrungen von üblichen Wahrnehmungsmustern für die Kunst nutzbar sind. Und das gilt ja für ganz viele Dinge. Für die Kunst sind solche Andersartigkeiten eine ganz große Frage; also anders zu fragen: was ist eigentlich Normalität. Ich glaube, dass es sehr wichtig ist sich mit diesem Hinterfragen von Rollenbildern, von Geschlechterbildern, von Herkunftsbildern, von religiösen Bildern zu beschäftigen. Mit Fragen wie: Was ist eigentlich gesund, was nicht? Was kann man eigentlich mit unterschiedlichen Körperlichkeiten machen? Wie kann man damit umgehen, wenn Menschen unterschiedlich sprechen? Sowohl, weil sie unterschiedliche Sprachen sprechen, als auch, weil sie vielleicht einfach andere Arten der Kommunikation nutzen, andere Mittel dazu gebrauchen, in anderen Zeitlichkeiten funktionieren usw.

Ich finde, das sind alles interessante Fragestellungen für die Bühne.

Und drittens, abgesehen von der ästhetisch interessanten Dimension, hat so eine Arbeit natürlich gleichzeitig - und auch das finde ich wichtig - aufklärerische Aspekte, wenn ich also in einem gewissen Sinne mit meinen Strategien versuche, Vorurteile zu untergraben oder aufzulösen - wenigstens bei manchen Menschen. Ich bin natürlich nicht so naiv, dass ich denke, ich kann die ganze Welt verändern, aber Stück für Stück hinterlässt man mit einer konsequenten Verfolgung dieser Vision doch Eindrücke.

■ *Welche Kriterien legen Sie denn dann an, wenn es um inklusive Produktionen für Ihr Programm geht?*

Wenn wir Produktionen hier zur Aufführung bringen, geht es tatsächlich nicht um Laien-Gruppen. Es geht immer um künstlerische Arbeiten auf einem hohen Niveau, da ist der Maßstab für alle Gruppen gleichermaßen ein recht hoher.

Ich finde es toll, dass es auch Laien-Gruppen gibt. Aber es wäre extrem unfair, wenn ich im Performance- oder Tanz-Bereich generell immer sage: „Wir arbeiten aber nur mit Voll-Profis!“ Genauso wenn man mit Menschen mit Behinderung oder zum Beispiel mit Geflüchteten arbeitet, sagen würde: „Hier setzen wir ein komplett anderes Level an.“

Denn wenn man dauerhaft ein bestimmtes Qualitätslevel hat, und das andererseits völlig außer Kraft setzt, sobald man mit behinderten Darsteller*innen arbeitet, würde man sie ja viel mehr in eine Ecke stellen: „Ja, die dürfen da machen, was sie wollen, das ist ja künstlerisch nicht interessant.“ Also eigentlich geht es wirklich immer darum, ob eine Arbeit im Kern interessant ist.

Es gibt z.B. regelmäßig Zusammenarbeiten mit barner 16, die wirklich tolle Künstler*innen in ihrem Ensemble haben, und die interdisziplinär und spartenübergreifend arbeiten; das passt gut zu uns. Weil sie auch immer wieder mit wirklich interessanten Regisseur*innen arbeiten. Das ist eine unserer kontinuierlichen Zusammenarbeiten.

Aktuell sind wir jetzt z.B. auch bei einem Antrag für ein europäisches Netzwerk dabei, das vom British Council aus der Wiege gehoben wurde. Und natürlich haben wir uns dabei sofort mit EUCREA verbunden und mit den Profis in dem Bereich.

In diesem Netzwerk geht es auch ganz stark darum, wie man diese Arbeiten an ein größeres Publikum vermitteln kann. Das ist gar nicht so einfach. Das ist tatsächlich ein Problem: Wie schafft man eine größere Offenheit in der Gesellschaft dafür?

Denn die Arbeit ist mit der bloßen Auswahl von künstlerisch interessanten Arbeiten ja nicht getan, sondern man muss auch bei diesen Gruppen auf höchstem Niveau erst einmal das Publikum ins Theater holen.

■ *Worin sehen Sie denn in Bezug auf das Publikum die größte Schwierigkeit bzw. Herausforderung?*

Ich glaube, dass beim Publikum immer der Gedanke „Das ist ein Sozialprojekt“ dahinter steht. Und: „Das ist keine Kunst im eigentlichen Sinne, kein echtes Theater, kein richtiger Tanz.“ Ich glaube, inklusives Theater wird immer stärker als Sozialprojekt wahrgenommen, egal, was man macht in dem Bereich. Und das ist natürlich ein sehr großes Problem, weil man dann oft nicht nur ein kleines Publikum hat, sondern tatsächlich auch oft ein Publikum, das zu großen Teilen aus Expert*innen dieses Bereichs besteht.

Die Schwierigkeit eines großen und gemischten Publikums für diese Produktionen hängt natürlich auch mit der Exklusion von behinderten Menschen vom gesellschaftlichen Leben zusammen. Das heißt, die meisten Menschen beschäftigen sich im Alltag überhaupt nicht mit dem Thema, mit den Bewegungen oder mit der Sprache, die abseits von normativen Körperbildern möglich sind. Und wenn man das dann auf der Bühne sieht, fühlen sich viele Leute wahrscheinlich erst einmal befangen. Ich glaube, bei den meisten Menschen schiebt sich vor allem anderen die Behinderung der Menschen auf der Bühne in die Köpfe. Und viele wollen sich damit einfach nicht auseinandersetzen. Das ist ähnlich auch bei anderen Themen, z. B. dem Alter. Also alle Themen, die eigentlich aus dem Privaten gerne ausgeschlossen werden, die nicht so gerne diskutiert werden. Das Thema wird normalerweise nicht verhandelt, wenn man nicht selbst damit in irgendeiner Weise zu tun hat.

Ich glaube, man müsste da unterschiedlich vorgehen. Ich finde als erstes sehr wichtig, dass man nicht sagt: „Wir helfen denen mal und sie dürfen Theater spielen.“ Sondern, dass man immer die Stärke des Andersseins herausstellt und sie zu etwas Positivem macht. Ziel muss es sein, die normativen Zuschreibungen und auch die Narrative verändern. Das ist natürlich auch ein ganz wichtiger Punkt bei der Arbeit von und mit behinderten Menschen.

■ *Sie haben ja gerade schon davon gesprochen, dass es im Alltag oftmals wenig Berührungspunkte gibt. Hat es dann auch damit zu tun, dass viele Leute nicht differenzieren können, ist z. B. eine bestimmte Bewegung mit Absicht gemacht oder nicht und sie Dinge dann nicht mehr richtig bewerten können –*



Bühnenfoto aus
„HEXFLASH RECOVER G:\imm“
des Ensemble „Meine Damen und Herren“
auf Kampnagel
Foto: Christian Martin

und somit die Arbeiten eher unter dem Fokus „Sozialprojekt“ betrachten?

Ja, genau – es fehlen vollkommen die Kriterien. Aber es ist ja auch so: Alles, was du nicht kritisieren kannst, nimmst du auch nicht ernst. Das ist ja total klar, da wo man Dinge ernst nimmt, müssen sie sich natürlich auch einer Kritik aussetzen.

Kritik hat etwas enorm Konstruktives. Und da, wo Kritik nicht geübt wird, da nimmt man die Sache nicht ernst.

■ *Was könnten denn Strategien sein, eine größere Offenheit beim Publikum zu erzeugen?*

Wir tun sehr viel, um viel Publikum für solche Produktionen zu generieren. Wir machen nicht nur viele Projekte, also quantitativ, sondern wir begleiten die einzelnen Projekte auch intensiv, durch eine wirklich enorme Arbeit am Publikum; also tatsächlich im Sinne „Publikum produzieren“.

■ *Wieso Publikum produzieren?*

Weil man immer Publikum produzieren muss, wenn man eine Vorstellung hat, eine Vision. Also ich habe eine echte Vorstellung, wie mein Publikum im besten Fall aussehen könnte. Und ich arbeite immer dran, dass es sich dieser Vorstellung annähert.

Man muss sich dazu unterschiedlichste Strategien überlegen. Und das geht natürlich in dem Bereich, über den wir gerade sprechen, exakt genauso. Also wie schafft man es, eine größere Offenheit zu produzieren? Mit welchen Tools geht man da vor? Und mit welchen Inhalten und in welche Gruppen kann man hinein kommunizieren und wen kann man teilhaben lassen, damit da etwas in Bewegung gerät?

■ *Welche Formate könnten das im Bezug auf das Thema Inklusion sein?*

Ich glaube, so eine Art von Gemeinschaft wie bei dem Schwarzmarkt THE EXTRAORDINARY ORDINARY ist ein wichtiges Element, also ein Zusammentreffen, ein Austausch mit behinderten, nicht-behinderten Menschen, Wissenschaftler*innen, Sozialarbeiter*innen, mit unserem üblichen Kampnagel Publikum genau wie mit vielen anderen, die irgendwie davon gehört haben und vorbeigekommen sind, aber auch Leuten aus der Bildenden Kunst, die da waren, das war sehr vielfältig. Da ist wirklich eine Gemeinschaft auf Zeit entstanden und niemand hat sich die Frage gestellt, ist da jemand mit einem Rollstuhl, hat jemand Glasknochen, sind da Menschen mit Down-Syndrom... Es ging um Inhalte und um Begegnung.

Die Expert*innen waren alle sehr gut. Das Thema und der Dialog standen im Mittelpunkt, nicht irgendwelche Kategorien. Und das Tolle am Schwarzmarkt ist natürlich, dass in diesem Format ein außergewöhnlich hoher Grad an Teilhabe besteht, von jedem einzelnen.

Ich finde, dass man sich anhand dieses Beispiels etwas überlegen müsste, wie regelmäßig so eine Art Gemeinschaft geschaffen werden kann, die auch so eine Energie und Kraft produziert, sodass Dinge auch weiter erzählt werden und diese Begegnungen zur Selbstverständlichkeit werden. Ich glaube, das wäre schon ein sehr gutes Tool zur Verbreitung und speziell zur inklusiveren Arbeit in Kulturinstitutionen. Weil am Schluss geht es ja immer auch darum. Du kannst die ganze Zeit durch die Stadt rennen und sagen, einmal plakativ ausgedrückt: „Ich hätte aber auch gerne mehr Menschen mit Behinderung im Publikum.“

Oder „Ich hätte gerne Menschen im Publikum, die es nicht stört, wenn Menschen mit Behinderung auf der Bühne sind.“ Und das muss man eben Schritt für Schritt verändern, also bei immer mehr Leuten das Gefühl erzeugen, dass es eine Bereicherung ist. Dass man sich gut fühlt in dieser Art von Gemeinschaft.

■ *Also zusammengefasst wäre dann die Strategie, dass man sagt: Veranstaltungen, die es schon gibt, sprechen oftmals innerhalb einer bestimmten Szene Leute an. Und die Idee wäre, dass man vergleichbare Formate wie den Schwarzmarkt hat, wo auch über diese Szene hinaus Mund-zu-Mund-Propaganda stattfindet, um dann überhaupt erst eine größere Verbreitung herstellen zu können.*

Ja, genau. Also man kann schon sagen, je mehr unterschiedliche Akteur*innen innerhalb eines Systems sind, desto höher ist das Potential für eine Verbreitung. Das gilt auch für die Bühne. Wenn man bei einem Projekt nur behinderte Menschen aus der Gruppe xy anspricht, dann kommen eben auch oft nur deren Netzwerke. Und es ist nicht gerade einfach, da andere Leute anzusprechen. In dem Moment, in dem man aber sagt, bei einer Produktion, da ist auch der und der stadtbekannte Musiker dabei, oder der stadtbekannte Choreograf und eine ganz tolle Tänzerin, kann schon etwas passieren. Deswegen finde ich es auch die richtige Strategie von den Kunst-Aktivist*innen aus diesem Bereich, dass man sagt, wir müssen stärker an Durchmischungen arbeiten, auch schon auf der Bühne. Also wir müssen raus aus dieser Nische.

■ *Welche zeitliche Perspektive sehen Sie da?*

Ja klar, leider dauert es immer sehr lange. Raus aus der Nische ist nichts, was schnell gemacht ist, da braucht man wirklich einen langen Atem.

■ *Wir haben bis jetzt ja vor allem über den Bereich freie Szene gesprochen – wie schätzen Sie denn die Perspektiven für das Thema Inklusion im Stadttheater-System ein?*

Ich glaube echt, dass das die meisten Intendant*innen und auch die Schauspieler*innen nicht besonders interessiert. Da redet man gar nicht groß drüber. Es gibt zwar jetzt zwei Ensemblemitglieder mit Behinderung in Darmstadt. Aber ich glaube, normalerweise ist das nicht besonders im Interessensfokus der Staatstheater, das kann man wirklich so sagen. Also es gibt keine offene Ablehnung, aber einfach wenig Bewusstsein für die Thematik, und daraus resultiert dann diese strukturelle Diskriminierung: Wenn neue Schauspieler*innen für ein Ensemble gesucht werden, dann heißt das in diesem System oft wie selbstverständlich, dass das Schauspieler*innen ohne Behinderung sein sollen. Die Performer*innen mit Behinderung lädt man vielleicht mal „ausnahmsweise“ für ein spezielles Projekt ein. Das geht natürlich schon sehr gut, auch im Staatstheater-System. Man könnte also viel öfter spezielle Projekte entwickeln, wo einfach ganz automatisch, weil der Plot so ist, weil das Stück so ist, weil der Text so ist, weil die Geschichte so ist, auch Menschen mit Behinderung mitwirken. Aber auch in Stücken, die aus sich heraus die Thematik nicht direkt aufbringen, könnten Schauspieler*innen mit einer Behinderung viel selbstverständlicher spielen, wenn sie zum Ensemble gehören. Also es gibt die Möglichkeit im System, aber es gibt offensicht-



lich nicht genug Interesse. Weil wahrscheinlich viele dann denken, da kommt ja keiner.

■ *Haben Sie eine Idee, wie man so ein Interesse eventuell fördern könnte? Und was man Akteuren in diesem Bereich vielleicht mit auf den Weg geben könnte?*

Ich glaube, man muss mit den Leuten reden. Ansonsten geht es nur über die öffentliche Debatte. Druck. Politik. Also selbst Politik machen in dem Fall. Ich glaube, das ist die beste Chance. Und dann muss man sich natürlich auch um Förderfragen kümmern und vielleicht muss man irgendwann auch über eine Quote diskutieren.

Aber ich glaube schon, noch einmal in Bezug auf das Thema Öffentlichkeit und größeres Interesse, dass solche verbindenden künstlerischen Formate in Zusammenhang mit politischen Forderungen eine sehr gute Methode sind.

EINEN FUSS IN DIE DREHTÜR BEKOMMEN

Ein Gespräch mit Wolfgang Janßen (Rollenfang) geführt von Lis Marie Diehl und Jutta Schubert (EUCREA)

Summerschool 2016:
Max Edgar Freitag, Annalena Thielemann,
Vincent Engel, Renato Spieler
und Carine Kühne
Foto: Gianna Plescia

Wolfgang Janßen, langjähriger Verwaltungsleiter der Berlinale / Internationale Filmfestspiele Berlin, ist zusammen mit Matthias Brettschneider Gründer der Initiative Rollenfang. Rollenfang möchte mehr Schauspieler_innen mit Behinderungen in Film- und Fernsehen sichtbar machen.



■ *Was ist Rollenfang und wie ist es zu dem Projekt gekommen?*

Wir sagen, Rollenfang ist eine Plattform, weil wir wollen vieles und alles sein. Aber das Oberziel ist einfach, mehr Schauspieler und Schauspielerinnen mit Behinderung in Film und Fernsehen zu sehen. Denn Menschen mit Behinderung machen gesellschaftlich in Deutschland zwar eine große Gruppe aus, aber sie tauchen im Film- und Fernsehgeschäft einfach nicht auf. Angefangen hat das Ganze durch eine persönliche Beziehung zu meinem Patenkind, das auf einmal Schauspieler werden wollte. Ich habe dann versucht zu recherchieren und auch ein paar Produktionsfirmen, Castingbüros oder Schauspielagenturen anzurufen. Und dabei habe ich gemerkt: Das gibt es überhaupt nicht, es gibt keine Agentur und es gibt auch keine Schauspieler_innen mit Behinderung in irgendeiner Schauspielagentur. So kam ich auf die Idee, etwas in der Richtung zu gründen.

Dann habe ich einem Freund davon erzählt, der auch gleich begeistert war. Und wir haben weiter recherchiert, mit Leuten geredet und unser Konzept aufgeschrieben. Erst wollten wir das alleine machen und Anträge stellen, aber dann sind wir durch Zufall zu den VIA Werkstätten gekommen. Und eine Kooperation mit VIA erschien uns professioneller und auch erfolgreicher zu sein. Wir glaubten auch, dass wir im Umgang mit Menschen mit Behinderung nicht so viel Erfahrung haben. Ich habe zwar mein Patenkind, aber ansonsten waren bis dahin Film, Fernsehen und Kultur mein Metier.

Also das Ziel von Rollenfang ist eben, positive Rollenbilder in Film und Fernsehen sichtbar zu machen. Und weil wir gesehen haben, dass es tolle Künstler gibt, wollten

wir diese nicht auf die Behinderung reduzieren, sondern Rollen entwickeln – daher ja auch der Name Rollenfang – , die ihre kreative und künstlerische Ader zum Leuchten bringen.

■ *Wie sind Sie dann vorgegangen?*

Wir haben uns überlegt: a) Wollen wir Lobbyarbeit machen, und b) was könnten Instrumente sein, um sichtbar zu machen, dass es uns gibt? Eine Idee ist die, mit Paten, also prominenten Schauspielenden, zu arbeiten, die, immer wenn sie einen Dreh haben, darauf hinweisen, dass es Rollenfang gibt. Und wenn es dann noch kleinere Rollen gibt – also die Köchin, den Dieb, den Schuhputzer oder auch den Chauffeur und die Verkäuferin – , auch darauf hinweisen, dass man diese auch mit Menschen mit Behinderung besetzen kann.

Dann haben wir die Charta für Inklusion im Film „Wir wollen alle sehen!“ entwickelt und versucht, prominente Personen dafür zu gewinnen, sich mit dem Unterschreiben dieser Charta diesem Ziel anzuschließen und zu sagen, das finden wir gut. Um einfach Aufmerksamkeit zu bekommen. Weil ich glaube, es nützt nichts, dass man nur da ist, sondern man muss auch immer wieder auf sich aufmerksam machen.

Und dann haben wir angefangen, zu Theaterprojekten Kontakt aufzunehmen und erst einmal eine Handvoll von Schauspielenden mit Behinderung gesucht, die wir auf unserer Website präsentieren können. Dabei arbeiten wir mit der Agentur „Barbarella Entertainment“ zusammen, um in die Mitte des Geschäfts zu kommen – und nicht als Sozialprojekt abgestempelt zu werden. Denn die Schauspielerinnen und Schauspieler mit Behinderung sind Profis

und daher wollen wir auch von Profis vermarktet werden.

Im September 2016 haben wir dann in Kooperation mit der Filmuniversität Potsdam die erste Summer School mit Studierenden und Dozenten sowie Schauspielenden von Rollenfang durchgeführt. Der Ansatz ist der, dass durch die gemeinsame Arbeit Berührungsgänge schon in der Ausbildung abgebaut werden und die Studierenden später sagen: „Ja, das kenn` ich doch, das macht mir gar nichts aus, das find ich gut.“ Was wir noch gemacht haben und was ich auch wichtig finde, ist, dass wir so ein kleines Netzwerk geknüpft haben, woran wir auch weiter knüpfen wollen. Also wir haben jetzt den Berufsverband der Filmschauspieler, eine Medienkanzlei, barner 16, ein inklusives Künstlernetzwerk aus Hamburg, und mehrere Theaterprojekte, in denen Schauspieler mit Behinderung aktiv sind. Und ich habe jetzt noch einmal einen Versuch gestartet, weitere Verbände mit dazu zu kriegen.

■ *Was hat aus Ihrer Sicht gut funktioniert? Und was war schwierig?*

Wir sind ja jetzt seit 1,5 Jahren am Start und einerseits haben wir viel erreicht: Wir haben 30 Schauspielerinnen und Schauspieler auf der Website, 8 Paten und 40 Personen, die die Charta unterschrieben haben. Wir haben die Kooperation mit „Barbarella Entertainment“. Wir haben die Summer School gemacht und dabei viel gelernt.

Außerdem haben wir auch eine Partnerschaft mit der Berlinale. Und vielleicht nicht nur durch Rollenfang, aber es gibt seit 2017 erstmals einen Bereich auf ihrer Website unter dem Punkt „Programm Inklusion“. Es gibt jetzt einen Schalter, an

dem Menschen mit Behinderung leichter ihre Karten abholen können. Es gibt zum ersten Mal Audiodeskription und Gebärdendolmetscher in bestimmten Diskussionsrunden und für ausgesuchte Filme.

Was teilweise schwierig ist, ist die organisatorische Verbindung zwischen den beiden Systemen „Filmgeschäft“ und „Rollenfang“ bzw. den uns angeschlossenen Organisationen. Das Filmgeschäft ist schnell. Und Rollenfang ist einfach manchmal nicht ganz so schnell, weil Dinge mit mehr Leuten abgesprochen werden müssen und mehr organisiert werden muss, wie z. B. Fahrdienste. Und manchmal ist man dann einfach zu langsam für dieses Geschäft. Aber wenn es dann geklappt hat mit einer Rolle, waren es durchgängig gute Erfahrungen. Auch die Regisseure haben sich meistens noch einmal gemeldet und gesagt, das war ganz toll und eine neue Erfahrung.

Was eigentlich auch gut klappt, sind die Vernetzung und meistens das Engagement der Kooperationspartner, die wir haben. Aber die Umsetzung zu konkreten Rollen, die Vermittlung, das geht einfach zu langsam.

■ *Was sind dabei die größten Hindernisse?*

Einfach die Unwissenheit der Filmproduzierenden – und deren Berührungsgänge.

■ *Hatten Sie damit gerechnet?*

Nein, nicht in dieser Stärke und in dieser Dynamik und in dieser Durchgängigkeit. Also sobald eine Castingagentur unsere Talents gesehen hat, dann ist es nicht mehr so schlimm – mittlerweile ist es auch so, dass zwei, drei in Berlin uns schon kennen und die rufen dann auch selber an. Aber bis dahin ...

Vielleicht als Beispiel: Ich habe im letzten Jahr 1000 Flyer auf der Berlinale verteilt. Und eine Woche später gab es tatsächlich auch eine Rückmeldung, und es sind zwei Rollen für Carina Kühne und Addas Ahmad bei „In aller Freundschaft“ dabei heraus gekommen.

■ *Gab es bei 1000 verteilten Flyern darüber hinaus noch Rückmeldungen?*

Nein leider nicht, auch haben sich die vielen von mir als potentielle Paten angesprochenen berühmten Schauspieler_innen leider nicht gemeldet. Und weitere Rollen haben sich dann auch nicht mehr daraus ergeben.

Und ansonsten gibt es wirklich so einen Drehtür-Effekt. Also die Casting-Agenturen sagen: „Eigentlich brauchen Sie die Drehbuchschreiber. Wir als Agenturen sind so beschränkt, wir müssen in einem Affenzahn für die Produzenten die Besetzung machen. Aber wenn wir keine Rollen haben...“ Die Drehbuchautoren sagen: „Das will doch keiner lesen, dann müssen Sie die Fernsehsender und die Produzenten ansprechen, die geben ja die Dinge vor.“ Die Produzenten sagen: „Wenn wir keine Bücher haben . . . und das wollen die Sender ja auch gar nicht.“ Und die Sender sagen: „Also, das meiste machen die von uns beauftragten Firmen, wir lassen ja außer Haus produzieren.“ Und so gibt jeder wieder die Verantwortung an jemand anderen ab. Und am Schluss fängt man wieder bei A an.

■ *Welche Unterstützung würden Sie an dieser Stelle brauchen?*

Wir brauchen einen Sender. Ich würde schon sagen, es muss ein Sender sein – denn ich denke schon, dass der Sender in diesem Drehtür-Effekt der stärkste Partner

ist. Der hat Einfluss auf die Drehbücher, auf die Produzenten, auf die Dritt- und Subfirmen, die produzieren. Wenn der Sender sagt, wir wollen so etwas haben, dann wird es jemand geben, der das entsprechend schreibt und es wird auch jemanden geben, der das produziert.

Ich glaube, es ist immer dieses Persönliche, das man braucht. Wir bräuchten einen Produzenten, der aber schon ein Big shot ist, der sagt, ich wage das und wir versuchen ein Projekt. Es ist ja egal, ob es ein Fernsehspiel oder eine Sitcom ist oder ein Dokumentarfilm oder eine WG-Situation. Ein Produzent, der einfach sagt, ich finde das wichtig und ich besetze dieses Thema. Und er würde ja am Anfang erst einmal überhaupt kein Risiko eingehen.

■ *Wie sind Ihre Strategien, mit der Situation in Zukunft umzugehen?*

Wir haben jetzt noch einmal Verbände angeschrieben, also z. B. die verschiedenen Verbände der Schauspielagenturen oder Caster, und die Intendantinnen und Intendanten bzw. Geschäftsführerinnen der öffentlich-rechtlichen und der privaten Fernsehsender, um unser Netzwerk noch breiter aufzustellen. Weil sonst bleibt es eben dabei, dass es jeder immer dem anderen zuschiebt.

Mit dem WDR haben wir jetzt einen sehr vielversprechenden Dialog begonnen; zum einen, was die Besetzungspraxis von Schauspielenden mit Behinderung angeht, zum anderen haben wir Interesse an einer Vernetzung mit der Uni in Siegen, Dortmund und der Filmuniversität Babelsberg geweckt, um einmal empirische Zahlen zu erhalten, wie sich die Rolle von Schauspielern_innen mit Behinderung heute im Film- und Fernsehgeschäft wirklich darstellt und wie zukünftig eine Ausbildung

unter Einbeziehung der Pädagogik der Vielfalt aussehen könnte. Auch unsere Vorschläge für Sonderaktionen, wie einen Themenschwerpunkt Inklusion oder die Auslobung eines Drehbuchwettbewerbs, in der Schauspieler_innen mit Behinderung eine oder besser gleich mehrere prägende Rollen übernehmen, wurde vom WDR wohlwollend aufgenommen. Wir sind gespannt, was sich daraus weiterhin entwickelt.

Ich glaube, wir müssen dranbleiben, immer wieder, immer wieder. Also Verbände noch einmal anschreiben, die sich nicht melden – und noch einmal und noch einmal. Und den Intendanten, die geantwortet haben, werde ich auch freundlich antworten und immer wieder darauf hinweisen.

Weil es ist ja schon interessant, wenn man dann im direkten Kontakt ist: also z. B. der Berufsverband sagte, dass sie auf diese Idee, Schauspieler mit Behinderung einzubinden, überhaupt noch nicht gekommen sind. Dass sie aber schon einmal Anfragen hatten und es einfach eine tolle Idee finden. Und so ging es eigentlich allen. Aber natürlich muss man die Kontakte auch immer wieder pflegen. Weil alle eben schon sehr viel Arbeit haben und es immer wieder als etwas Zusätzliches empfinden.

Also es gibt jetzt ein Basisnetzwerk und wir versuchen, da weiter zu machen. Es stehen noch viele Antworten von Verbänden aus, aber ich bin guter Hoffnung, dass wir sicher nicht alle erreichen, aber schon einige finden werden, die sich engagieren.

Wir wollen aktuell mit Barbarella noch einmal eine Pressekampagne machen und sagen: „Uns gibt es jetzt. Und wir haben das. Und wir machen das.“ Weil es muss einfach Öffentlichkeitsarbeit gemacht werden, damit die Leute uns finden.

ROLLENFANG

Die Plattform Rollenfang fördert, vertritt und vermittelt insbesondere professionelle Schauspielende mit Behinderung. Dabei arbeitet Rollenfang mit verschiedenen Partnern zusammen, unter anderem mit der Schauspielagentur Barbarella Entertainment. Rollenfang wird auch von bekannten Schauspielenden als Paten unterstützt.

Für Schauspielende mit Behinderung werden Möglichkeiten zur Weiterbildung angeboten. Dazu gehören Coachings, Workshops und eine jährliche Summer School, die 2016 erstmals mit der Filmhochschule in Potsdam Babelsberg durchgeführt wurde. Außerdem berät Rollenfang die Film- und Fernsehindustrie bei der Zusammenarbeit mit Schauspielenden mit Behinderung.

www.rollenfang.de

v.l.n.r.: Max Edgar Freitag,
Anne-Sophie Mosch,
Carina Kühne,
Wolfgang Janßen,
Matthias Gärtner,
Andrea Aust
Foto: Dirk Deckbar





DAS SIND BESONDERE LEUTE – DIE BRAUCHT DAS THEATER!

Ein Gespräch mit Evgeni Mestetschkin (iact schauspielschule für film und theater) geführt von Jutta Schubert (EUCREA)

■ *Sie hatten sich im Rahmen von ARTplus entschieden, Ihre Schauspielschule iact für Menschen mit Behinderung zu öffnen und dies auch weiterhin zu tun. Wie kam es dazu?*

Wir wurden von EUCREA im Rahmen von ARTplus angesprochen und haben uns dann überlegt, was wir anbieten könnten, um Menschen mit Behinderung Zugang zu unserer Schule zu verschaffen. Unser Konzept eignet sich im Prinzip sehr gut dafür. Wir bieten neben einem halbjährigen Probemester von einem halben Jahr auch Hospitationen von 3 bis 5 Tagen an, d.h. man kann auch erst einmal ausprobieren und schauen, ob der Beruf des Schauspielers überhaupt das Richtige ist.

oben: Szenen aus dem Theaterstück „Katastrophenstimmung“ im Deutschen Schauspielhaus
Regie: Schorsch Kamerun Foto: Christian Bartsch

■ *Wie ist denn die Struktur der i-act Schule?*

Wir sind eine staatlich anerkannte private Schauspielschule, die BAföG-berechtigt ist. Normalerweise haben wir ein 6-se-mestriges Studium für Schauspielschüler mit einem Abschluss. Die Besonderheit eines Probesemesters, welches wir zusätzlich anbieten, gilt für Menschen mit und ohne Behinderung gleichermaßen: Es gibt kein Vorsprechen, wie bei unserem regulären Studiengang, sondern man kann sofort einsteigen und sich den Betrieb erst einmal ansehen. Zunächst gibt es ein Gespräch mit der Leitung der Schauspielschule. Dann haben die Studenten ein halbes Jahr Zeit, sich alles anzuschauen und ihre Mitstudenten und Dozenten kennenzulernen. Am Ende der sechs Monate wird wieder ein Gespräch geführt, in dem beide Seiten, Studierende und Leitung, darüber entscheiden, ob es Sinn macht, den regulären Studiengang aufzunehmen oder nicht. Wenn eine Entscheidung für die Fortsetzung der Ausbildung getroffen wird, rechnen wir das Probesemester selbstverständlich an.

■ *Sind Ihrer Einschätzung nach besondere Kriterien oder Schritte notwendig, um Menschen mit Behinderung einzubeziehen?*

Voraussetzung wäre zunächst, dass wir mit EUCREA konkrete Ideen entwickeln, wie das ablaufen könnte. Es gibt natürlich Unterschiede, die muss man besprechen. Eine wichtige Voraussetzung für uns ist: Der Schüler muss unbedingt spielen wollen! Alles andere kann man dann sehen.

■ *Heißt das, es müssten gar nicht so viele Änderungen an Ihrem Konzept vorgenommen werden?*

Wir sind eine relativ kleine Schule und können uns deshalb um jeden einzelnen

Schauspielschüler kümmern. Das heißt, wir haben einmal pro Woche ein Tutorium, bei dem in einer Gruppe von 5 bis 15 Leuten über das persönliche Befinden bzw. über Probleme in der Ausbildung gesprochen wird. Jeder Schüler wird darüber hinaus persönlich betreut. So hat ein Mensch mit Behinderung wie alle anderen auch die Möglichkeit, über Schwierigkeiten und Befindlichkeiten in den Austausch zu gehen. Jeder einzelne Dozent kann angerufen werden und nimmt sich dann auch die entsprechende Zeit für den Austausch. Nach der Zwischenprüfung in der Mitte des Studiums findet noch ein weiteres Gespräch darüber statt, ob die Ausbildung weitergeht oder nicht.

■ *Worauf müssen sich Interessenten für eine Schauspiel-Ausbildung einstellen?*

Die Ausbildung und der Beruf des Schauspielers sind sehr hart, körperlich anstrengend und beinhalten darüber hinaus auch sehr viel Sport. Man muss schon einiges vertragen können, zumal die Chancen auf dem Arbeitsmarkt nicht gerade üppig sind. Dies gilt dann aber auch wieder für alle, und das muss den Schülern vor Ausbildungsbeginn bewusst sein! Es kommt auch manchmal vor, dass wir feststellen, dass jemand nicht ausreichend begabt ist. Wir suchen dann immer gemeinsam nach einer persönlichen Lösung.

■ *Wie beurteilen Sie den Stellenwert einer Ausbildung für Schauspieler mit Behinderung?*

Ich bin der Meinung, dass Menschen mit Behinderung, die eine Ausbildung als Schauspieler machen wollen, die Möglichkeit dazu haben sollten. Ein Ensemble, in dem ausschließlich Menschen mit Behinderung mit mangelhafter oder gar keiner

Ausbildung vertreten sind, halte ich für kontraproduktiv. Sie müssen den Zugang zu anderen Theatergruppen haben und dafür brauchen sie wie jeder andere Schauspieler auch eine Basis-Ausbildung, um überhaupt eine Chance auf dem Markt zu haben. Sie benötigen Erfahrung im Spielen, wie man mit anderen zusammenarbeitet, wie man Projekte selbst organisiert. Und sie sollten Projekte mitentwickeln. Die kollektiven Arbeitsformen der Performancegruppen eignen sich hierfür ganz besonders.

■ *Welche Chancen sehen Sie für Ihre Schule und auch für das Theater, wenn Menschen mit Behinderung als Schauspieler mehr einbezogen würden?*

Das sind besondere Leute. Die braucht das Theater. Und wir haben sowieso einige Individualisten an unserer Schule, die sehr talentiert sind und hervorstechen, gerade weil sie anders sind als andere. Wir nehmen viele „schräge Vögel“ auf und haben eine große Neugierde darauf. Bei uns lernen die Leute selbständig zu arbeiten, sehr projektbezogen. Sie warten nicht auf ein Engagement am Stadttheater, sondern sind häufig selbst aktiv und bauen sich etwas auf.

■ *Ist diese Zielsetzung im Curriculum Ihrer Schule enthalten?*

Ja. Bei uns lernen die Schüler sofort vor Publikum zu spielen, vom 1. Semester an. Die Schüler bekommen ein enormes Maß an Praxis im Laufe ihrer Ausbildung.

■ *Eine Einbeziehung von Menschen mit Behinderung in Ihre Ausbildung während des ARTplus Programmes ist ja leider nicht gelungen – was waren die Gründen hierfür und was könnte man zukünftig anders machen?*

Es war alles zu kurzfristig. Man muss in den Förderschulen und Einrichtungen viel früher ansetzen und eine Ausschreibung machen, die einen langen Vorlauf garantiert. Es sollten mehrere Treffen mit den Interessenten eingeplant werden, bei denen man langsam ins Gespräch kommt. Während einer mehrtägigen Hospitation gibt es dann die Möglichkeit, unsere Schule kennen zu lernen und gemeinsam über das Probesemester nachzudenken. Außerdem ist der Vorlauf nötig, um z. B. organisatorische Aspekte im Hinblick auf zusätzliche Assistenz oder deren Finanzierung zu klären. Dieser Prozess ist sehr langfristig und dafür hatten wir einfach keine Zeit. Aber wir sind weiterhin offen, freuen uns über weitere Bewerbungen, und hoffen, dass es demnächst klappen wird.

IACT

iact ist eine junge Film- und Theaterschule in Hamburg. Unterrichtet wird in kleinen Klassen mit max. 8 Schülern von einem internationalen Dozententeam. Die Ausbildung erfolgt praxisnah: Schon während der Lehrzeit nehmen die Studierenden an zahlreichen Film- und Theater-Projekten teil. Die Schule ist eine anerkannte private Schauspielschule mit BAföG-Berechtigung. Sie ist finanziell deutlich günstiger als vergleichbare Angebote und eröffnet so auch finanziell Schwächeren die Teilnahme am Unterricht. Gefördert wird – neben der Vermittlung der praktischen und theoretischen Aspekte der Schauspielkunst – gezielt die künstlerische Persönlichkeit der Teilnehmer.

www.iact-hamburg.de



Inklusives Performance-Spiel
"Sacre - Eine wahre Geschichte" unter der Regie
von Wolfgang Sautermeister anlässlich der
Verleihung des Kunstpreises der Lebenshilfe
Rheinland-Pfalz im Arp Museum Bahnhof
Rolandseck, Szene mit Helga Zeidler, 2016
Foto: Michael Bause

WIE „ANDERE WIRKLICHKEITEN“ DIE TRADITIONELLE KUNSTPRÄSENTATION ENTGRENZEN – DAS ARP MUSEUM ERWEITERT SEINE AUSSTELLUNGSPRAXIS

Ein Gespräch mit Jutta Mattern
(Kuratorin für zeitgenössische Kunst
am Arp Museum Bahnhof Rolandseck)
und

Lis Marie Diehl (EUCREA)

■ Sie haben 2016 die Ausstellung „Andere Wirklichkeiten“, die in Kooperation mit der Lebenshilfe Rheinland-Pfalz durchgeführt wurde, in Ihrem Haus kuratiert. Wie hat sich diese Zusammenarbeit ergeben?

In diesem Fall ist die Lebenshilfe Rheinland-Pfalz auf uns zugekommen.

Ich arbeite hier am Arp Museum als Kuratorin für die Zeitgenössische Kunst. In den vergangenen Jahren habe ich versucht Ausstellungskonzeptionen traditioneller Kunstpräsentationen zu entgrenzen und das Thema Inklusion in unser Haus zu integrieren.

■ Sie haben ja schon vor der Kooperation mit der Lebenshilfe einzelne Künstler mit Behinderung, wie z. B. 2009 Stefan Häfner oder Hans-Jörg Georgi aus dem Atelier Goldstein in Frankfurt, in ihren regulären Ausstellungen präsentiert.

2009 hat der damalige Direktor Klaus Gallwitz, der lange in Frankfurt aktiv war und das Atelier Goldstein kannte, für die Ausstellung „Modellstück“ die beiden Künstler Häfner und Georgi mit Flugzeug- und Architekturmodellen eingeladen. Das war der Beginn. Es gab noch weitere Ausstellungen, wie beispielsweise „Rapunzel & Co - von Menschen und Türmen in der Kunst“,

Ausstellungsansicht "Peter Hutchinson - Erträumte Paradiese" im Arp Museum 2009/2010
mit dem Projekt "Paradies" des Kulturmagazins Ohrenkuss
Fotos: Gordon Welters für Ohrenkuss Nummer 23 PARADIES



an der Georg Vaternahm alias Selbermann, wiederum ein Künstler aus dem Frankfurter Atelier Goldstein, teilgenommen hat. Und so haben wir, was ich jetzt rückblickend ganz schön finde, den traditionellen Kunstbegriff in unseren Ausstellungen immer mehr erweitert, ganz im Sinne unserer Hauspatrone Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, den Mitbegründern des Dadaismus, der neue unverstellte schöpferische Ausdrucksmöglichkeiten suchte. 2016 kam das Theater hinzu: Im Zuge unserer „Bühnenreif“-Ausstellung wurden Aufführungen des inklusiven Theater-Festivals

„Grenzenlos Kultur“ in Mainz einbezogen. Und zum Thema Literatur haben wir zweimal mit dem Magazin „Ohrenkuss“ aus Bonn, das von Menschen mit Down-Syndrom gemacht wird, zusammengearbeitet. Dabei sind Publikationen und Lesungen entstanden, zum Beispiel über die Ausstellung „Erträumte Paradiese“ des Künstlers Peter Hutchinson.

2015 kam die Lebenshilfe Rheinland-Pfalz auf uns zu und fragte, ob wir nicht Interesse daran hätten, eine Ausstellung mit Arbeiten aus verschiedenen Ateliers der Lebenshilfen zu machen. Das hatten wir – und gemeinsam begannen wir zu überlegen, wie so eine Ausstellung hier bei uns in einem klassischen Museum aussehen könnte. Dabei wollte ich den Anklang einer „Behinderten-Ausstellung“ vermeiden: Dies sollte bereits im Titel der Ausstellung, eben ohne Hinweis im Untertitel auf Kunst von behinderten Künstlern, deutlich werden. Deswegen hieß sie auch einfach „Andere Wirklichkeiten“. Und ich beabsichtigte, dieses Vorhaben hier in der gleichen Form zu realisieren, wie alle anderen Ausstellungen auch. Das heißt, ich traf als Kuratorin eine dem Ausstellungskonzept entsprechende Auswahl. Ich habe mich sehr darüber gefreut, dass die Lebenshilfe dem spontan zugestimmt hat.

Um mich in das Thema einzufinden, habe ich bei verschiedenen Ateliers hospitiert. Ich wollte erfahren, wie es mir selbst mit dem Thema Inklusion ergeht und wie ich mich dem überhaupt dem stellen kann. Hier begann auch schon eine erste Vorauswahl der Werke.

■ *Was finden Sie für die Anbahnung einer solchen Zusammenarbeit, wie z. B. mit der Lebenshilfe, wichtig?*

Ich finde, man muss sich kennen lernen und austauschen – dann kommt es automatisch zu Überschneidungen. Und es entsteht ein Beziehungsgeflecht, was unabhängig ist, um eine gute Ausstellung zu machen, die mit Leben gefüllt sein will. Dies zu tun ist die Aufgabe des Kurators, der aus dem Dialog mit der Kunst und den Künstlern eine spannende Präsentation entwickelt, die allen musealen Ansprüchen genügt.

■ *Haben Sie im Zusammenhang mit der Ausstellung neue Erfahrungen in Bezug auf Barrierefreiheit gemacht?*

Wir sind sehr gut ausgestattet, was Barrierefreiheit angeht. Bei der Ausstellung „Andere Wirklichkeiten“ haben wir zudem in Zusammenarbeit mit der Lebenshilfe Rheinland-Pfalz den Katalog in leichte Sprache übersetzt. Außerdem haben wir eine Saalzeitung und einen Audio-Guide in einfacher Sprache produziert, was sehr gut angenommen wurde. Interessanterweise haben viele nicht eingeschränkte Besucher diesen Audio-Guide in einfacher Sprache gewählt – weil sie sagten, dass diese Version in ihrer Klarheit und Vereinfachung für sie verständlicher wäre.

■ *Wie war insgesamt die Resonanz des Publikums?*

Es gab ein großes Interesse an der Ausstellung „Andere Wirklichkeiten“, mit dem wir gar nicht gerechnet haben. Die Ausstellung war sehr gut besucht, und wir hatten zudem ein sehr positives Presse-Echo. Außerdem haben wir neben unserem klassischen Museumspublikum ein ganz neues

hinzugewonnen, das extra wegen dieser Ausstellung zu uns kam und so auch unser Haus erstmals kennengelernt hat. Zudem habe ich versucht, „Andere Wirklichkeiten“ mit den anderen Ausstellungen unseres Hauses zu verknüpfen. Zum Beispiel mit „Bühnenreif“ und der dort gezeigten Präsentation einer Videoarbeit der inklusiven australischen Gruppe „Back to Back Theatre“. Oder mit den Bühnenmodellen Franz von Saalfelds aus dem Atelier Goldstein, die ganz selbstverständlich neben Arbeiten von Mondrian und Tatlin in „Bühnenreif“ gezeigt wurden. Schlechter war die Publikumsresonanz allerdings bei einigen Aufführungen des großartigen inklusiven Festivals „Grenzenlos Kultur“, das im Zuge der Ausstellung „Bühnenreif“ erstmals bei uns stattfand. Mit Theater bringt uns ja niemand in Verbindung. Die Festivalbeteiligung war zunächst eine einmalige Geschichte. Manche Dinge brauchen natürlich Kontinuität, damit sich die Leute darauf einlassen. Ich glaube, man muss einfach Geduld haben.

■ *Die Einbeziehung von Künstlern mit Behinderung in die verschiedenen Ausstellungen Ihres Hauses klingt ja sehr selbstverständlich.*

Die Einbindung der inklusiven Aktivitäten in die Programmplanung unseres Hauses geschah einfach, weil es gepasst hat. Es soll ja auch nicht so ganz exotisch daher kommen, weil „Inklusion“ jetzt gerade angesagt ist. Ich fand die Einbeziehung von Künstlern mit Behinderung bereichernd, immer wieder in den verschiedenen Projekten, wo es eben möglich war oder in Zukunft sein wird. Aber es ist natürlich nicht zwingend, jede Ausstellung damit belegen zu wollen. Ich denke, es ist wichtig, dieses Thema immer wieder in Museen aufzugreifen und miteinzubeziehen und es dabei

nicht als etwas außerhalb der Norm, sondern auch als einen Teil unserer Lebensrealität zu begreifen.

■ *Fügt sich das Thema dann Ihrem Verständnis nach in ein konzeptionelles Gesamtbild von einem Museum ein, das Verbindungen zum gesellschaftlichen Kontext herstellt?*

Für ein Museum sind meiner persönlichen Meinung nach die Zeiten, sich aus einem gesellschaftlichen Gesamtkontext herauszulösen, vorbei. Es geht eher darum, sich noch deutlicher zu öffnen. Man sollte sich nicht versperren und sehen, welches kreative Potential außerhalb von dem liegt, was man so gemeinhin kennt.

■ *Hätten Sie eine Empfehlung für Ateliers, in denen Kunstschaffende mit Behinderung tätig sind, wie sie an die Kooperation mit einem Museum herangehen könnten?*

Sie müssen die Museumsleute neugierig auf ihr Projekt machen, beispielsweise durch ein intensives Gespräch im Atelier, eine Mappe mit Werkbeispielen und Atelierrundgängen. Man muss zueinander finden und ein gemeinsames Konzept erarbeiten.

■ *Also dass es keine Einbahnstraße, sondern wirklich auch ein Austausch ist? Man bringt kein fertiges Konzept oder sozusagen das „Inklusions-Paket“ in die reguläre Institution, und da wird es dann ausgepackt und verändert sich nicht mehr.*

Nein, das kann nicht funktionieren. Es ist ein lebendiger Prozess, der dann auch Überraschungen bereithält für beide Seiten.

Ein fertiges Konzept hätten wir nicht gewollt. Aber das war auch in unserer Zusammenarbeit mit der Lebenshilfe Rheinland-Pfalz gar kein Problem. Es war ein gespanntes und kollegiales Miteinander. Für uns war diese Kooperation insofern neu, weil es ja anders als sonst bei unseren Ausstellungen nicht nur um die Beteiligung einzelner Künstler ging, sondern um die Einbindung vieler Ateliers der Lebenshilfe Rheinland-Pfalz und das gesamte kreative Potential, das dieses Paket beinhaltet.

■ *Was könnte man in den Ateliers darüber hinaus beachten, wenn man an eine Kooperation mit Museen denkt?*

Das Vordringlichste wäre für mich, den Schritt in die museale Professionalität zu schaffen, die Arbeiten in ein inhaltliches Konzept einzufügen und gut aufzubereiten. Das schließt auch die Ausstellungspräsentation, wie beispielsweise die Hängung, Rahmung und Beschriftung, mit ein.

■ *Wie würden Sie die Perspektiven des Themas Inklusion in der Museumslandschaft einschätzen? Nehmen Sie da eine Offenheit wahr oder eher nicht?*

Ich glaube schon. Stellenweise wurde dies ja in Ausstellungen, wie „Touchdown“ in der Kunst- und Ausstellungshalle Bonn oder „Kunst trotz Handicap“ in Marta Herford und in der Leipziger Baumwollspinnerei deutlich. Trotzdem glaube ich, dass das Thema immer noch mit Vorurteilen behaftet ist, wenn es nicht gerade um Kunstwerke aus Ateliers geht, die in der Kunstwelt schon bekannt sind. Generell bleibt es eher schwierig, das Thema in anderen Ausstellungshäusern zu platzieren. Allerdings denke ich, wenn sich die Institutionen dahingehend stärker miteinander vernetzen und austauschen, würde man

vielleicht doch öfter andocken können, als man glaubt. Und damit könnte sich die Chance, inklusive Ausstellungsprojekte gemeinsam zu realisieren, erhöhen. Nur muss man eben drüber sprechen und die Thematik der Inklusion künstlerischer Positionen deutlicher ins Bewusstsein heben. Die bereits erwähnten Ausstellungen oder auch „Andere Wirklichkeiten“ schaffen allerdings allmählich eine Sensibilität für das Thema in der Öffentlichkeit und damit auch bei anderen Museen und Institutionen.

■ *Was wären Ihre Wünsche für weitere Entwicklungen?*

Was ich mir wünschen würde, ist, dass Kunstmuseen und Ausstellungshäuser noch viel mehr als bisher und ganz selbstverständlich die Positionen von Künstlern mit Behinderungen mit in ihr Programm einbeziehen und möglichst nicht im Verborgenen. Wir müssen für alle eine Bühne bieten, weil wir auch eine Bildungsinstitution sind, die die Gesellschaft mit all ihren Facetten repräsentiert. Und dazu braucht es Mut und Offenheit in der Museums-Szene, bei den Kunstvereinen oder ähnlichen Einrichtungen, also institutionell und professionell.

ARP MUSEUM

Das Arp Museum Bahnhof Rolandseck in Remagen wird von der Landes-Stiftung Arp Museum Bahnhof Rolandseck des Landes Rheinland-Pfalz betrieben. Es ist ein einzigartiger Ort an dem sich Bildende Kunst und Musik in spektakulärer landschaftlicher Lage am Rhein verbinden. In dem architektonischen Komplex aus klassizistischem Bahnhof und lichtdurchflutetem Neubau von Richard Meier beherbergt das Museum drei Sammlungsbereiche: die Sammlung mit Arbeiten von Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, die Sammlung Rau für UNICEF sowie die Sammlung mit Werken Zeitgenössischer Kunst. In wechselnden Ausstellungen werden Arbeiten aus den Sammlungen mit ergänzenden Leihgaben sowie monografische und thematische Ausstellungen gezeigt.

www.arpmuseum.org



Kunstwerk
Bühnenstück
1960-1961
Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp

Ausstellungsansicht im
Arp Museum Bahnhof Rolandseck
"Andere Wirklichkeiten" 2016/2017

Foto: Mick Vincenz



Ausstellungsansicht im
Arp Museum Bahnhof Rolandseck
"Andere Wirklichkeiten" 2016/2017
Foto: Mick Vincenz


ART+

FALLBEISPIELE

FALLBEISPIEL ARTplus

REGIE-HOSPITANZEN AM DEUTSCHEN SCHAUSPIELHAUS HAMBURG

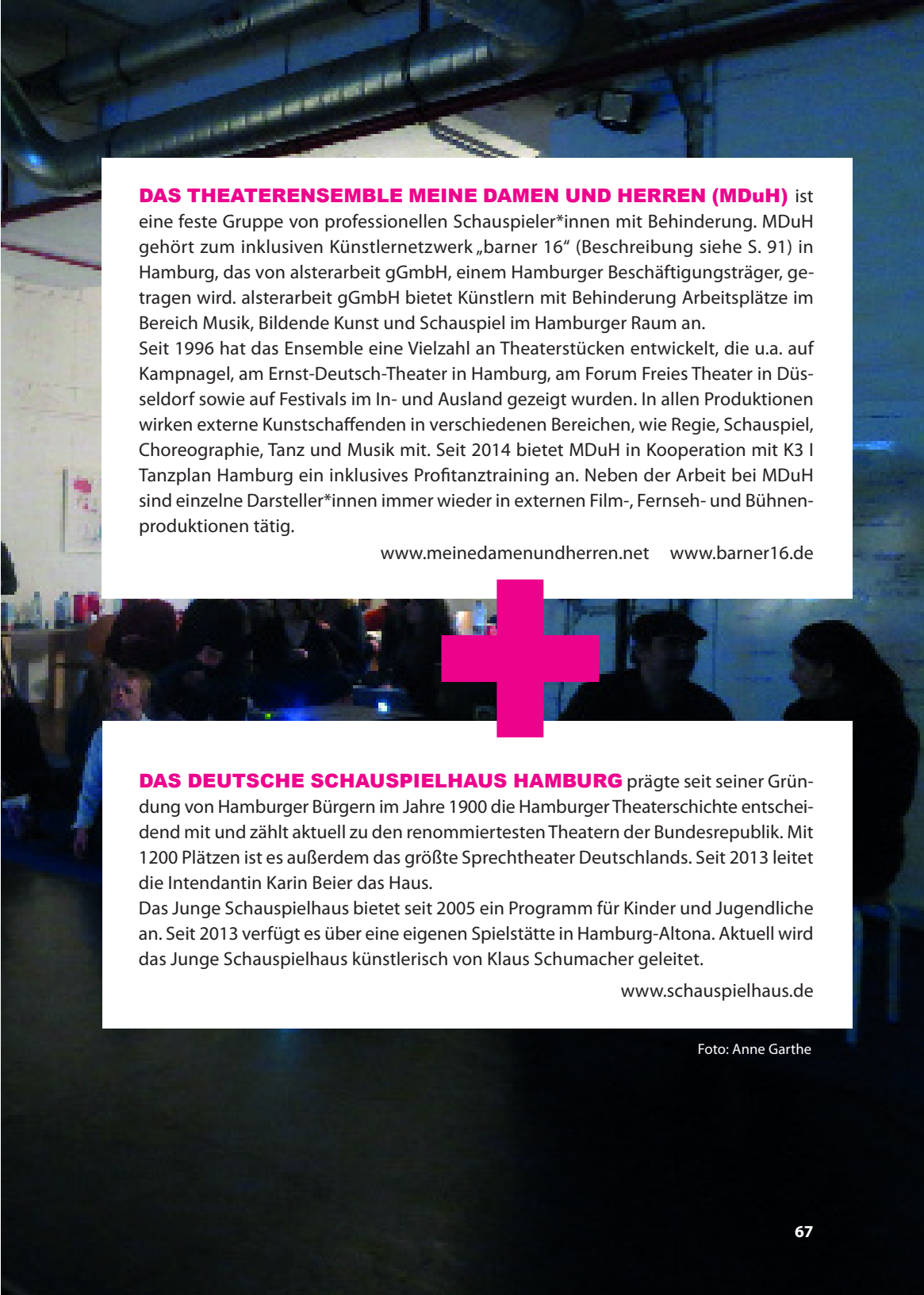
Text: Lis Marie Diehl (EUCREA)



*„... für den Anfang
habe ich schon mehr,
als ich überhaupt
erwartete, gelernt.“*

Friederike Jaglitz

Im Rahmen von Regiehospitanzen erhielten Dennis Seidel und Friederike Jaglitz, Ensemblemitglieder der Hamburger Theatergruppe „Meine Damen und Herren“, Einblick in die Entstehung von Produktionen am Deutschen Schauspielhaus Hamburg sowie dem angegliederten „Jungen Schauspielhaus“. Im Fokus der Hospitanzen stand das Kennenlernen von Arbeitsweisen des Regie-Führens, wie z. B. das Anlegen von Textbüchern oder die Kommunikation mit dem Ensemble. Weitere Hospitanzen am Deutschen Schauspielhaus sind in Planung.



DAS THEATERENSEMBLE MEINE DAMEN UND HERREN (MDuH) ist eine feste Gruppe von professionellen Schauspieler*innen mit Behinderung. MDuH gehört zum inklusiven Künstlernetzwerk „barner 16“ (Beschreibung siehe S. 91) in Hamburg, das von alsterarbeit gGmbH, einem Hamburger Beschäftigungsträger, getragen wird. alsterarbeit gGmbH bietet Künstlern mit Behinderung Arbeitsplätze im Bereich Musik, Bildende Kunst und Schauspiel im Hamburger Raum an. Seit 1996 hat das Ensemble eine Vielzahl an Theaterstücken entwickelt, die u.a. auf Kampnagel, am Ernst-Deutsch-Theater in Hamburg, am Forum Freies Theater in Düsseldorf sowie auf Festivals im In- und Ausland gezeigt wurden. In allen Produktionen wirken externe Kunstschaffenden in verschiedenen Bereichen, wie Regie, Schauspiel, Choreographie, Tanz und Musik mit. Seit 2014 bietet MDuH in Kooperation mit K3 | Tanzplan Hamburg ein inklusives Profitanztraining an. Neben der Arbeit bei MDuH sind einzelne Darsteller*innen immer wieder in externen Film-, Fernseh- und Bühnenproduktionen tätig.

www.meinedamenundherren.net www.barner16.de

DAS DEUTSCHE SCHAUSPIELHAUS HAMBURG prägte seit seiner Gründung von Hamburger Bürgern im Jahre 1900 die Hamburger Theaterschichte entscheidend mit und zählt aktuell zu den renommiertesten Theatern der Bundesrepublik. Mit 1200 Plätzen ist es außerdem das größte Sprechtheater Deutschlands. Seit 2013 leitet die Intendantin Karin Beier das Haus. Das Junge Schauspielhaus bietet seit 2005 ein Programm für Kinder und Jugendliche an. Seit 2013 verfügt es über eine eigenen Spielstätte in Hamburg-Altona. Aktuell wird das Junge Schauspielhaus künstlerisch von Klaus Schumacher geleitet.

www.schauspielhaus.de

Foto: Anne Garthe

VERLAUF

Nach Vorgesprächen zwischen EUCREA und dem Schauspielhaus fanden zwischen Ende 2015 und Frühjahr 2016 zunächst Austausch- und Planungstreffen mit dem Leitungsteam von MDuH sowie Rita Thiele, der Chefdramaturgin, und Dr. Jörg Borchow, dem leitenden Dramaturgen am Schauspielhaus, statt. In den Gesprächen kristallisierte sich das Format der Regiehospitantz als Möglichkeit heraus, um zum einen den Bedarf an Weiterbildung zum Thema Regie innerhalb des MDuH-Ensembles aufzugreifen, und zum anderen, um einen ersten Austausch zwischen den beiden Institutionen zu fördern. Außerdem erhielten die Mitarbeitenden der Statisterie des Schauspielhauses Kurzbiographien aller Schauspieler des MDuH-Ensembles, um diese über die Möglichkeit, Schauspieler mit Behinderung als Statisten einsetzen zu können, zu informieren.

Das Instrument der Regiehospitantzen fügte sich gut in die Aktivitäten von MDuH ein, da die Schauspieler seit einigen Jahren unter dem Titel „Eigen-Regie“ selbst kleinere Stücke inszenieren. Daher wuchs das Interesse, Regiearbeit auch außerhalb des eigenen Ensembles kennen zu lernen.

Dennis Seidel arbeitet als Schauspieler bei MDuH und begann 2015, eigene Solostücke zu inszenieren, in denen er gleichzeitig die Hauptrolle spielt. Mit seinen Arbeiten war er bereits zu Festivals in Hamburg und Berlin eingeladen. 2017 wird er erstmals ein Stück mit mehreren Schauspielenden als Auftragsproduktion für das „no limits Theaterfestival“ in Berlin inszenieren.

Im Herbst 2016 startete die erste Regiehospitantz von Dennis Seidel am Schauspielhaus im Rahmen der Produktion „Tausendeine Nacht“ (Regie: Markus Bothe, Dramaturgie: Nora Khuon), einem phantasie-

vollen Familienstück mit aufwändigem Bühnen- und Kostümbild und relativ großem Ensemble. Bereits im ersten Vorgespräch mit der Dramaturgin Nora Khuon zeigte sich das Produktionsteam offen für die Idee einer Regiehospitantz von Dennis Seidel. Zunächst musste jedoch die richtige Vertragsform für einen in einer Werkstatt für behinderte Menschen (WfbM) beschäftigten Hospitanten gefunden werden. Die üblicherweise vom Schauspielhaus genutzten Vertragsformen (Hospitanten- bzw. Entsendungsvertrag) konnten aus arbeits- bzw. sozialrechtlichen Gründen in diesem Fall nicht angewendet werden. Schließlich wurde ein Praktikumsvertrag zwischen WfbM und Deutschem Schauspielhaus geschlossen, der von der WfbM üblicherweise für Praktika zur Vorbereitung von sogenannten „ausgelagerten Arbeitsplätzen“ genutzt wird. So konnte vor allen Dingen die für beide Seiten wichtige Frage der Versicherung von Dennis Seidel während seiner Hospitantz geklärt werden, die durch die Anwendung dieser Vertragsform weiterhin über die WfbM abgedeckt wird.

Im Durchschnitt besuchte Dennis Seidel an zwei Tagen pro Woche – von Oktober bis zur Premiere Anfang November 2016 – die Proben. Dabei wurde er von Shanti Vojdani begleitet, die zuvor im Rahmen ihres Studiums der Sozialen Arbeit ein mehrmonatiges Praktikum bei MDuH absolviert hatte. Der Fokus von Dennis Seidel lag vor allem auf der Beobachtung der Regiearbeit von Markus Bothe und zentralen handwerklichen Fragen – zum Beispiel: Wie kann ich eine Probe gut strukturieren oder ein Textbuch führen? Oder: Wie formuliere ich produktiv meine Wünsche und ggf. Kritik gegenüber den Schauspielern? Seine Beobachtungen hielt Dennis Seidel während oder nach jeder Probe in einem Probeta-

gebuch schriftlich fest oder setzte sich in Form von Kostüm- oder Bühnenbild-Zeichnungen mit dem Bühnengeschehen auseinander, die wiederum vom Team als Feedback für die Inszenierung genutzt wurden. Zusätzlich zu den Probenbesuchen erhielt Dennis Seidel einen Einblick in die Arbeit der Maske, der Kostüm- sowie der Grafik-Abteilung.

Nach dem Abschluss seiner Regiehospitalität teilte Dennis Seidel in einer öffentlichen Präsentation bei MDuH seine Erfahrungen mit den anderen Ensemblemitgliedern und externen Gästen. Außerdem erstellte er Materialien, wie z. B. Listen und Beobachtungsbögen zu verschiedenen Themen, die zukünftig die Beobachtung von Proben erleichtern sollen. Die Berichte von Dennis Seidel weckten auch das Interesse von Friederike Jaglitz an einer Regiehospitalität. Friederike Jaglitz ist ebenfalls Schauspielerin bei MDuH und arbeitet an einem eigenen Regieprojekt.

Aufgrund der positiven Erfahrung mit Dennis Seidel war die Dramaturgin Nora Khuon sofort bereit, Friederike Jaglitz als Hospitantin in ihrer nächsten Produktion „Das hier ist kein Tagebuch“ (Regie: Alexander Riemenschneider, Dramaturgie: Nora Khuon) am Jungen Schauspielhaus einzubinden. Die Produktion setzte sich auf Basis des gleichnamigen Romans mit der psychischen Erkrankung sowie dem Selbstmord der Mutter der Hauptfigur auseinander und wurde mit einer relativ kleinen Besetzung von drei Schauspielern umgesetzt.

Im Februar und März 2017 besuchte Friederike Jaglitz an zwei Tagen in der Woche die Proben und nahm dabei eine Assistenz an jedem zweiten Termin in Anspruch – insbesondere zum Reflektieren des Gesehenen und der mitunter belastenden Thematik des Stücks. Die Assistentin Joke

Paulsen – ebenfalls zuvor Praktikantin bei MDuH im Rahmen ihrer Ausbildung zur Heilerziehungspflegerin – ist aktuell neben ihrem Studium der Sonderpädagogik immer wieder in einzelne Projekte des Ensembles involviert.

Die von Dennis Seidel vorbereiteten Beobachtungshilfen nutzte Friederike Jaglitz zwar als Inspirationsquelle, fand dann jedoch eine eigene Form, das Gesehene schriftlich festzuhalten. Im Fokus ihrer Beobachtung standen die sinnvolle Strukturierung von Proben und die Aufteilung des Textes. Außerdem interessierten sie die Kommunikation zwischen Regie und Schauspielern sowie die Gestaltung von Prozessen, wie in einer Theaterproduktion Ideen entwickelt oder Entscheidungen getroffen werden.

Auch Friederike Jaglitz stellte nach Beendigung der Hospitalität ihre Erfahrungen in Form einer Präsentation vor, um sie den anderen Schauspielern des MDuH-Ensembles zugänglich zu machen.

Von Ende März bis Mai 2017 fand die dritte Hospitalität am Deutschen Schauspielhaus mit einem Schauspieler aus dem Ensemble MDuH statt – wiederum mit Dennis Seidel – im Rahmen der Produktion „Katastrophenstimmung“ von Schorsch Kamerun (Regisseur und Sänger der Band „Die Goldenen Zitronen“). Auch hier dokumentierte Dennis Seidel die Proben zeichnerisch, sodass sich die Idee entwickelte, ihn aktiv künstlerisch zu involvieren und er letztlich als „graphic novelist“ an den Auführungen beteiligt war.

Die Honorare für die Assistenten wurden aus einem speziell für diese Modellphase von der alsterarbeit gGmbH, dem Träger von MDuH, zur Verfügung gestellten Projektbudget finanziert.

AUSWERTUNG

Zur konkreten Durchführung der Regiehospitanzen äußerten sich alle Beteiligten sehr positiv. Dennis Seidel und Friederike Jaglitz beschrieben ihre Regiehospitanz als inhaltlich-methodisch und persönlich bereichernde Erfahrung.

Auch aus der Perspektive des Produktionsteams wurde die Hospitanz laut der Dramaturgin Nora Khuon als viel weniger kompliziert oder arbeitsintensiv empfunden, als teilweise vor Beginn befürchtet. Vielmehr wurden der inhaltliche Austausch oder die Reaktionen der MduH-Schauspieler während der Proben und ihr Feedback, z. B. in Form der Zeichnungen von Dennis Seidel, als Bereicherung beschrieben. Außerdem lieferte die Kooperation laut Nora Khuon spannende Impulse, die eigenen Formen der Zusammenarbeit oder bestimmte Konventionen des Theaterbetriebs neu zu reflektieren.

Alle Befragten meldeten zudem einen guten und selbstverständlichen Austausch auf der zwischenmenschlichen Ebene zurück, der sich nicht nur auf die Dramaturgin Nora Khuon als direkte Ansprechpartnerin, sondern auf das gesamte Team der Produktionen bezog.

Positive Auswirkungen der Hospitanzen im Arbeitsalltag

In die Arbeit des MDuH-Ensemble hinein wurden ebenfalls positive Effekte festgestellt: So konnten bestimmte handwerkliche Aspekte übertragen werden, z. B. werden Textbücher nun anders angelegt und Proben in den „Eigen-Regie-Projekten“ besser strukturiert. Darüber hinaus freut sich das gesamte Ensemble über die neue Möglichkeit, am Deutschen Schauspielhaus hospitulieren zu können. Die positiven Erfahrungen der Kollegen bestärken noch nicht beteiligte Mitglieder darin,

einen solchen Schritt für sich in Erwägung zu ziehen. So schätzte es Friederike Jaglitz für sich als positiv ein, sich auf der Basis der Erfahrungen von Dennis Seidel ein viel konkreteres Bild von einer Regiehospitanz gemacht haben zu können.

Darüber hinaus weitet der „Blick über den Tellerrand“ das Spektrum bekannter Arbeitsweisen des Theaters bei den Hospitanten. Diese Möglichkeit des Vergleichs erlaubt es, die eigene Arbeit in der Gruppe neu zu hinterfragen. Auf diese Weise haben die externen Regiehospitanzen das Potential, Prozesse der konzeptionellen Weiterentwicklung und der Reflexion, wie im Ensemble zusammengearbeitet wird, anzustoßen. Der Transfer in den Alltag und die umfassende Nutzung dieser Effekte bedürfen jedoch einer aktiven Nachbereitung und Reflexion. Sie benötigen insofern Zeitressourcen, die im Arbeitsalltag häufig schwer freigemacht werden können.

Individuelle Planung und Begleitung

Insgesamt zeigte sich, dass bei der Planung und der Begleitung der Regiehospitanzen überaus individuell vorgegangen werden muss. Um eine erfolgreiche Durchführung gewährleisten zu können, sollte eine passgenaue Planung erstellt werden, die die jeweilige Konstellation aus beteiligten Persönlichkeiten, Thema, Arbeitsweisen sowie organisatorischen Rahmenbedingungen der jeweiligen Produktion berücksichtigt.

Generell wurde eine gute Begleitung insbesondere zu Beginn einer neuen Hospitanz von allen Beteiligten als wichtig eingeschätzt. Der Assistenzbedarf der beteiligten Schauspieler bezog sich dabei weniger auf z. B. Fragen der Orientierung in fremden Gebäuden. Vielmehr bedurfte es Unterstützung bei der Durchführung der Beobachtungen oder beim Aufrechter-

halten von Konzentration. Auch war es Thema, wie man sich als Hospitant in verschiedenen Situationen angemessen verhält, wann z. B. ein guter Moment ist, um den Regisseur etwas zu fragen oder man in einer Probe kurz aufstehen und den Raum verlassen kann. Friederike Jaglitz ging es darum, die teilweise als belastend empfundene Thematik des Stücks gemeinsam mit der Assistenz zu reflektieren. Der Bedarf an Unterstützung ist individuell sehr unterschiedlich und wird von den Rahmenbedingungen der Produktion, wie z. B. dem Thema, zusätzlich beeinflusst. Von Friederike Jaglitz wurde die Mischung von selbstständigen und begleiteten Probetagen während der Hospitanz als sehr positiv erlebt.

In der Auswertung erwies sich auch die Besetzung der Assistenten, die die Schauspieler während ihrer Zeit im Schauspielhaus begleiteten, als zentraler Faktor für das Gelingen der Hospitanz. Insofern ist es von Vorteil, wenn die Assistenzperson über eigene grundlegende Vorerfahrungen im Bereich Theater verfügt, ein inhaltliches Eigeninteresse an der Begleitung der Hospitanz mitbringt sowie den Hospitanten und die Strukturen des inklusiven Theaterensembles bereits kennt. Auch kann es sinnvoll sein, den Hospitanten in die Auswahl des Assistenten einzubeziehen.

Die Assistenzperson übernimmt eine Vermittlerposition zwischen der Kultureinrichtung und dem Theaterensemble in organisatorischer und inhaltlicher Hinsicht. Für eine erfolgreiche Durchführung der Hospitanz stellte sich eine gute Vorbereitung und Begleitung der Assistenzperson durch die Fachkräfte des Ensembles als hilfreich heraus.

Langfristige Absicherung von Regiehospitanten

Insgesamt erforderte die Durchführung der Regiehospitanten einen hohen Aufwand an zusätzlicher individueller Planung, Begleitung und Reflexion mit den Hospitanten und Assistenten seitens des MduH-Teams. Hier ist noch nicht vollständig geklärt, wie diese Aufgaben außerhalb des Projektzeitraums in den Arbeitsalltag integriert werden kann. Auch die langfristige Finanzierung der Assistenten ist eine noch zu lösende Frage, da diese bislang aus einem einmalig zur Verfügung stehenden Projektbudget der alsterarbeit gGmbH getragen wurden.

Die Auswertung basiert auf Interviews mit:

- Friederike Jaglitz und Dennis Seidel (Hospitanten und Mitglieder von MDuH)
- Nora Khuon (Dramaturgin, Deutsches Schauspielhaus)
- Martina Vermaaten (Leitungsteam MDuH)
- Shanti Vojdani und Joke Paulsen (Assistentinnen)

PERSPEKTIVE

Nach Absprache mit dem künstlerischen Team der jeweiligen Produktion sind auch zukünftig weitere Regiehospitanten am Deutschen Schauspielhaus Hamburg für Ensemblemitglieder von „Meine Damen und Herren“ und dem „Klabauter Theater“, einem weiteren Hamburger Ensemble von Schauspielern mit Behinderung, möglich.

Dennis Seidel, Schauspieler bei MDuH

Ich habe ein Regie-Praktikum gemacht. Da habe ich gesehen, wie ein Regisseur arbeitet. Und es war auch sehr interessant, ich hab da einiges gelernt und bin jetzt gerade dabei, an dem eigenen Stück zu arbeiten.

Nora Khuon, Dramaturgin, Deutsches Schauspielhaus Hamburg

Für mich war es überraschend, dass es mit Dennis Seidel keinerlei Probleme gab. Das lag sicherlich auch an der sehr, sehr guten Begleitung durch Shanti Vojdani und MDuH. Wir als Regieteam wussten Dennis immer aufgehoben und abgedeckt, da sorgt man sich um andere Hospitanten manchmal mehr. Ich empfand die Zusammenarbeit problemfrei, offen und effektiv und würde jedem empfehlen, den Austausch zu suchen und loszulegen. Ich muss zugeben, ich hatte vorher erwartet, dass Extraarbeit durch Vermittlung zwischen Dennis und den Partnern entstehen würde. Das wäre auch in Ordnung gewesen, doch es war nicht so. Letztlich arbeitete Dennis sehr selbständig und war für uns ein Gewinn im Austausch über die Produktion. Ich habe inzwischen außerdem die Erfahrung aus der Arbeit mit Friederike Jaglitz, die sich ebenso in die Produktion integrierte und sie uns auf höchst interessante und intelligente Weise spiegelte. Dennis war für uns also nicht ein glücklicher Einzelfall, sondern das Projekt funktionierte auch in der Wiederholung und unabhängig von der Person.

Martina Vermaaten, Leitungsteam MDuH

Es ist eine wunderbare Bereicherung für die Schauspieler, für das Ensemble, es ist – finde ich – auch eine Bereicherung für uns als Leitungsteam. Auf alle Fälle! Aber es ist eben auch eine zusätzliche Arbeit. Die nebenher geleistet werden muss oder will. Eigentlich ist es ja ein Wollen. Es sind aber zeitliche Ressourcen, die ohnehin schon knapp sind.

Friederike Jaglitz, Schauspielerin bei MDuH

Ich hab´ es ja hauptsächlich wegen meiner Eigen-Regie gemacht, und da hat es mich einfach interessiert zu gucken, ja, wie machen es denn andere, wie sind die Unterschiede beim Regie-Führen? Und nachdem ich das gesehen hatte, habe ich gedacht, das werde ich mit meiner Eigen-Regie jetzt auch so machen. Also ich denke, für den Anfang habe ich schon mehr als ich überhaupt erwartet hatte gelernt.

Shanti Vojdani, Assistentin von Dennis Seidel bei „tausendundeine Nacht“

Ich war sehr überrascht, wie sich alle über Dennis gefreut haben. Vor allem die Schauspieler, die sind ja sehr auf ihn eingegangen. Ich fand toll, dass er sehr viel Freiheit hatte und auch so sein konnte, wie er ist, und es wurde akzeptiert und nicht so als störend empfunden. Richtig schön fand ich die Premierenfeier, weil ich das Gefühl hatte, ich bin nicht nötig, ich werde nicht gebraucht. Da lief alles von alleine und Dennis war so selbstständig und hatte so viel Spaß. Und er hat eine kleine Ansprache gehalten und alle waren sehr berührt – das war so ein Moment, der super, super schön war.



HANDLUNGSEMPFEHLUNGEN

Abteilungsübergreifendes Informations-Gespräch innerhalb der Kultureinrichtung

Es kann sein, dass die Kooperation zwischen einem Schauspielhaus und einer Theatergruppe von Schauspielern mit Behinderung (im Folgenden Theatergruppe genannt) über eine einzelne Hospitanz hinaus geht. Dann kann es zu Beginn der Zusammenarbeit hilfreich sein, in einem abteilungsübergreifenden Gespräch innerhalb der Kulturinstitution Vorgehensweisen für formale und organisatorische Fragen grundlegend zu klären. Dabei sollten die Geschäftsführung und / oder die beteiligten Abteilungen (Personalabteilung, Öffentlichkeitsarbeit, Künstlerisches Betriebsbüro etc.) Fragen besprechen wie z. B.: Welche Art von Vertrag ist nötig und welcher administrative Vorlauf ist einzuplanen? Wie wird das Projekt in Publikationen benannt? Wie sind die Kommunikations- und Entscheidungswege? Gibt es feste Ansprechpartner? Sofern an diesem Gespräch kein Vertreter der Theatergruppe beteiligt war, sollten die getroffenen Absprachen weitergegeben werden.

Individuelle Planung

Innerhalb der Theatergruppe sollte bei der Planung von externen Hospitanzen berücksichtigt werden, welche Konstellation von Hospitant und Produktion (Persönlichkeiten, Thema, Rahmenbedingungen) gut zusammen passen könnten.

Vorgespräch mit allen Beteiligten führen

Vor Beginn einer Hospitanz empfiehlt es sich, ein Teamgespräch mit allen direkt beteiligten Akteuren (Hospitant, Assistent, Fachkräfte aus der Theatergruppe sowie Vertreter des künstlerischen Teams aus der Theaterproduktion) durchzuführen. Neben dem gemeinsamen Kennenlernen können so auf dem direkten Weg Fragen wie Ansprechbarkeit, formale Vorgänge, Terminplanung sowie inhaltliche Schwerpunkte besprochen werden.

Aufgaben mit dem Hospitanten besprechen

Es ist hilfreich, bei diesem Gespräch gemeinsam Aufgaben und Beobachtungsschwerpunkte zu überlegen, die der Hospitant während seiner Zeit im Theater berücksichtigen kann. So kann dieser z. B. bestimmte Fragen beantworten, das Bühnengeschehen zeichnen oder das Gesehene protokollieren sowie das Material dem Team der Produktion zugänglich machen.

Theaterführung einplanen

Eine Führung durch das Theater und die verschiedenen Abteilungen ist ein hilfreicher und spannender Einstieg für den Hospitanten. Die Führung erleichtert die Orientierung im Gebäude und trägt außerdem zum Gesamtverständnis davon bei, wie das Theater als Institution funktioniert und arbeitet.

Zusammen anfangen & zusammen enden

Der Hospitant sollte vom ersten Probenstag und dem Kennenlernen im Produktions-Team über den gesamten Prozess bis zur Premiere mit dabei sein.

Die Assistenz ist Teil des Produktions-Teams

Wenn eine Assistenz zur Begleitung des Hospitanten notwendig ist, sollte diese Person möglichst von Beginn an dabei sein und nicht wechseln. Es ist gut, wenn die Assistenzperson grundlegende Kenntnisse von Theaterprozessen sowie eine eigene Neugier an der Begleitung einer Produktion mitbringt. Auch trägt es zum Erfolg der Hospitanz bei, wenn sich Assistent und Hospitant bereits kennen und der Hospitant und eventuell auch die Theaterproduktion in die Auswahl des Assistenten einbezogen wird.

Teilzeitlösung funktioniert gut

Eine Hospitanz von 2 bis 3 Tagen wöchentlich hat sich als praktikabel erwiesen. So kann der Kontakt zum Alltag im Theaterensemble gehalten werden und der Hospitant durch den Abstand immer wieder mit einem frischen Blick die Theaterproben beobachten. Da der Hospitant allerdings einen Teil der Proben verpasst, kann in Erwägung gezogen werden, die Hospitanz phasenweise, z. B. in den Endproben, auf zusätzliche Tage auszuweiten.

Feste Wochentage erleichtern die Planung

Da viele Personen organisatorisch in die Kooperation zwischen Kulturinstitution und WfbM involviert sind, empfiehlt es sich, wenn möglich feste Wochentage für die Hospitanz einzuplanen. Da sich jedoch im Probenplan der Produktion immer wieder Veränderungen ergeben können, sollte die Flexibilität vorhanden sein, sich auf Änderungen einstellen zu können.

Ansprechpersonen benennen

Um der komplexen Zusammenarbeit begegnen zu können, empfiehlt sich eine klare Aufgabenverteilung und Ansprechbarkeit der mitwirkenden Akteure.

Guten Austausch und direkten Kontakt mit der Regie-Assistenz herstellen

Die Regie-Assistenz hat als zentrale Position in einer Theaterproduktion Kontakt zu allen Beteiligten, kennt die Änderungen im Probenplan und ist mit der Organisation der Termine betraut. Daher ist ein guter Austausch und direkter Kontakt zwischen Regie-Assistenz und Hospitanten und ggf. seinem Assistenten hilfreich. So können z. B. auch kurzfristige Änderungen im Probenplan rechtzeitig kommuniziert werden.

Hospitanz vorbereiten

Künstlerische / inhaltliche Vorbereitung der Hospitanz

Der Hospitant sollte sich ggf. mit Unterstützung auf seine Beobachtung der Theaterproduktion vorbereiten, z. B. mit einer Internetrecherche zu den Themen: Wer gehört zum künstlerischen Team? Welche Produktionen hat dieses bisher gemacht? Was ist das Thema des Stücks? Gibt es eine Textvorlage? Wenn ja, sollte man sie vorher schon einmal lesen.

Hospitieren – was ist das?

Im Vorhinein sollte sich der Hospitant darüber klar werden, welche Erwartungen er an

eine Hospitanz hat und was diese leisten kann. Auch kann es darum gehen, welche Erwartungen von Seiten des Theaters an Hospitanten gestellt werden. Sollte es weitere an der jeweiligen Produktion beteiligte Hospitanten geben, können diese ebenfalls als Orientierungshilfe in Bezug auf Aufgaben und Verhalten dienlich sein.

Hospitieren heißt vor allem Zuschauen

Ein Hospitant sollte sich darauf einstellen, dass man viel beobachtet und wenig selbst macht.

Beobachten proben

Vorab sollte sich der Hospitant – eventuell mit Unterstützung – überlegen, welche Fragen er an die Regie-Arbeit hat und welche Schwerpunkte sich daraus für die Beobachtung der Theater-Produktion ergeben. Er sollte herausarbeiten, auf was genau er bei der Beobachtung der Proben achten muss, um etwas zu diesen Fragen zu erfahren. Und dann Hilfsmittel wie z. B. Beobachtungsraster erstellen, die während der Hospitanz genutzt werden können.

Weil die langen Phasen des Beobachtens eventuell ungewohnt sind, ist es für den Hospitanten hilfreich, dies zunächst bei Proben in der eigenen Theatergruppe zu üben. Dabei kann man ein Beobachtungsraster ausprobieren und wenn nötig modifizieren. Im Laufe der Hospitanz ist es gut, die Beobachtungs-Methoden zu reflektieren und ggf. laufend weiter zu entwickeln.

Probetagebuch führen

Damit man sich nach der Hospitanz an alles erinnern kann, sollten die eigenen Eindrücke und Beobachtungen, aber auch konkrete Arbeitsweisen wie z. B. warming up-Übungen während der Probe oder nach jedem Probetag aufgeschrieben werden. Diese Notizen eignen sich auch als Grundlage für Reflexionsgespräche während der Hospitanz.

Regelmäßige Reflexionsgespräche fest einplanen

Alle Beteiligten sollten am besten schon vor dem Beginn der Hospitanz Gesprächstermine vereinbaren, z. B. zu Beginn, in der Mitte und zum Abschluss. So sind die Termine fest gesetzt und gehen im Alltag nicht unter. Wenn möglich sollten dabei der Hospitant, die Assistenz sowie die Fachkräfte aus der Theatergruppe und der externen Theaterproduktion beteiligt sein. Unter Umständen ist es sinnvoll, zusätzliche Reflexionsgespräche zwischen der Assistenz und einer Fachkraft aus der Theatergruppe über eigene Themen und Fragestellungen zu führen. Generell sollte eine Austauschmöglichkeit für die Assistenz für auftauchende Fragen oder Schwierigkeiten bestehen.

Beobachtungen teilen

Es ist gewinnbringend, wenn der Hospitant seine Erfahrungen z. B. mit einer Präsentation von Fotos, Ausschnitten aus dem Probetagebuch in der eigenen Theatergruppe vorstellt. So kann das gesamte Ensemble von den Erkenntnissen profitieren und einzelne inspirieren, vielleicht auch selbst eine Hospitanz durchzuführen.



FALLBEISPIEL ARTplus


GASTHÖRERSCHAFT IM FACHBEREICH FREIE BILDENDE KUNST AN DER HKS OTTERSBERG

Text: Lis Marie Diehl (EUCREA)

*„Diese Mischung von
verschiedenen
Zugängen macht
unheimlich viel
Lebendiges aus.“*

Prof. Michael Dörner

Seit dem Wintersemester 2016 / 2017 sind Thorsten Raab und Rohullah Kazimi von den Schlumpfern sowie Matti Wustmann von Die Sieben / barner 16 als Gasthörer im Studiengang Freie Bildende Kunst an der HKS Ottersberg eingeschrieben. Sie nehmen am wöchentlichen Theorie-Praxis-Seminar in der Fachklasse, an Werkgesprächen sowie weiteren Theorie- und Praxisseminaren teil. In diesem Rahmen haben sie ihre eigenen Arbeiten vorgestellt, Referate zu verschiedenen Themen gehalten und an Ausstellungen der Hochschule mitgewirkt. Zum Zeitpunkt dieser Veröffentlichung arbeiten die Kooperationspartner daran, wie die Zusammenarbeit zukünftig fortgeführt werden kann.



DIE SCHLUMPER sind eine 1980 von dem Hamburger Künstler Rolf Laute gegründete Ateliergemeinschaft. Heute ist die Ateliergemeinschaft von Künstlern mit unterschiedlichen Behinderungen und künstlerisch individuellen Positionen weit über Hamburg hinaus bekannt. Mit Hilfe des 1985 gegründeten Trägervereins „Freunde der Schlumper“ und der Behörde für Arbeit, Gesundheit und Soziales entstand 1993 das Arbeitsprojekt „Schlumper von Beruf“. Seit dem Zusammengehen des Vereins mit dem Beschäftigungsträger alsterarbeit gGmbH 2002 haben zur Zeit 30 Künstler einen festen Arbeitsplatz im Atelier unter dem Dach einer WfbM. 2014 eröffnete die Galerie der Schlumper. In wechselnden Ausstellungen werden dort Arbeiten aus der Ateliergemeinschaft sowie von externen Künstlern mit und ohne Behinderung gezeigt.

www.schlumper.de

Die Siebdruckwerkstatt **DIE SIEBEN** mit angeschlossenem Atelier und Laden ist Teil des inklusiven Künstlernetzwerks barner 16 (Beschreibung siehe S. 91).

www.barner16.net

DIE HOCHSCHULE FÜR KÜNSTE IM SOZIALEN OTTERSBERG ist eine staatlich anerkannte Fachhochschule für angewandte Wissenschaften und Kunst. Die HKS Ottersberg ist ein Ort der umfassenden künstlerischen und künstlerisch angewandten Bildung und Ausbildung. Die Hochschule bietet verschiedene Studiengänge mit einem berufsqualifizierenden Abschluss an: „Kunst im Sozialen. Kunsttherapie und Kunstpädagogik“ (B.A.)/ „Theater im Sozialen. Theaterpädagogik“ (B.A.)/ „Kunst und Theater im Sozialen“ (M.A. / M.F.A.) und „Freie Bildende Kunst“ (B.F.A.).

Die Hochschule betreibt den Ausstellungsraum „level one“ in Hamburg und bietet Studierende und Absolventen die Möglichkeit, Ausstellungserfahrung zu machen und Berufspraxis zu sammeln.

www.hks-ottersberg.de www.hks-levelone.de

Foto: Angela Müller-Giannetti

VERLAUF

Bereits vor Beginn des ARTplus-Projekts war die Frage nach externer Aus- bzw. Weiterbildung bei den beteiligten Institutionen Thema: Bei den Schlumpfern hatten sich einzelne Ateliermitglieder selbstständig, jedoch nicht mit Erfolg an Kunsthochschulen und Universitäten beworben. Über die internen Weiterbildungsangebote hinaus nehmen aber schon einzelne Kunstschaffende von den Schlumpfern und barner 16 an externen, nicht-akademischen Fortbildungen, beispielsweise Zeichenkursen, teil. Diese Angebote werden dann mit dem Persönlichen Werkstatt-Budget finanziert. Das Persönliche Werkstatt-Budget ist eine individuelle Finanzierungsform der Leistungen der beruflichen Rehabilitation in einer Werkstatt für behinderte Menschen (WfbM). So können damit z.B. arbeitsbegleitende Angebote, wie Fortbildungen bei der eigenen WfbM, aber auch bei externen Anbietern eingekauft werden.

Nach der ersten Kontaktaufnahme durch EUCREA mit der HKS Ottersberg fanden Planungsgespräche mit Kai Boysen, Betriebsstättenleiter von barner 16, sowie Anna Pongs-Laute, künstlerische Leiterin der Schlumper, statt. Dabei zeigte sich die HKS sofort offen für die Idee, Künstler mit Behinderung als Gasthörer in den Studiengang Freie Bildende Kunst einzubinden. Bei den Schlumpfern und barner 16 interessierten sich Thorsten Raab, Rohullah Kazimi und Matti Wustmann für diese Art der externen Weiterbildung.

Im Sommer 2016 besuchten die drei Künstler zusammen mit Mitarbeitenden der Schlumper und von barner 16 die HKS in Ottersberg. Prof. Michael Dörner, Studiengangsleiter und Professor für Freie Bildende Kunst, führte die Gruppe durch die

Hochschule. Dabei hatte sie Gelegenheit, die Räumlichkeiten und einige der Professoren und Studierenden kennenzulernen sowie einen kurzen Einblick in Seminarsituationen zu erhalten. Prof. Dörner stellte vor, wie die Hochschule funktioniert, welche Angebote es gibt und welche Arbeitsstrategien verfolgt werden.

Außerdem hatten alle Künstler Arbeitsproben mitgebracht, damit auch Prof. Dörner die künstlerische Arbeit der potentiellen Gasthörer beurteilen konnte.

Zum Wintersemester begannen alle drei Interessenten mit dem Gaststudium an der HKS Ottersberg und besuchten dort an einem Tag bzw. an zwei Tagen pro Woche Seminare. Neben theoretischen (z.B. Kunsttheorie, Philosophie) oder praktischen Seminaren (z. B. Drucktechniken) bildete die Fachklasse der freien Kunst den Schwerpunkt des Programms. Dieses Theorie-Praxis-Seminar bestand vor allem aus Werkgesprächen in den Klassen von Prof. Michael Dörner und Prof. Jochen Stenske. Zum Seminar gehörten für die Gasthörer neben der Präsentation eigener Arbeiten im Werkgespräch auch Referate über bedeutende Künstler. Zusätzlich dazu hielt Rohullah Kazimi Referate in den Theorie Seminaren. Thorsten Raab nahm im November 2016 an einer Gruppenausstellung einer Klasse im „level one“, der Galerie der HKS, in Hamburg teil und betreute die Ausstellung auch vor Ort. Im Mai 2017 waren ebenfalls im „level one“ Arbeiten von Rohullah Kazimi und Matti Wustmann zu sehen.

Im zweiten Semester ab dem Frühjahr 2017 besuchten alle drei Studierende an einem Tag der Woche die HKS. Thorsten Raab wählte Kurse im Akt- und Portraitzeichnen. Rohullah Kazimi und Matti Wust-

mann besuchen weiterhin die Fachklasse von Prof. Michael Dörner sowie das Seminar „Graphische Verfahren“ bei Prof. Jochen Stenschke.

Die Gruppe wurde vor Ort von Janne Grünsch begleitet. Sie ist studierte Designerin und war zum Zeitpunkt des Projekts Studentin der Sozialen Arbeit sowie Praktikantin bei barner 16. Insbesondere zum Semesterbeginn unterstützte sie das Finden im System Hochschule und die Orientierung im Seminarbetrieb.

Auch die Wege zur HKS nach Ottersberg wurden von Janne Grünsch vor allem am Anfang begleitet. Nachdem die Gruppe zu den ersten Terminen mit dem Auto nach Ottersberg gefahren war, wurde die Anreise mit der Bahn organisiert. Die Zugfahrt vom Hamburger Hauptbahnhof nach Ottersberg dauert circa eine Stunde. Da die Hochschule nicht fußläufig vom Bahnhof in Ottersberg erreichbar ist, wurden von Mitarbeitern von barner 16 drei Fahrräder organisiert und dort deponiert. Die etwa 15-minütige Fahrt führt über Wiesen, Felder und durch Wohngebiete. Da es dort kein Handynetzt gibt, markierte die Gruppe die Richtung an wichtigen Stellen mit farbigem Klebeband, um den richtigen Weg auch ohne Begleitung zu finden.

Als private Hochschule ist das Studium an der HKS Ottersberg gebührenpflichtig. Der für das Gasthörer-Angebot ausgehandelte Kostenbeitrag wird in der Testphase von der alsterarbeit gGmbH aus einem gesonderten Topf für Innovationen finanziert.

AUSWERTUNG

Organisatorische Vorbereitung und Information

Im Zuge der Projektvorbereitungen entstand bei barner 16 und den Schlumpfern ein erheblicher Organisationsaufwand. So

mussten z. B. die Fahrt nach Ottersberg, die Abrechnung der Gasthörergebühren oder die Auswahl der Seminare und die internetbasierte Anmeldung organisiert werden. Da alle Institutionen mit der Kooperation Neuland betraten, ergaben sich dabei einige Fragen, die erst kurzfristig vor Beginn des Semesters geklärt werden konnten. Hier hätten alle Befragten bei den Schlumpfern und barner 16 rückblickend gerne mehr Informationen erhalten und sich einen größeren Austausch gewünscht. Nicht alle Teammitglieder waren gleichermaßen in sämtliche Absprachen in Bezug auf das ARTplus-Projekt im Speziellen und die Kooperation mit der HKS im Besonderen einbezogen. Daher wurde vorgeschlagen, eine kurze Konzeptskizze und den aktuellen Stand der Kooperation schriftlich für alle Beteiligten zugänglich zu machen. Außerdem wurde der Wunsch geäußert, Zuständigkeiten im Team – insbesondere im Hinblick auf die Aufgaben der Assistentin – klarer zu besprechen und eine engere Vernetzung herzustellen. Auch die Gasthörer mit Behinderung hätten sich gewünscht, vorher zu erfahren, wie das Studium insgesamt ablaufen würde, beispielsweise welche Seminare gewählt werden können und welche nicht. Zudem hätten sie konkretes Wissen über den Tagesablauf hilfreich gefunden. Die Uhrzeit der Mittagspause war z. B. dann besonders relevant, wenn die Einnahme von Medikamenten darauf abgestimmt werden musste. Daher kam der Vorschlag auf, 3 bis 4 Probetage in der HKS zu verbringen, um den Studienalltag schon vorab besser einschätzen zu können.

Einbindung in den Seminarbetrieb

Prof. Dörner und die befragten Studierenden der HKS fühlten sich jedoch gut und ausreichend informiert. In den Seminaren

sowie in Gremientreffen des Studiengangs war von Prof. Dörner zum Ende des Sommersemester 2016 von den Plänen berichtet worden, Künstler mit Behinderung ab dem Wintersemester als Gasthörer einzubinden. Die Studierenden lobten die Gestaltung der gemeinsamen Seminare durch die verschiedenen Professoren. Als positive Rollenvorbilder hätten sie durch ihr klares und wertschätzendes Verhalten im Seminar einen Rahmen für die selbstverständliche Einbindung der drei Gasthörer mit Behinderung geschaffen.

Die Zusammenarbeit in den Seminaren und der gemeinsame Austausch wurden von allen Befragten positiv bewertet. Auch die Künstler mit Behinderung beschrieben eine Atmosphäre, in der sie sich – teilweise entgegen ihren Befürchtungen – schnell willkommen und nicht fremd gefühlt hätten. Die überschaubare Größe und die familiäre Struktur der HKS Ottersberg wurden u. a. dafür als förderliche Faktoren benannt. Außerdem wurde die bereits bestehende Vielfalt innerhalb der Studierenden als hilfreich wahrgenommen, um sich schnell wohl zu fühlen.

Begleitung vor Ort

Die Begleitung durch eine Assistentin wurde von den Gasthörern mit Behinderung, aber auch von den Studierenden ohne Behinderung als sinnvoll erlebt. Die Studierenden der HKS konnten so jederzeit in ihrer Rolle als Kommilitonen agieren, weil die Frage der Assistenz klar geregelt war. Zum Teil hatten sie vor Beginn der Kooperation die Befürchtung gehabt, ungefragt Verantwortung für betreuende Tätigkeit übernehmen zu müssen. Diese Vorbehalte konnten in der durchgeführten Pilotphase jedoch bald entkräftet werden. In der Klasse pendelte sich stattdessen eine Form der Unterstützung ein, wie sie an der

HKS zwischen den Mitstudierenden insgesamt üblich ist.

Mit der intensiveren Begleitung zum Semesterbeginn konnte eine gute Basis gelegt werden, sodass die Gasthörer mit Behinderung im weiteren Verlauf die Hochschule eigenständig besuchen konnten. Als sinnvoll schätzten sie es allerdings ein, dass die Assistentin in regelmäßigen Abständen im Semester Studientage begleitete. In der Wahrnehmung der befragten Künstler, der Fachkräfte sowie der Assistentin war der Bedarf an Begleitung individuell sehr unterschiedlich. Dies bezog sich auf den Umfang wie auch auf die Inhalte. Daneben wurde der Struktur ein großer Einfluss zugeschrieben – so könnte der Bedarf an Unterstützung in offener strukturierten Hochschulen größer sein, als dies an der HKS Ottersberg der Fall war. Art und Umfang von Begleitung sollten insofern immer in Absprache mit dem Gasthörer mit Behinderung auf die jeweilige Situation zugeschnitten werden. Von den befragten Fachkräften wurde hervorgehoben, dass sie die Begleitung vor Ort in dieser Form nicht hätten leisten können und daher die Einbindung einer Praktikantin besonders wichtig war. Auch wurde die Frage aufgeworfen, wie z. B. Rollstuhlfahrern eine Teilnahme an den Seminaren ermöglicht werden könnte, die in dieser Organisationsform nicht am Studium an der HKS hätten teilnehmen können. Als hilfreich wurden auch regelmäßige kleine Gespräche im Alltag zwischen Gasthörern und Fachkräften beschrieben – so habe man Fragen oder Probleme schnell bemerken können und sei insgesamt gut informiert gewesen.

Teilnahme am studentischen Leben

Die Organisation der Fahrt verlief nach der ersten Anlaufphase an sich reibungslos.

Die weite Anreise wurde von den Gasthörer*innen jedoch überwiegend als anstrengend empfunden. Außerdem konnten dadurch abendliche Veranstaltungen an der HKS, z.B. studentische Treffen, nicht besucht werden. Da die Gasthörer*innen außerdem nur an einem Tag bzw. zwei Tagen pro Woche vor Ort waren, waren die Möglichkeiten der Teilnahme am universitären Leben außerhalb der Lehrveranstaltungen begrenzt. In diesem Zusammenhang wurde angeregt zu überlegen, wie man zukünftig den normalen Austausch zwischen Studierenden, z. B. die Reflexion von Seminarthemen oder den Erfahrungsaustausch über die Gestaltung von Referaten, ersetzen könnte.

Erfahrungen im Gaststudium

Teilweise wurden auch der hohe Theorie-Anteil und das lange Zuhören von den Gasthörer*innen als anstrengend bewertet. Auch sei das Studieren, anders als erwartet, viel weniger praktisch orientiert als gedacht. Das lange Sitzen und Zuhören seien gewöhnungsbedürftig gewesen, da der Atelieralltag völlig anders strukturiert sei. Zum Ende des ersten Semesters wurde daher ausprobiert, ob zusätzliche individuelle Pausen während der Seminare das konzentrierte Zuhören insgesamt erleichtern.

Aufgrund der fahrtbedingten Anstrengung und weiterer Termine im Wochenplan entschieden sich alle Gasthörer*innen im zweiten Semester dafür, die HKS nur noch an einem Tag pro Woche zu besuchen. Der Künstler, der schon im ersten Semester an einem Tag Kurse belegt hatte, bewertete die Gasthörer*innen im Interview insgesamt als deutlich weniger anstrengend.

Aus der Perspektive von Prof. Dörner sind alle an sie gestellten Aufgaben von den Gasthörer*innen absolut zufriedenstellend er-

füllt worden. Auch von den anderen Lehrenden wurden an ihn vor allem positive Signale gesendet. Gerade auch die Dozent*innen, die an der HKS wissenschaftlich arbeiten, waren sehr von der Mitwirkung der Gasthörer*innen in den Theorie-Seminaren überrascht. Dies trifft auch auf die befragten Kommilitonen zu, die neben der künstlerischen Arbeit auch die Beteiligung im Seminar und die Gestaltung der Präsentationen lobend hervorhoben.

Gegenseitige Bereicherung im Seminarverlauf

Die Frage, inwiefern sie vom Gaststudium inhaltlich profitieren, wurde von den Künstler*innen mit Behinderung sehr unterschiedlich beantwortet. Insbesondere einer der Beteiligten stellte für sich fest, dass er inhaltlich sehr viel aus den Seminaren mitnehmen konnte und das Studium sich positiv auf seine eigene Arbeit ausgewirkt habe.

Prof. Dörner beschrieb eine zunehmende inhaltliche Tiefe in den Seminargesprächen über den Lauf des ersten Semesters. Auch fielen den Fachkräften aus den Ateliers der Künstler*innen mit Behinderung zum Teil Veränderungen im Alltag auf, da z.B. verstärkt auf hochwertigeres Material und eine sorgfältigere Vorgehensweise geachtet wurde, neue Techniken ausprobiert wurden und auch privat an den Themen weiter gearbeitet wurde. Hin und wieder profitierten auch andere Ateliermitglieder, in dem sie so angeregt wurden, neues Werkzeug des Kollegen auszuleihen und ebenfalls zu benutzen.

Der Austausch über Kunst aus verschiedenen Perspektiven wurde von Prof. Dörner sowie den befragten Studierenden als Bereicherung für den Seminarverlauf beschrieben. Durch die Kommilitonen mit Behinderung seien hier spannende Im-

pulse für die Fachgespräche im Seminar hinzugekommen. Die Studierenden ohne Behinderung empfanden das Kennenlernen der Arbeitsweisen der Künstler mit Behinderung auch als Bereicherung für die eigene künstlerische Auseinandersetzung. Laut Prof. Dörner und den Studierenden haben auch sie persönlich von der Gasthörer-schaft der Künstler mit Behinderung profitiert.

Von den Künstlern mit Behinderung sowie den Fachkräften aus den Ateliers wurde positiv hervorgehoben, dass dieser inhaltliche Austausch in der Hochschule besonders wertvoll und in der WfbM in dieser Form nicht möglich sei. Die Vermittlung von einzelnen Techniken sei oftmals im Alltag machbar, eine intensive Beschäftigung mit theoretischen Inhalten jedoch kaum. Insofern sei der Input durch das externe Angebot aufgrund der Zusammenarbeit mit Professoren und Mitstudierenden viel größer. Als weiterer Vorteil wurde auch das Aufbrechen eingespielter Strukturen gesehen. Dadurch würde nicht nur ein Zuwachs an künstlerischem Wissen generiert, sondern es würden auch Erfahrungen in mit dem Studieren verbundenen Bereichen wie der Selbstorganisation ermöglicht.

Ausblick: Regelstudium als Ziel

Im Resümee nach dem ersten Semester wurde von Prof. Dörner nicht ausgeschlossen, dass es für die drei Gasthörer mit Behinderung auch möglich sei, ein reguläres Bachelorstudium zu absolvieren. Dafür müsste aber noch genauer ausgearbeitet werden, wie z. B. der zeitliche Rahmen und die Auswahl von Themen flexibilisiert und auf die Studierenden mit Behinderung angepasst werden könnten. Generell hätten künstlerische Studiengänge einen etwas größeren Spielraum, flexibel z. B. mit Theorie im Studium umzugehen. Darüber hi-

naus müssten diverse sozialrechtliche Fragen geklärt werden, da die Künstler mit Behinderung den Status als Beschäftigte einer WfbM für ein Vollstudium verlassen müssen.

Da die Lehrenden an der HKS insgesamt den Ansatz verfolgen, sehr individuell auf die Studierenden einzugehen, funktionierte das Prinzip, den Gasthörern mit Behinderung bei der Seminargestaltung keine Sonderbehandlung zukommen zu lassen, laut Prof. Dörner gut. So plädierte er dafür, ein erprobtes System nicht bereits im Vorhinein auf Verdacht zu verändern. Vielmehr sollte im gemeinsamen Prozess herausgefunden werden, welche Veränderungen notwendig seien. Auch die Strategie, zunächst langsam in das Gaststudium einzusteigen, um keine Frustration zu erzeugen und dann gemeinsam zu sehen, wie weit man gehen könne, wurde als sinnvoll eingeschätzt.

Für die Zukunft zeigten sich Anna Pongs-Laute und Kai Boysen besonders erfreut darüber, dass studieninteressierten Künstlern ein breiteres Angebot gemacht werden könnte. Auch die große Offenheit der HKS schon zu Beginn der Kooperationsgespräche wurde von ihnen besonders hervorgehoben.

Die Auswertung basiert auf Interviews mit:

- Prof. Michael Dörner (Studiengangsleiter und Professor Freie Bildende Kunst, HKS Ottersberg)
- Rohullah Kazimi (Künstler, Die Schlumper)
- Thorsten Raab (Künstler, Die Schlumper)
- Matti Wustmann (Künstler, Die Sieben/barner 16)
- Nila Janna Schlemann, Robert Lindner, Sabine Klenke (Studierende an der HKS Ottersberg)
- Kai Boysen (Betriebsstättenleiter barner 16)
- Anna Pongs-Laute (Künstlerische Leitung, Die Schlumper)
- Stella Edler (Teableitung, barner 16)
- Milena Jürgensen (Fachkraft für Arbeits- und Berufsförderung, Die Sieben)
- Janne Grusch (Praktikantin, barner 16)



PERSPEKTIVE

Die drei Gaststudierenden nehmen zunächst bis Sommer 2017 an Seminaren in Ottersberg teil und entscheiden dann über eine Weiterführung ihrer Gasthörerschaft. Zum Zeitpunkt dieser Veröffentlichung sind die HKS Ottersberg und barner 16 im Austausch über die Weiterführung der Kooperation. Es wird geprüft, ob die Gebühren des Gasthörerstudiums mit der Finanzierungsform des Persönlichen Werkstatt-Budgets dauerhaft finanziert werden können.

Aus Sicht der HKS Ottersberg wäre auch eine regelhafte Immatrikulation der drei Gasthörer zukünftig nicht ausgeschlossen. Hierfür müsste aber noch genauer ausgearbeitet werden, wie z. B. der zeitliche Rahmen und die Auswahl von Themen flexibilisiert und für die Studierenden mit Behinderung angepasst werden könnten. Allerdings müssten die Künstler mit Behinderung für ein Vollstudium ihren Status als Beschäftigte einer WfbM verlassen. Die Finanzierung der Studiengebühren, einer eventuell nötigen Assistenz und teilweise auch die Sicherung des Lebensunterhaltes wären dann im Einzelfall zu klären und könnten sich u. a. aufgrund des Alters der Beteiligten als Herausforderung erweisen.

Darüber hinaus entwickelt eine Arbeitsgruppe der HKS Ansätze, wie das Thema Inklusion innerhalb der Hochschule zukünftig stärker bearbeitet werden kann.

Matti Wustmann / Foto: Angela Müller-Giannetti

Matti Wustmann, Künstler, Sieben / barner 16

Das Gute ist, an so einer Kunstschule ist es immer noch was anderes, mit „sich fremd zu fühlen“. Da gibt es junge Leute mit blauen Augenbrauen oder welche, die immer barfuß laufen, andere sind schon fast Rentner – also da gibt es alles mögliche. Da fällt man allgemein nicht zu sehr auf, wenn man jetzt nicht unbedingt super normal ist oder so.

Thorsten Raab, Künstler, Die Schlumper

Ich kann eigentlich wirklich nur Positives sagen. Das hat mir echt gefallen. Ein Seminar fand ich ein bisschen langweilig. Aber die Kunstgeschichte da war sehr, sehr gut.

Milena Jürgensen, Mitarbeiterin, Sieben / barner 16

Das war unglaublich gut, Feedback von außerhalb zu bekommen. Mattis Stil wurde noch einmal auf eine ganz andere Art und Weise hinterfragt. Und jetzt hat er da sehr viel Eigeninitiative ergriffen.

Anna Pongs-Laute, Künstlerische Leitung, Die Schlumper

Ich finde grundsätzlich gut, wenn man sagen kann, es gibt die Möglichkeit, du kannst an der Hochschule als Gasthörer oder vielleicht auch wirklich studieren.

Janne Grüsch, Assistentin, barner 16

Das ist so ein Moment, wo für mich die Inklusion funktioniert: Wenn die nicht nur versuchen, etwas zu senden und diese „inkluisiven Studenten“ irgendwie zu erreichen, sondern wenn diese Studenten auch etwas zurück melden.

Michael Dörner, Professor für Freie Bildende Kunst, HKS Ottersberg

Es ist manchmal ganz toll, weil Fragen, die gestellt werden, ein ganz anderes Licht auf die Art und Weise unseres mittlerweile schon geschärften Blickes werfen. Es wird plötzlich ein Begriff hinterfragt, den man ganz selbstverständlich benutzt. Solche einfachen Fragen können das Ganze ein bisschen durchschütteln und noch einmal neu aufzeigen. Und das ist bei künstlerischen Prozessen ganz wichtig. Dieses Yin-Yang-Prinzip, also dieses Hin- und Herschaukeln von verschiedenen Ansichten und Perspektiven, ich glaube, davon profitieren beide Seiten.

Nila Janna Schlemann, Studentin, HKS Ottersberg

Man lernt im Endeffekt nur durch den direkten Kontakt. Ansonsten bleibt es einfach nur theoretisches Wissen. Und dieser direkte Kontakt ist immer total bereichernd. Gerade auch im Kontext von Kunstverständnis, Kunst-Thematisierung und Umsetzung.

Sabine Klenke, Studentin, HKS Ottersberg

*Mir hat gefallen, zu sehen, wie die wirklich authentisch ihren eigenen Weg gefunden haben.
Es ist eine Ermutigung für uns, unseren eigenen authentischen Kunsta Ausdruck zu
finden oder zu suchen.*

Robert Lindner, Student, HKS Ottersberg

*Das war ein absoluter Zugewinn, auch für mich persönlich, mit meinem künstlerischen
Weg. Ich hatte immer viel Freude daran, mich mit den Arbeiten auseinanderzusetzen,
die Rohullah und Matti uns gezeigt haben.*



Ausstellung von Matti Wustmann und Rohullah Kazimi in Hamburg
im Rahmen ihrer Gasthörerschaft an der HKS Ottersberg
Foto: Angela Müller-Giannetti

HANDLUNGSEMPFEHLUNGEN

Vorlauf und Organisation

Zum Beginn einer vergleichbaren Kooperation sollten alle Beteiligten in beiden Institutionen über die Hintergründe, die Ziele und den Stand der Absprachen informiert sein. Dafür kann es hilfreich sein, diese Informationen schriftlich zusammenzufassen und auch den Teammitgliedern zugänglich zu machen, die nur zum Teil in die Planungen involviert sind. In der Phase der Vorbereitung sollten in den Ateliers ausreichend Personalressourcen für die Planung und die Organisation des Gasthörer-Studiums vorhanden sein. Einzelne Bereiche, wie z. B. die Fahrt, müssen relativ kleinteilig organisiert werden und verursachen daher einen entsprechenden Aufwand. Außerdem erleichtert es die Durchführung, wenn klare Absprachen über Zuständigkeiten im Team getroffen und festgehalten werden.

Schon in diesem frühen Stadium macht es Sinn, die auf der Handlungsebene Beteiligten beider Institutionen zu vernetzen. So können praktische Fragen auch im weiteren Verlauf schnell und unkompliziert geklärt werden. Wenn möglich, wird auch der Assistent schon zu Beginn in die Planung miteinbezogen, um notwendige Informationen rechtzeitig zu erhalten und gemeinsam mit den Studierenden mit Behinderung und den Fachkräften aus den Ateliers ein Konzept für die Begleitung zu erstellen.

Hochschule vorab besuchen

Ein Besuch in der Hochschule zum gegenseitigen Kennenlernen hat sich für alle Beteiligten als hilfreich erwiesen. Die Studierenden mit Behinderung können jedoch von 3 bis 4 Probetagen profitieren, um schon vorab einen intensiveren praktischen Einblick in die Hochschulstrukturen und Abläufe zu bekommen.

Wie geht studieren?

Im Vorfeld und zu Beginn des Studiums kann es für die Künstler mit Behinderung sinnvoll sein, sich, ggf. mit Unterstützung, übergeordneten Fragen des Studierens zuzuwenden, z. B.: Was wird von Studierenden allgemein erwartet? Wie unterscheidet sich eine Universität von einer Schule? Wie ist das Verhältnis zwischen Theorie und Praxis? Welche Erwartungen kann ein Studium erfüllen und welche nicht? Hilfreich kann aber auch die Beschäftigung mit Methodenkenntnissen im weitesten Sinne sein: Wie können Aufgaben gut selbst strukturiert werden? Wie funktionieren Präsentationsprogramme? Welche Strategien gibt es, Texte zu lesen und Markierungen darin langfristig nachvollziehbar zu machen?

Auch bei organisatorischen Fragen kreativ werden

Insbesondere bei Kooperationsprojekten, die erstmals durchgeführt werden, ist es hilfreich, die anfallenden Tätigkeiten als Gestaltungsaufgaben zu betrachten, bei organisatorischen Aufgaben kreativ zu werden und „um die Ecke zu denken“. So können unter Umständen auch kostenintensive Probleme, mit relativ einfachen Mitteln gelöst werden – z. B. den richtigen Fahrtweg mit Klebeband markieren.

Assistenten mit Studienerfahrung auswählen

Sofern eine Begleitung notwendig ist, sollten Assistenten ausgewählt werden, die über eigene Studienerfahrung verfügen und sich in Hochschulstrukturen gut zurecht finden. So können sie Tipps geben, wie Studieren ganz praktisch funktioniert. Dabei sollte der Assistent nicht nur auf Fragen der Studierenden mit Behinderung reagieren. Vielmehr ist es möglich, schon im Vorfeld im Austausch zwischen allen Beteiligten zu überlegen, welcher Informationsbedarf, z. B. im Hinblick auf Methodenkenntnisse, entstehen könnte, um diesen rechtzeitig aufzugreifen und zu bearbeiten.

Kontakte zu zentralen Figuren oder Institutionen des Hochschullebens herstellen

Es ist hilfreich, wenn der Assistent die Studierenden mit Behinderung mit dem Fachschaftsrat, der Studienberatung oder einer anderen zentralen Figur des Hochschullebens, wie etwa einem Hausmeister, vernetzt. Sofern an Tagen ohne Begleitung Fragen oder Probleme auftauchen, ist der Kontakt zu einem Ansprechpartner dann bereits hergestellt.

Systeme gemeinsam verändern

Für die Lehrkräfte an der Hochschule scheint es nicht zielführend zu sein, ein gut funktionierendes System, z. B. die Seminargestaltung, rein auf Verdacht bereits im Vorhinein zu verändern. Vielmehr sollten Modifikationen im gemeinsamen Prozess durchgeführt werden, falls ein Veränderungsbedarf überhaupt entsteht.

Lehrkräfte als positives Rollen-Modell

Mit einem klaren und durchgehend wertschätzenden Umgang können Lehrende zum selbstverständlichen Umgang zwischen Studierenden mit und ohne Behinderung innerhalb der Lerngruppe beitragen.

Selbstorganisierte Gruppen-Arbeiten erst im zweiten Schritt planen

Da dieser, von den Lehrenden gesetzte Rahmen, in selbstorganisierten Lerngruppen nicht gegeben ist, kann es sinnvoll sein, diese Arbeitsform erst dann zu wählen, wenn schon stabile Kontakte zwischen den Studierenden mit und ohne Behinderung geknüpft wurden.

Regelmäßige Gespräche und Ansprechpartner im Atelier-Alltag

Regelmäßige Gespräche im Atelier-Alltag zwischen Studierenden mit Behinderung und Fachkräften fördern einen guten Informationsfluss und können dazu beitragen, einen potentiellen Beratungs- oder Unterstützungsbedarf frühzeitig erkennen und darauf reagieren zu können. Außerdem unterstützen die Gespräche den Transfer des an der Hochschule Gelernten in die alltägliche künstlerische Arbeit.

Einbindung in Veranstaltungen der Hochschule

Die Teilnahme an hochschuleigenen Veranstaltungen, wie Exkursionen oder Ausstellungen, kann die sozialen Kontakte zwischen Studierenden mit und ohne Behinderung intensivieren und den Studierenden mit Behinderung Wertschätzung für ihre Arbeit und ein Gefühl der Zugehörigkeit vermitteln. Zudem kann so die Kooperation innerhalb und außerhalb der Hochschule bekannter gemacht werden.

FALLBEISPIEL ARTplus

BERUFSBEGLEITENDE FORTBILDUNG AM HAMBURGER KONSERVATORIUM

Text: Lis Marie Diehl (EUCREA)

*„Dieses Know-how
dahin zu bringen,
ist unsere Aufgabe.“*

Anselm Simon

Ab Oktober 2016 nahmen sechs Musiker des Künstlernetzwerks barner 16 zwei Semester lang an einer berufsbegleitenden Qualifizierung am Hamburger Konservatorium teil. Im ersten Semester wurden mit der Gruppe Grundlagen in den Bereichen Musiktheorie, Stimmbildung und Rhythmik erarbeitet. Im zweiten Semester wurde das Programm um die Teilnahme an regulären Seminaren aus dem Studienangebot des Konservatoriums erweitert. Die Fortbildung wird im Juni 2017 mit einem gemeinsamen Auftritt von Studierenden des Konservatoriums und Musikern von barner 16 bei der Jazz Night in der Kulturkirche Altona abgeschlossen.

Das Hamburger Konservatorium und barner 16 planen eine Fortsetzung der Kooperation im Rahmen des sogenannten Berufsbildungsbereichs, der grundlegenden Qualifizierung von Nachwuchs-Musikern von barner 16.

BARNER 16 ist ein inklusives und interdisziplinäres Künstlernetzwerk von circa 100 festen und freien Kulturschaffenden mit und ohne Behinderung. Sie spielen in Bands, produzieren Musik und gehen deutschlandweit auf Tournee. Es entstehen Bühnenproduktionen, Tanzperformances und Lesungen. Außerdem werden Kurzfilme und Musikvideos produziert.

Zu barner 16 gehören verschiedene Bands, wie z. B. „Station 17“ oder „The Living Music Box“, das Theaterensemble „Meine Damen und Herren“, die Literatur-Gruppe „Story-Teller“ und das Filmkollektiv „17motion“. Auch die Textildruckwerkstatt „Sieben“ mit angeschlossenem Atelier und Laden ist Teil des Netzwerks. Im Digitalisierungsstudio „17digital“ werden analoge Medien, wie Schallplatten oder Super8-Filme, digitalisiert. Das sogenannte „Labor für künstlerische Experimente“ arbeitet insbesondere mit Menschen mit Schwerstmehrfachbehinderung.

www.barner16.de www.alsterarbeit.de

Foto: 17motion

Das Angebot des **HAMBURGER KONSERVATORIUMS** reicht von der Laien-ausbildung über die Berufsausbildung zum Diplom-Musiklehrer bis zur Erwachsenen-bildung. Im Bereich der Musikschule werden Ausbildungen für alle Instrumente und Gesang, Klassik, Jazz und Pop, Ensembles sowie Chor- und Orchesterprojekte angeboten. Die Akademie bietet darüber hinaus die Möglichkeit der Berufsausbildung zum Diplom-Musiklehrer mit staatlichem Abschluss, künstlerische Reife sowie besondere Studiengänge für inner- und außereuropäische Studierende. An seinen drei Standorten in Hamburg finden außerdem regelmäßige Konzertreihen und Veranstaltungen statt. Kooperationen mit der neuen Hamburger Elbphilharmonie ab 2017 sind in Vorbereitung.

www.hamburger-konservatorium.de

VERLAUF

Insbesondere im musikalischen Bereich waren die Verbesserung der Ausbildungsqualität und die Kooperation mit externen Ausbildungseinrichtungen bereits seit vielen Jahren ein Thema beim Künstlernetzwerk barner 16. Aufgrund der verstärkten Aktivitäten des Netzwerks im regulären Kulturbetrieb in den letzten Jahren erhöhten sich jedoch die Anforderungen an die Qualität der beruflichen Bildung bei barner 16 weiter. Diese wird im WfbM-System mit der Maßnahmeform „Berufsbildungsbe- reich“ (BBB) organisiert, die in der Regel 24 Monate dauert und dem Einstieg in die Beschäftigung in einer WfbM oder in eine Tätigkeit auf dem allgemeinen Arbeitsmarkt dienen soll. Mit dem BBB kann kein formaler Abschluss erworben werden, da es sich nicht um eine anerkannte Ausbildung handelt. Die Maßnahme kann jedoch genutzt werden, um eine grundlegende künstlerische Qualifikation zu vermitteln. Die Handlungsspielräume und finanziellen Rahmenbedingungen im WfbM-System werden allerdings durch das Sozialrecht stark vorgegeben. Diese rechtlichen Normen wurden jedoch mit Blick auf Tätigkeiten in handwerklichen oder dienstleistenden Arbeitsfeldern konzipiert. Daher werden die Besonderheiten einer künstlerischen Ausbildung und Berufstätigkeit hierin nicht explizit berücksichtigt. Insofern sind den Möglichkeiten einer qualifizierten künstlerischen Bildung innerhalb einer WfbM relativ enge Grenzen gesetzt. Beispielsweise kann die Vermittlung von musiktheoretischen Bildungsinhalten in einem WfbM-Alltag, der vor allem auf Produktion und die Arbeit in Gruppen ausgerichtet ist, nur bedingt geleistet werden.

Die Musiker mit Behinderung, die aktuell bei barner 16 tätig sind, haben in diesem System ihre berufliche Bildung durchlau-

fen. Daher hoffte vor allem Kai Boysen, der Leiter des Netzwerks, durch die Kooperation mit dem Hamburger Konservatorium das Angebot an Qualifizierungsmöglichkeiten für Musiker mit Behinderung erweitern zu können.

Zunächst fanden Anbahnungsgespräche zwischen EUCREA und Markus Menke, Leiter der Musikschule, und Michael Petermann, Leiter der Akademie des Hamburger Konservatoriums, statt. Im weiteren Verlauf wurden Mitarbeitende von barner 16 in die Vorgespräche einbezogen, in denen z. B. über die individuellen Voraussetzungen der Teilnehmenden, die Inhalte der Fortbildung sowie die organisatorische Vorgehensweise gesprochen wurde.

Die konkrete Kooperation zwischen den beiden Institutionen startete im Juni 2016 mit einem Besuch verschiedener Dozenten des Konservatoriums in den Räumen von barner 16. Dort hatte das Team ein kleines Programm vorbereitet, um die Vielseitigkeit der bei barner 16 tätigen Musiker und Bands aufzuzeigen.

Sechs Musiker (Emmanuel Busch, Tamara Keitel, Peter Kelm, Parija Masoumi, Lisa Radziejewski und Sebastian Stuber) entschieden sich für eine Teilnahme an der berufsbegleitenden Fortbildung am Konservatorium. Die meisten von ihnen arbeiten bereits länger bei barner 16 und sind in unterschiedlichem Umfang in die verschiedenen künstlerischen Projekte involviert.

Im Oktober 2016 begann zum Wintersemester die wöchentlich stattfindende vierstündige Fortbildung. Anstelle einer klassischen Aufnahmeprüfung wurden in der Startphase die Voraussetzungen der Teilnehmenden beim gemeinsamen Musizieren mit dem Dozenten ermittelt. Unter

der Leitung verschiedener Lehrkräfte des Konservatoriums wurden im Anschluss die Themen musiktheoretische Grundlagen, Körperbewusstsein / Rhythmik, Stimmbildung und Gesangstechnik in Blockform unterrichtet. Ziel war es, den Teilnehmenden die notwendigen musikalischen Hintergrundinformationen zugänglich zu machen, die eine eigenständige kreative musikalische Arbeit ermöglichen. Mit der Fortbildung sollte auf diese Weise nachträglich ein theoretisches Fundament für ein Praxiswissen gelegt werden, das bei den Teilnehmenden teilweise sogar bereits vorhanden, jedoch nicht theoretisch unterfüttert war.

Im zweiten Semester – ab dem Frühjahr 2017 – lagen die inhaltlichen Schwerpunkte auf den Themen Singing / Songwriting sowie Improvisation. Zum Unterricht in der Gruppe kam insbesondere die Teilnahme an Kursen aus dem regulären Programm des Konservatoriums gemeinsam mit Studierenden ohne Behinderung hinzu. Beispielsweise konnten die Kurse Jazz, Hörtraining, Bandtraining, Improvisation, Rhythustraining, EMP (Elementare Musikpädagogik) und Rhythmik zusätzlich belegt werden. Zum Abschluss des Semesters wird im Juni 2017 ein Auftritt der Musiker von barner 16 gemeinsam mit Studierenden des Konservatoriums beim Jahresabschlusskonzert „Jazz Night“ des Studiengangs Jazz in der Kulturkirche Altona stattfinden.

Die Fortbildung fand in den Räumlichkeiten des Konservatoriums in Hamburg-Sülldorf statt. Von barner 16 in Hamburg-Altona fuhr die Gruppe mit öffentlichen Verkehrsmitteln zum Konservatorium. Dabei wurde sie von Josefine Schwenke und Hübke Loof begleitet, die beide ein

Freiwilliges Soziales Jahr Kultur (FSJK) bei barner 16 absolvierten.

Am Hamburger Konservatorium als private Bildungsinstitution ist das Studium kostenpflichtig. Der für die Weiterbildung von EUCREA ausgehandelte Kostenbeitrag wurde in der Testphase von der alsterarbeit gGmbH aus einem gesonderten Budget für Innovationen finanziert.

AUSWERTUNG

Organisatorische Herausforderungen beim Aufbau der Kooperation

Die berufsbegleitende Fortbildung stellte sich als ein Format mit relativ weitreichenden Folgen für die organisatorischen Strukturen der beiden Kooperationspartner heraus. Da beide bereits einen sehr komplexen und eng getakteten Zeit- und Raumplan haben, waren die organisatorischen Vorbereitungen eine Herausforderung. Insbesondere das Finden eines regelmäßigen gemeinsamen Zeitfensters von Dozenten, Teilnehmenden und Räumen erwies sich als aufwändig. Diese Hürde konnte aber aufgrund der Geduld und der positiven Energie aller Beteiligten überwunden werden. Dennoch zeigte sich, dass bei solch umfangreichen Kooperationen ein besonderer Fokus auf vorbereitende Treffen und der umfassenden Kommunikation der jeweiligen Rahmenbedingungen sowie deren Auswirkungen liegen sollte. Dabei stellte sich heraus, dass die Spannweite relevanter Fragen von vermeintlich banalen Aspekten bis hin zu komplexen strukturellen Themen reichte: Dies waren einerseits Gewohnheiten der Musiker von barner 16 im Tagesablauf, beispielsweise eine feste Mittagspause um 13.00 Uhr. Andererseits aber auch Informationen darüber, wie eine WfbM funktioniert – dass etwa mit der musikalischen Arbeit bei barner 16 ein bestimmtes wirtschaftliches Ergebnis erzielt werden muss und die Aktivitäten nicht nur der Beschäftigung von Menschen mit Behinderung dienen. Auch spielten nicht nur die strukturellen, sondern auch die künstlerischen Ausrichtungen der Projektpartner eine Rolle: Z. B. ergeben sich aus der Orientierung an Sparten, wie Pop, Klassik oder Jazz, bestimmte „Selbstverständlichkeiten“ im alltäglichen

Handeln oder im Gebrauch von Sprache. So wurden einige Begriffe in den beiden Institutionen sehr unterschiedlich verwendet und bewertet. Alle diese Aspekte hatten Einfluss auf die Kommunikation, die Planung und die Durchführung des Angebotes und sollten gemeinsam reflektiert werden.

Im Bezug auf das Thema Information stellte sich außerdem heraus, dass die befragten Musiker von barner 16 im Vorfeld gerne mehr über die Institution Konservatorium, die einzelnen Dozenten wie auch die Durchführung der Fortbildung gewusst hätten.

Begleitung der Fortbildung

Die Möglichkeit, das Projekt von zwei FSJKlerinnen aus der barner 16 begleiten zu lassen, war aus der Sicht aller Beteiligten sehr wertvoll, da sie die Teilnehmenden kannten und ein eigenes kulturelles Interesse mitbrachten. Außerdem wäre eine regelmäßige Begleitung der Fortbildung durch die festangestellten Fachkräfte von barner 16 zeitlich nicht umsetzbar gewesen.

Positiver Verlauf in der konkreten Zusammenarbeit

Nachdem sich das Angebot nach einigen Wochen etabliert hatte, beschrieben alle Beteiligten einen positiven Verlauf in der konkreten Zusammenarbeit und einen großen inhaltlichen Gewinn. Diese Zusammenarbeit auf der persönlichen Ebene wurde von den Musikern mit Behinderung sowie von den Dozenten und der Leitung des Konservatoriums als überraschend leichter beschrieben als zuvor erwartet.

Die Arbeit der Dozenten des Konservatoriums wurde von den Musikern und Fachkräften von barner 16 besonders lobend

hervorgehoben. So war den Teilnehmenden zwar bewusst, dass die Dozenten bisher keine Erfahrung in der Arbeit mit Menschen mit Behinderung hatten, jedoch wurden deren Offenheit und Engagement, die Vermittlung der Lerninhalte auf die Bedarfe in der Gruppe anzupassen, sehr positiv bewertet. Beispielsweise hatte der Dozent Anselm Simon dreidimensionale Hilfsmittel konzipiert, um den blinden Teilnehmenden bestimmte musiktheoretische Inhalte zugänglich zu machen.

Auch aus der Sicht des Konservatoriums wurde die Kooperation als erfreulicher Gewinn und Bereicherung der Institution betrachtet. Die Mitwirkung am Modellversuch sei eine Möglichkeit, die eigene Perspektive zu erweitern. Daneben schätze Markus Menke, Leiter der Musikschule, es als sehr wertvoll ein, den Schülern und Dozenten die Möglichkeit zu eröffnen, mit Musikern mit Behinderung zusammen zu arbeiten. Auch Anselm Simon, Dozent am Konservatorium, empfand die Arbeit in der Fortbildung als persönlich bereichernd. Außerdem konnte er auf fachlicher Ebene, etwa im Bezug auf das methodische Vorgehen, neue Erkenntnisse gewinnen und so von der Kooperation profitieren.

Bereicherung der eigenen musikalischen Arbeit

Von den befragten Musikern und Fachkräften von barner 16 wurden die Auswahl der Lerninhalte sowie die Möglichkeit, in einer konzentrierten Atmosphäre gezielt an einem Bildungsinhalt arbeiten zu können, besonders positiv hervorgehoben. Dies sei deshalb so wertvoll, weil in der Fortbildung die Möglichkeit bestehe, Inhalte zu vermitteln, die im Alltag aus strukturellen Gründen nur sehr rudimentär behandelt werden könnten. Insbesondere die Musik-

theorie spielte hier eine große Rolle. Beispielsweise sei der Bereich Harmonielehre deswegen wichtig, weil es in der Berufspraxis durchaus hilfreich sei, die Strukturen eines Popsongs analysieren zu können.

Einen Gewinn sahen die Teilnehmenden für sich zum einen in der Vermittlung solcher konkreter Unterrichtsinhalte. Zum anderen habe die Fortbildung aber auch zu einem bewussteren Umgang mit einigen theoretischen wie praktischen Aspekten des Musizierens geführt. Dabei berichteten die Teilnehmenden, es sei ihnen aufgefallen, dass sie diese Dinge teilweise zwar vorher schon so gemacht hätten, nicht aber hatten benennen können. Eine weitere wesentliche Erkenntnis sei gewesen, dass manches, was zu Beginn sehr kompliziert gewirkt habe, wie etwa bestimmte Taktarten, mit der Zeit spürbar einfacher geworden wäre.

Nicht zuletzt wurde der Besuch einer externen und renommierten Bildungsinstitution wie dem Hamburger Konservatorium von den Musikern als wichtiger Aspekt benannt.

Insbesondere auch deshalb, weil damit ein „Tapetenwechsel“ und ein temporäres Heraustreten aus dem Alltag möglich seien. Auch hatte die Fortbildung bereits erste Auswirkungen auf den Alltag bei barner 16, beispielsweise wurden im Konservatorium erlernte Übungen aus den Bereichen Stimmtraining und Rhythmik in das tägliche Einsingen integriert. Ab Februar 2017 trafen sich die teilnehmenden Musiker einmal pro Woche zusätzlich bei barner 16, um gemeinsam die Inhalte der Fortbildung nachzubereiten. Dennoch wurde der Transfer der Fortbildung in den Alltag, vor allem die Vor- und Nachbereitung des Gelernten, von den Fachkräften der barner 16



als große und nicht endgültig gelöste Herausforderung beschrieben – nicht zuletzt aufgrund einer Raumsituation, die das Arbeiten in Gruppen, nicht jedoch individuelles Arbeiten oder Üben erlaubt.

Generell meldeten die befragten Musiker von barner 16 ein großes Interesse an musikalischer Weiterbildung zurück. Sie zogen konkrete Verbindungen zu ihrer Arbeit und benannten einzelne Situationen, in denen das erlernte Wissen aus der Fortbildung im Arbeitsalltag oder Bühnensituationen hilfreich gewesen war. Allerdings wurde auch von ihnen beschrieben, dass es noch schwierig sei, die Inhalte umfassend auf die eigene Arbeit zu übertragen.

Vereinbarkeit der Fortbildung mit der Tätigkeit als Musiker

Während der Durchführung zeigte sich, dass die Teilnahme an einer wöchentlichen Fortbildung für Musiker, die sehr umfangreich in Auftritte und andere Produktionen von barner 16 eingebunden sind, kaum zu realisieren ist. Denn diese Tätigkeit erfordert ein hohes Maß an Flexibilität, das sich mit den regelmäßigen Fortbildungsterminen nicht vereinbaren ließ. So musste eine Musikerin ihre Teilnahme nach dem ersten Semester aus diesen Gründen beenden, obwohl sie Interesse daran gehabt hätte, die Fortbildung weiter zu besuchen. Daher ergab sich die Frage, wie zukünftig Fortbildungsangebote für diese vielbeschäftigten Musiker geschaffen werden könnten, die ja zum Beginn ihrer beruflichen Laufbahn noch nicht an einer vergleichbaren Qualifizierung hatten teilnehmen können.

Die Auswertung basiert auf Interviews mit:

- Markus Menke (Leiter der Musikschule am Hamburger Konservatorium)
- Anselm Simon (Musiker und Dozent, Hamburger Konservatorium)
- Emmanuel Busch, Parija Masoumi, Lisa Radziejewski, Sebastian Stuber (Musiker, barner 16)
- Kai Boysen (Betriebsstättenleiter, barner 16)
- Stella Edler (Teamleitung, barner 16)
- Christian Fleck (Musiker und Gruppenleiter, barner 16)
- Josefine Schwenke, Hübke Loof (Freiwilliges Soziales Jahr Kultur, barner 16)

PERSPEKTIVE

Das Hamburger Konservatorium und barner 16 arbeiten zum Zeitpunkt dieser Veröffentlichung daran, die Zusammenarbeit im Rahmen der beruflichen Bildung von Nachwuchsmusikern und -schauspielern zu verstetigen. Das Angebot des Konservatoriums soll in deren Qualifizierung, den Berufsbildungsbereich, integriert werden. Eine Möglichkeit in diesem Zusammenhang könnte sein, dies mit dem Konzept der sogenannten Bildungsmodule zu verknüpfen, mit denen im WfbM-Bereich in den letzten Jahren verstärkt gearbeitet wird. Dabei geht es darum, einzelne Bausteine der beruflichen Bildung extern, beispielsweise von Handwerkskammern, zertifizieren zu lassen, sodass Menschen mit Behinderung in diesen Modulen anerkannte Nachweise erwerben können. Außerdem gibt es Überlegungen, wie eine berufsbegleitende Fortbildung dauerhaft insbesondere auch für Musiker zugänglich gemacht werden könnte, die bereits in vielen Projekten involviert sind. Für das Schuljahr 2017/2018 konnte ein Förderer gewonnen werden, der die Fortbildung am Konservatorium für Musiker von barner 16 finanziell unterstützt.

Christian Fleck, Musiker und Gruppenleiter, barner 16

Ich habe mir sehr lange für die Musiker hier gewünscht, in einem professionellen Rahmen mit einem gut ausgebildeten Dozenten lernen zu können. Das ist eine Riesenchance, rauszugehen und für sich und für die Arbeit hier ganz viel lernen zu können.

Stella Edler, Teamleitung, barner 16

Der größte Gewinn ist auf jeden Fall, dass sich alle inhaltlich nochmal total umorientieren und neue Wege suchen. Und versuchen, Dinge anders umzusetzen und auf sich selber anders zu achten. Aber diese Veränderungsprozesse oder dieses Aufreißen von jahrelang eingeübten Strukturen sind unglaublich anstrengend. Das Umgestalten des Alltags ist ja eine Teamarbeit. Das dauert einfach lange. Da man muss einfach ruhig, konzentriert `rangehen und immer mal wieder neue Impulse setzen. Man muss wirklich Zeit einplanen. Aber es kann funktionieren, wenn die Institutionen Interesse haben.

Michael Petermann, Akademieleiter und Dozent, Hamburger Konservatorium

Ich freue mich sehr über diese Zusammenarbeit, doch sie erfordert Anpassung auf beiden Seiten. Sagst du als Dozent zu einem blinden Studenten: „Wir sehen uns nächste Woche!“, hast du selbst etwas über Inklusion gelernt und der Student etwas über das regelmäßige Üben.

Anselm Simon, Musiker und Dozent, Hamburger Konservatorium

Ich ziehe die Zwischenbilanz, dass meine Motivation, mich für dieses Projekt zu interessieren, voll und ganz aufgegangen ist. Die Arbeit mit den barner 16-Leuten bereichert meinen Beruf. Ich sehe, dass die Arbeit absolut sinnvoll ist. Und das die Musiker, die zu uns kommen, in der Vergangenheit weit unter ihren Möglichkeiten geblieben sind, weil ihnen Know-how fehlt. Und wenn das Konservatorium dieses Know-how dahin bringen kann, finde ich das großartig.

Emanuel Busch, Musiker, barner 16

Konservatorium – das hat sich immer so abgehoben angehört. Ich dachte, da kommt man gar nicht richtig `ran. Also ob man die erforderlichen Fähigkeiten mitbringt. Und es ist ja auch mit Kosten verbunden. Davor bin ich dann eher zurückgeschreckt, das war eher so weit weg. Daher wäre mein Tipp für andere Kollegen, z. B. aus der barner 16: Offen drauf zugehen, traut euch!

Parija Masoumi, Musikerin, barner 16

Ich habe das Gefühl, außerhalb arbeitet man konzentrierter, intensiver und lernt auch mal, sich auf eine Sache mehr zu konzentrieren. Was der Mensch ja auch nicht ganz so gerne macht. Und man kann dort echt viel mitnehmen und auch hier anwenden.

Sebastian Stuber, Musiker barner 16

Wir haben zwar gute Angebote in der barner, aber man macht immer nur das, was man so kennt. Und es gab wenig Sachen, wo man sich von außen neue Eindrücke holen konnte. Interessant finde ich, dass man sich nochmal richtig mit Sachen befasst, wo man früher dachte, brauch `ich nicht, langweilig.

HANDLUNGSEMPFEHLUNGEN

Ausreichend Organisations-Ressourcen einplanen

Wenn die Kooperation weitreichende Veränderungen des wöchentlichen Ablaufs (z. B. Änderung von Proben Tagen, Raumplanung) der Institutionen mit sich bringt, ist es für beide Seiten empfehlenswert, ausreichend Vorlauf und Personalressourcen für die Koordination der Abläufe einzuplanen.

Ausführliche Informationsgespräche zur Vorbereitung durchführen

Sich gegenseitig Strukturen klar machen

Die Vertreter beider Institutionen sollten sich zu Beginn gegenseitig ihre jeweiligen Organisationsstrukturen erläutern – und dabei Fragen besprechen wie: Welche Auswirkungen haben die Systeme, in denen die Partner tätig sind, auf die Kooperation? Welche Aufgaben haben die Beteiligten in ihrem sonstigen Alltag? Was ist für die Einzelnen einfach oder schwierig zu organisieren? Aber auch vermeintlich banale Aspekte wie: Gibt es eine feste Mittagspause und wenn ja, wann? Diese Informationen bilden dann die Grundlage für die Entwicklung eines Angebots, das für beide Seiten im Alltag funktionieren kann. Außerdem machen die Informationen die jeweiligen Handlungsweisen nachvollziehbar und beugen so Missverständnissen im Laufe der Zusammenarbeit vor.

„Selbstverständlichkeiten“ identifizieren

In einem solchen Gespräch ist es daneben sinnvoll, sich über die konzeptionellen Grundlagen der Institutionen zu unterhalten: Welchen Einfluss haben zum einen die Struktur (z. B. eine WfbM) oder der institutionelle Hintergrund, zum anderen aber auch das vorrangige Musikverständnis in unserer Institution? Welche Selbstverständlichkeiten leiten sich daraus ab, die die Kooperation betreffen könnten? Das kann z. B. auch der Umgang mit Sprache sein – so kann ein bestimmter Begriff im Jazzbereich ganz anders konnotiert sein, als er etwa im Kontext der Popmusik verstanden wird.

Informationen über musikalische Vorerfahrungen der Teilnehmenden austauschen

Wichtig ist es, vor Beginn einer Fortbildung und idealerweise auch für deren Konzeption Informationen über die künstlerische Arbeit der zukünftigen Teilnehmenden und deren musikalische Vorerfahrungen auszutauschen: Verfügen die Teilnehmenden über musiktheoretische Kenntnisse? Wer spielt welche Instrumente auf welchem Niveau? In welche Projekte sind die Teilnehmenden eingebunden? Welche Stilrichtungen verfolgen diese Bands? In welchen Zusammenhängen sind die Musiker mit ihren Bands bereits aufgetreten?

Konzept besprechen

Der Austausch über konzeptionelle Grundideen der Fortbildung sowie die von beiden Seiten damit verbundenen Erwartungen können zum Gelingen der Durchführung beitragen und Missverständnisse vermeiden helfen.

Unterrichtsort Konservatorium

Ein neuer Ort bringt für die Teilnehmenden nicht nur einen Tapetenwechsel mit sich und ermöglicht eine größere Konzentration. Er erzeugt außerdem auch ein gutes Gefühl, eine etablierte Institution wie das Konservatorium zu besuchen, zumal Vorgänge, Terminplanung sowie inhaltliche Schwerpunkte besprochen werden.

Unterricht in einer eigenen Gruppe beginnen

Es hat sich bewährt, die Fortbildung zunächst in einer eigenen Gruppe zu beginnen und den Besuch von regulären Seminaren erst für das zweite Semester zu planen. Diese Vorgehensweise erlaubt zunächst die Vermittlung von Bildungsinhalten, die den Musikern mit Behinderung eventuell noch unbekannt, für die Teilnahme an den regulären Kursen jedoch essentiell sind. Außerdem wird den Teilnehmenden so eine schrittweise Annäherung an die ggf. ungewohnten Rahmenbedingungen und Vermittlungsformen ermöglicht.

Öffentliche Veranstaltungen der Institution nutzen

Es ist sinnvoll, Veranstaltungen, wie z. B. die Semestereröffnung oder Jahresabschlusskonzerte, die von der Bildungsinstitution regelmäßig durchgeführt werden, in die Fortbildung zu integrieren. Diese verdeutlichen die Verbindlichkeit des Bildungsangebotes gegenüber den Teilnehmenden. Außerdem kann so die Zusammenarbeit von Musikern mit und ohne Behinderung gefördert und innerhalb der Institution – aber auch darüber hinaus – sichtbar gemacht werden.

Motivation und Interesse an der Zusammenarbeit mit Menschen mit Behinderung

Das Leitungspersonal in den Bildungsinstitutionen sollte nach Mitarbeitenden suchen, die Lust auf die Zusammenarbeit mit Musikern mit Behinderung haben und diesen Aufgabenbereich als interessantes Erfahrungsfeld für sich sehen.

Konzertbesuche und Hospitationen für die Mitarbeiter des Konservatoriums planen

Für die Mitarbeiter der Bildungsinstitution ist es vor dem Beginn der Kooperation hilfreich, die künstlerische Arbeit, aber auch die Alltagsstrukturen der Musiker mit Behinderung kennen zu lernen. Dies kann in Form von Konzertbesuchen oder Vorspielen sowie durch Probenbesuche oder, wenn möglich, kleine Hospitationen geschehen, die wertvolle Einblicke in den Arbeitsalltag der Musiker mit Behinderung vermitteln.

Infoblatt erstellen

Die während der Vorbereitung gesammelten Erkenntnisse können in einem Info-Blatt zusammengefasst und in beiden Institutionen zur Information der jeweiligen Teammitglieder genutzt werden, insbesondere auch derjenigen, die nicht direkt in die Projektvorbereitung involviert gewesen sind.

Die Musiker lernen die Bildungsinstitution kennen

Auch die Teilnehmenden mit Behinderung haben im Vorfeld ein Interesse daran, die Bildungsinstitution sowie deren Mitarbeitende kennen zu lernen. Wenn möglich kann eine „Orientierungswoche“ oder ein Besuch vor Ort diese Informationen liefern und eventuell bestehende Unklarheiten schon vorab auflösen.

Projektplan für alle vorstellen

Die Mitarbeiter beider Institutionen sowie die Teilnehmenden sollten vor Beginn einen für sie verständlichen Überblick zur zeitlichen und inhaltlichen Planung der Fortbildung erhalten und die Gelegenheit bekommen, Fragen dazu zu stellen.

Was heißt Studieren?

Bei Musikern mit Behinderung, die in einer WfbM arbeiten, kann nicht vorausgesetzt werden, dass sie über Studienerfahrung verfügen. Daher ist es sinnvoll, sich vorab mit den Teilnehmenden einer solchen Fortbildung über grundlegende Fragen des Studierens auszutauschen, z.B.: Welche Erwartungen werden an sie gestellt? Gibt es eine Leistungsprüfung? Muss etwa eine Bachelorarbeit geschrieben werden? Was bedeutet selbstständiges Lernen? Mit welchen Methoden können Aufgaben eigenständig strukturiert und erledigt werden? So werden eventuelle Befürchtungen frühzeitig abgebaut und der Einstieg in das neue Lernumfeld wird erleichtert.

Assistentenrolle klar besprechen

Die Dozenten und die in der Fortbildung tätigen Assistenten sollten besprechen: Wer hat welche Aufgaben und übernimmt im Unterricht welche Rolle?

Beim Musizieren kennen lernen

Wenn sich Dozenten und Teilnehmende zum Einstieg in die Fortbildung über das gemeinsame Musizieren kennen lernen, kann dies dazu beitragen, Aufregung auf beiden Seiten schnell abzubauen und ein Gruppengefühl zu etablieren. Außerdem können Dozenten daraufhin den Kenntnisstand der Teilnehmenden fundiert einschätzen.

Mit etwas starten, was man kann

Für Dozenten, die noch unerfahren in der Arbeit mit Menschen mit Behinderung sind, kann es hilfreich sein, zu Beginn auf erprobte Methoden und Inhalte zurückzugreifen.

Fester Termin zur Nachbereitung der Bildungsinhalte im beruflichen Alltag

Es hat sich als sinnvoll herausgestellt, wenn sich die Fortbildungs-Teilnehmenden zu einem festen Termin während ihrer Arbeitszeit treffen, um Inhalte aus der Fortbildung gemeinsam vor- oder nachzubereiten.

Im Gespräch bleiben

Es hat sich bewährt, gerade bei einer Kooperation, die sich neu etabliert, regelmäßige Besprechungen mit Vertretern beider Institutionen durchzuführen. Dabei kann festgestellt werden, wie sich das gemeinsame Projekt entwickelt und an welchen Punkten eventuell umgesteuert werden sollte. Flexibel auf solche Veränderungsbedarfe reagieren zu können, hat sich ebenfalls als zielführend erwiesen.

FALLBEISPIEL ARTplus

WORKSHOPS MIT DER KÜNSTLER- GEMEINSCHAFT GÄNGEVIERTEL

Text:
Lis Marie Diehl
(EUCREA)

*Da fängt doch im Grunde
auch schon diese Inklusion
an. Wenn man entwickelt sich -
man entwickelt irgendwas.
Man wird produktiv.“ Olaf März*

In einer zweiwöchigen Testphase im November 2016 arbeiteten drei Künstler aus dem Atelier Freistil in der Farbfabrique im Gängeviertel und beschäftigten sich insbesondere mit der Siebdrucktechnik. Auf der Grundlage ihrer Zeichnungen erstellten sie Drucke und zeigten diese bei der Ausstellung „Die urbane Kunstammer“, an der über 50 Künstler im gesamten Gängeviertel teilnahmen. An der langfristigen Weiterführung einer Arbeitsmöglichkeit für Künstler aus dem Atelier Freistil in der Farbfabrique wird zum Zeitpunkt der Veröffentlichung gearbeitet.

ATELIER FREISTIL schafft einen Raum für kreative Arbeit und künstlerischen Austausch und hat 30 Arbeitsplätze für Künstler. Das Atelier erbringt Leistungen der Tagesförderung und bietet Gruppen- sowie Einzelarbeitsplätze für Künstler, die Anspruch auf einen Werkstattplatz haben. Außerdem ist eine Qualifizierung im Berufsbildungsbereich, dem sogenannten "Atelierservice", möglich.

Ziel des Ateliers ist es, interessierten Menschen Anregungen zur Entwicklung der eigenen künstlerischen Fähigkeiten zu ermöglichen. Hierzu strebt das Atelier Freistil den Kontakt mit kunstschaffenden und kunstbewegten Bürgern in der Region an. Das Angebot steht auch Budgetnehmern des Persönlichen Budgets und künstlerisch interessierten Menschen ohne Behinderung offen.

Atelier Freistil ist eine Kooperation von Leben mit Behinderung Hamburg und der Elbe-Werkstätten GmbH. Die Elbe Werkstätten sind eine der größten WfbM in Deutschland und bieten Menschen mit Behinderung neben vielen weiteren Gewerken Arbeitsplätze in den Bereichen Bildende Kunst und Theater an verschiedenen Standorten im Hamburger Raum.

www.atelier-freistil.de



GÄNGEVIERTEL e.V. ist ein Zusammenschluss Hamburger Künstler*innen, der sich 2009 gegründet hat, um die sanierungsbedürftigen Häuser des historischen Gängeviertels vor dem Verfall und dem Abriss zu retten. Das insgesamt 12 Häuser umfassende Viertel liegt direkt in der Hamburger Innenstadt, unweit von Binnenalster und Jungfernstieg. Ziel der Initiative ist es, einen innerstädtischen Raum zu schaffen, in dem Neues durch Kunst, Kultur und Gespräche in Ateliers, Wohnungen und sozialen Projekten entstehen kann. Damit will das Gängeviertel einen Akzent gegen die bestehenden Büro- und Geschäftshäuser in der Umgebung setzen. Drei der Häuser sind mit Unterstützung der Stadt Hamburg bereits saniert worden. Neben fest vermieteten Ateliers sind so auch Räume entstanden, die von wechselnden Künstlern genutzt werden können. Dazu gehört die Farbfabrique mit einer vollständig ausgestatteten Siebdruck-Werkstatt. Dort findet wöchentlich ein offenes Atelier statt. Interessierte können die Werkstatt nach der Teilnahme an einem Einführungskurs auch selbstständig und eigenverantwortlich nutzen. Dabei wird je nach Projekt ein Entgelt für die Nutzung und eventuelle Materialkosten vereinbart, um den wirtschaftlichen Selbsterhalt der Fläche zu gewährleisten.

das-gaengeviertel.info fabrique.das-gaengeviertel.info

Foto: Anne Garthe

VERLAUF

Die Arbeit am ARTplus-Projekt begann im Atelier Freistil mit einer Evaluation der Wünsche und Interessen sowie des Bedarfs an Weiterbildung innerhalb des Ateliers durch EUCREA. Dabei stellten sich für die Projektplanung hauptsächlich folgende Ansatzpunkte heraus: der Wunsch nach größerem Austausch mit externen Kunstschaffenden sowie das Interesse an einer gezielten Weiterbildung im Hinblick auf eine Technik wie z. B. den Siebdruck. Außerdem wurde von den Mitarbeitenden des Ateliers Freistil, das Teil einer Werkstatt für behinderte Menschen (WfbM) ist, die Frage aufgeworfen, wie sogenannte ausgelagerte Arbeitsplätze auch für Künstler aus dem Atelier geschaffen werden könnten. Bei einem ausgelagerten Arbeitsplatz arbeiten meist einzelne Beschäftigte von WfbM in Betrieben des allgemeinen Arbeitsmarktes, bleiben formal allerdings bei der WfbM beschäftigt. Im Bereich der freien bildenden Kunst existieren jedoch keine Betriebe mit Festangestellten, in denen ausgelagerte Arbeitsplätze für Künstler mit Behinderung implementiert werden könnten. Ziel dieses Projektbereichs war es daher zu untersuchen, wie Atelierplätze für Kunstschaffende aus Werkstätten in freien Ateliergemeinschaften sowie externe Weiterbildungsmöglichkeiten geschaffen werden könnten. Auf dieser Basis ging EUCREA auf die Suche nach einem geeigneten Kooperationspartner und war diesbezüglich im Gespräch mit verschiedenen Ateliergemeinschaften. Die Suche eines Kooperationspartners gestaltete sich allerdings aufgrund der strukturellen Rahmenbedingungen als Herausforderung. Denn freie Kunstschaffende arbeiten auch in Ateliergemeinschaften überwiegend sehr autonom und mit relativ wenig Austausch untereinander. Mit

dem Verein Gängeviertel konnte schließlich ein Partner gewonnen werden, bei dem regelmäßig Veranstaltungen stattfinden, die von den ansässigen Kunstschaffenden gemeinsam durchgeführt werden und mit denen die Aktivitäten der Künstler mit Behinderung vernetzt werden konnten.

In vorbereitenden Gesprächen wurden gemeinsam mit EUCREA, den Fachkräften aus dem Atelier Freistil, der Assistentin Anne Garthe sowie Sebastian Fuchs und Julian Fricke vom Gängeviertel e. V. die Rahmenbedingungen für die Zusammenarbeit besprochen. Dabei wurde ein zweiwöchiger Workshop zum Thema Siebdruck konzipiert, der in der voll ausgestatteten Werkstatt der Farbfabrique im Gängeviertel stattfinden konnte.

Im Rahmen eines Vorbereitungsbesuches erhielten Julia Fortes, Olaf März und Martin Kraft, Kunstschaffende aus dem Atelier Freistil, einen ersten Eindruck von den Gegebenheiten im Gängeviertel.

In dem zweiwöchigen Workshop im November 2016 hatten die Kunstschaffenden aus dem Atelier Freistil dann die Möglichkeit, die Technik des Siebdruckens in allen Arbeitsschritten vom Entwurf über das Erstellen eines Siebes bis hin zum fertigen Druck zu erlernen. Außerdem wurden experimentelle Techniken thematisiert, mit deren Hilfe künstlerische Arbeitsprozesse angestoßen werden können. In diesem Zusammenhang stellte Julian Fricke seine Erfahrungen als freischaffender Künstler sowie seine Arbeitsstrategien vor. Während des Workshops entwickelte sich aber auch ein Wissensaustausch in beide Richtungen: So gab z. B. Julia Fortes ihre Fähigkeiten im Aquarellmalen an Julian Fricke weiter.

Der Workshop wurde vor Ort von Anne Garthe, Studentin der angewandten Kulturwissenschaften an der Universität Hildesheim, innerhalb eines Studienprojektes begleitet. Sie fungierte vor allem als Ansprechpartnerin für die Kunstschaffenden des Ateliers Freistil sowie als Schnittstelle zwischen den beteiligten Kooperationspartnern. Außerdem kümmerte sie sich um organisatorische Belange.

Ein weiterer wichtiger Bestandteil des Workshops waren das Kennenlernen des Gängeviertels mit seinen vielfältigen Möglichkeiten, der Austausch mit den dort ansässigen Kunstschaffenden und die Teilnahme an der offenen Siebdruck-Werkstatt in der Farbfabrique, die jeden Donnerstagabend von allen Interessierten besucht werden kann.

Am Ende der zwei Workshop-Wochen fand die Ausstellung „Die urbane Kunstkammer“ im Gängeviertel statt, bei der über 50 Künstler in den verschiedenen Ateliers und Räumen ausstellten. Die Gruppe aus dem Atelier Freistil beteiligte sich daran mit Arbeiten, die im Rahmen des Workshops entstanden waren. Das Konzept für die Präsentation dieser Arbeiten war am Tag zuvor gemeinschaftlich von allen Beteiligten des Workshops ausgearbeitet worden. Während der Ausstellung war es möglich, noch einmal verstärkt mit externen Gästen und weiteren Akteuren aus dem Gängeviertel ins Gespräch zu kommen.

Das Honorar für die beiden Künstler aus dem Gängeviertel sowie ein Budget für Material wurden von den Elbe Werkstätten, dem Träger des Ateliers Freistil, bezahlt.

Die Assistentin Anne Garthe absolvierte die Begleitung des Workshops im Rahmen eines Studienprojektes. Über das ARTplus-Budget wurden ihre Fahrtkosten sowie eine Unterkunft in Hamburg finanziert.

PERSPEKTIVE

Zum Zeitpunkt dieser Veröffentlichung arbeiten Atelier Freistil, das Gängeviertel und EUCREA an der Weiterführung der Kooperation. Die Idee ist es, dauerhaft an einem Tag in der Woche eine Arbeitsmöglichkeit für Kunstschaffende aus dem Atelier Freistil im Gängeviertel zu etablieren. Idealerweise soll sich dieser Zeitraum mit der offenen Werkstatt in der Farbfabrique überschneiden, um Kontakte mit weiteren Besuchern und Akteuren aus dem Gängeviertel zu ermöglichen. Außerdem wird darüber nachgedacht, inwiefern Kursangebote entwickelt werden können, in denen die Künstler aus dem Atelier Freistil ihr neu erworbenes Wissen wiederum an andere weitergeben können.

AUSWERTUNG

Der Workshop im Gängeviertel wurde von allen Beteiligten auf inhaltlicher wie persönlicher Ebene als sehr bereichernd empfunden. Dabei wurde die Zusammenarbeit zwischen den Künstlern aus dem Atelier Freistil und dem Gängeviertel von den Beteiligten des Ateliers Freistil besonders hervorgehoben. Auch Sebastian Fuchs und Julian Fricke vom Gängeviertel beschrieben den gemeinsamen Workshop als inspirierende Erfahrung.

Vorteile eines externen Workshops

Die Künstler und die Fachkraft aus dem Atelier Freistil lobten, eine konkrete Technik, wie hier das Siebdruck-Verfahren, erlernen zu können. Darüber hinaus war es ein wichtiger Aspekt, Arbeitsweisen freischaffender Künstler und deren Strategien kennen zu lernen sowie neue künstlerische Impulse zu erhalten. Außerdem sahen die Teilnehmenden eine Bereicherung darin, von dem Gängeviertel mit seinen vielfältigen Aktivitäten und Möglichkeiten erfah-

ren zu haben. Ganz allgemein wurde von den Künstlern aus dem Atelier Freistil die Möglichkeit, an externen Workshops teilzunehmen, positiv hervorgehoben: Es sei spannend, dabei etwas zu lernen, was so im Atelier nicht gelernt werden könne. Als vielversprechend bewerteten sie die Idee einer Mischung aus Atelierplatz und externen Angeboten bzw. einzelnen ausgelagerten Tagen in der Woche.

Die Mitarbeiterin des Ateliers empfand den externen Workshop auch deshalb als so wertvoll, weil dabei in einer kleinen Gruppe an einem spezifischen Thema gearbeitet werden konnte. Die Arbeit im Atelier müsste sich im Gegensatz dazu aufgrund der Strukturen in einer WfbM immer an einem Mittelwert zwischen Über- und Unterforderung in der jeweiligen Arbeitsgruppe orientieren. So könnten individuelle Interessen und Bedarfe gerade im Bereich Weiterbildung nicht immer berücksichtigt werden. Darüber hinaus könnten die Beteiligten in externen Angeboten unabhängig von den Rahmenbedingungen und dem institutionellen Label „Künstler aus einer WfbM“ agieren. So könnte eine Zusammenarbeit auf Augenhöhe einfacher erreicht werden.

Die Mitwirkenden schätzten die Beteiligung an der Ausstellung „Die urbane Kunstammer“ als Abschluss positiv ein. Sie erwies sich als sinnvolles Ziel, auf das während der zwei Wochen hingearbeitet werden konnte und die so die Arbeit im Workshop strukturierte. Auch freute es die Künstler, ihre Arbeiten in dem neuen Kontext sofort zeigen zu können.

Information und Vorbereitung

Die Künstler aus dem Atelier Freistil fühlten sich durch den Besuch im Gängeviertel gut auf den Workshop vorbereitet. Zudem

wurde sich in den ersten Tagen vor Ort Zeit genommen, das Gängeviertel weiter zu erkunden und sich gegenseitig kennenzulernen. Auch die Assistentin fühlte sich aufgrund der Planungsgespräche persönlich gut vorbereitet, zumal sie zusätzlich mit dem Atelier Freistil im Kontakt gewesen war. Allerdings hätte das Verständnis ihrer Rolle im Vorfeld klarer besprochen werden können – ob sie eher aktiv in die Kennenlernprozesse im Workshop hätte eingreifen oder nur als Beobachterin hätte fungieren sollen. Bei der praktischen Arbeit bewährte es sich für sie, als Teil der Gruppe zu agieren und z. B. beim Siebdrucken mitzuwirken.

Für die Fachkräfte im Atelier Freistil erwies sich als herausfordernd, relevante Absprachen über die Kooperation zeitnah an sämtliche Teammitglieder weiterzugeben, die aufgrund ihrer unterschiedlichen Zuständigkeiten nicht an allen Vorbereitungstreffen teilnehmen konnten.

Insgesamt hätten es Sabine Garcia-Rios vom Atelier Freistil sowie Anne Garthe zudem hilfreicher gefunden, sich vorab noch intensiver mit den Vertretern des Kooperationspartners Gängeviertel über Hintergrundinformationen zu den jeweiligen Organisationsstrukturen auszutauschen. Da die Systeme einer WfbM und die von freischaffenden Künstlern sehr unterschiedlich seien, wäre es hier sehr wichtig, auch vermeintlich selbstverständliche Aspekte der eigenen Arbeit zu erläutern, um Missverständnisse zu vermeiden. Mit einem grundlegenden Verständnis für beide Strukturen könne dann auch die Konzeption eines gemeinsamen Angebotes am leichtesten gelingen.

Anbahnung von Kontakten im Gängeviertel

Der Workshop fand tagsüber, in etwa zu den regulären Arbeitszeiten des Ateliers Freistil, statt. Im Gängeviertel, also auch in der Farbfabrique, wird jedoch überwiegend abends gearbeitet. Dies stellte sich als Barriere für die Anbahnung von Kontakten mit weiteren Künstlern und Besuchern des Gängeviertels heraus. Dass dieses Ziel daher nur bedingt erreicht werden konnte, bedauerten beide Kooperationspartner. Der Besuch der abendlichen offenen Druckwerkstatt am Donnerstag sowie die Teilnahme an der öffentlichen Ausstellung waren daher umso wichtiger, um überhaupt mit externem Publikum und den Akteuren des Gängeviertels in Kontakt zu kommen.

Aufbau nachhaltiger Kooperationsstrukturen

Ein zweiwöchiger Workshop erwies sich als relativ kurz. Bereits das gegenseitige Kennenlernen der Beteiligten und der vielfältigen Möglichkeiten des Gängeviertels sowie das Initiieren gemeinsamer Arbeitsprozesse nahmen einige Tage in Anspruch. Als zu kurz erschien der Zeitraum den Befragten auch im Bezug darauf, in einem so offenen System wie dem Gängeviertel zunächst sichtbar zu werden und dann neue Strukturen und Kontakte zwischen allen Beteiligten zu etablieren.

Auch beim Atelier Freistil wären für eine dauerhafte Kooperation Veränderungen notwendig gewesen. Diese hätten aufgrund der komplexen Organisationsstruktur, z.B. bei Dienstplänen oder Fahrdienstzeiten, über einen längeren Zeitraum bearbeitet werden müssen. Nicht zuletzt haben auch die Künstler mit Behinderung ihren Alltag auf die Arbeitszeiten im Atelier abgestimmt.

Im Nachhinein zeigte sich, dass ein einzelner Workshop nicht ausgereicht hat, um eine regelmäßige Teilnahme von Künstlern aus dem Atelier an der offenen Druckwerkstatt in der Farbfabrique anzubahnen. Obwohl dies von allen Beteiligten im direkten Anschluss an den Workshop gewünscht war. Hier könnte eine stärkere Verbindung mit dem Arbeitsalltag der Künstler den Übergang in eine Regelmäßigkeit erleichtern – z. B. in Form der Anrechnung von Arbeitszeit, der Übernahme des Unkostenbeitrags für das Material oder eventuell auch der Begleitung zur Offenen Werkstatt durch einen Assistenten oder einen Ateliermitarbeiter. An diesem Punkt setzt auch die Planung für die zukünftige Weiterführung der Kooperation an, die Arbeit in der Farbfabrique in den regelmäßigen Arbeitsplan von Atelierkünstlern zu integrieren.

Externe Aktivitäten als organisatorische Herausforderung

Generell bedeute die Durchführung von Aktivitäten außerhalb der regelmäßigen Arbeitszeiten jedoch einen erheblichen organisatorischen Mehraufwand, merkte Sabine Garcia-Rios, Mitarbeiterin im Atelier Freistil, an. Beispielsweise sei es sehr aufwändig, Fahrdienste auf andere Zeiten zu verlegen. Auch hätten die Fachkräfte aus dem Atelier eigentlich keine Ressourcen, um eine kleine Gruppe an Künstlern zusätzlich zu den regulären Arbeitszeiten zu begleiten. Für diese Fragestellungen Lösungen zu entwickeln, sei wiederum neben der Alltagsarbeit im Atelier eine Herausforderung. Daher wurde der Zeitdruck, der durch den Projektrahmen erzeugt wurde, von Sabine Garcia-Rios durchaus positiv bewertet. Denn so sei die Zusammenarbeit mit dem Gängeviertel überhaupt begonnen worden.

Anbahnung von Kooperationen im Atelieralltag

Positiv hoben die Künstler mit Behinderung und Sabine Garcia-Rios hervor, dass die Interessen der Künstler und Mitarbeiter im Vorfeld von EUCREA abgefragt und bei der weiteren Planung berücksichtigt worden seien.

Die Atelier-Mitarbeiter schätzen die Suche nach Kooperationspartnern und die Anbahnung der Zusammenarbeit mit dem Gängeviertel durch EUCREA als besonders wichtigen Faktor ein. Im Rahmen ihrer Möglichkeiten könnten zwar Projekte innerhalb eines bestehenden Netzwerkes realisiert werden. Eine Akquise neuer Partner darüber hinaus sei aber kaum möglich. Bei den vorbereitenden Gesprächen sei es außerdem sehr wertvoll gewesen, dass EUCREA als neutraler Vermittler zwischen den beiden Institutionen habe fungieren können.

Bedeutung von Assistenz im Workshop

Die Begleitung des Projektes durch Anne Garthe bezeichneten die Beteiligten aus dem Ateliers Freistil wie dem Gängeviertel als unverzichtbar. Während des Workshops hatte die Assistentin vorwiegend die Funktion einer Ansprechpartnerin und war als Schnittstelle zwischen den beiden Kooperationspartnern z. B. für Terminabsprachen zuständig. Dies wurde von Künstlern mit Behinderung als besonders hilfreich erlebt. Aber auch für die Fachkräfte des Ateliers, die das Projekt nicht selbst hätten begleiten können, hatte die Assistentin eine wichtige Funktion: So wussten sie um einen verlässlichen Ansprechpartner für die Künstler mit Behinderung vor Ort. Dass die Mitwirkenden mit Behinderung und Anne Garthe sich vorher nicht kannten, war in diesem Fall kein Problem, weil die beteiligten Künstler sehr eigenständig ar-

beiten. Die Frage des Assistenzbedarfs müsste laut Sabine Garcia-Rios jedoch generell sehr individuell geplant werden.

Im Bezug auf das langfristige Ziel, die Einrichtung von ausgelagerten Atelierplätzen, stellten beide Kooperationspartner fest, dass sie solche Arbeitsplätze in den Strukturen des Gängeviertels nur mit einer Begleitung wie hier durch Anne Garthe bzw. Sebastian Fuchs und Julian Fricke für umsetzbar halten.

Am Workshop konnten aus organisatorischen bzw. ressourcenbezogenen Gründen nur Künstler teilnehmen, die nicht auf einen Fahrdienst oder Assistenz z.B. im Bereich Pflege angewiesen sind. In der Auswertung wurde sowohl von den Künstlern, als auch der Mitarbeiterin des Ateliers Freistil deutlich gemacht, dass sie dies schade fänden. Sie würden sich für alle Interessierten wünschen, an solchen Angeboten teilnehmen zu können. Dennoch sei es gut gewesen, überhaupt mit der Zusammenarbeit begonnen zu haben.

Die Auswertung basiert aus Gesprächen mit:

- Sebastian Fuchs (Künstler, Gängeviertel e.V.)
- Julia do Rosario Fortes (Künstlerin, Atelier Freistil)
- Martin Kraft (Künstler, Atelier Freistil)
- Olaf März (Künstler, Atelier Freistil)
- Sabine Garcia-Rios (Mitarbeiterin, Atelier Freistil)
- Anne Garthe (Assistentin, Studentin der angewandten Kulturwissenschaften, Universität Hildesheim)

Sebastian Fuchs, Künstler, Gängeviertel e.V.

Kunst braucht vernünftige Rahmenbedingungen. Sowohl ökonomische als auch atmosphärische. Die Zeit mit den Freistil-Künstlerinnen war für alle eine tolle Erfahrung.

Olaf März, Künstler, Atelier Freistil

Wir müssen doch lernen, unsere Hemmschwellen loszuwerden. Berührungsängste. Und man schafft das auch, das alles loszuwerden. Und damit baut man ja auch Brücken auf zu anderen (. . .) Wir haben jede Menge Anregungen bekommen, die man weitergeben kann. Das regt ja dann andere wieder an. Das ist vergleichbar damit, wie man einen Stein zum Rollen bringt.

Julia Fortes und Olaf März, Künstler, Atelier Freistil

Julia Fortes: „Und gerne diese Workshops immer anbieten. Weil Menschen mit Behinderung oder auch ohne möchten sich immer weiterbilden. Weil, wenn man sich nicht weiterbildet, bleibt man“ - Olaf März: „immer auf der Strecke. Und man soll nicht auf der Strecke bleiben.“

Martin Kraft, Künstler, Atelier Freistil

Ich würde mir wünschen, dass auch mal andere Leute mitmachen können. Nicht, weil ich zu faul bin - ich könnte das die ganze Zeit machen. Aber ich glaube, es würde eigentlich jedem hier im Atelier Freistil etwas bringen, so etwas zu machen. Weil das auch Bestätigung gibt und weil man etwas hinkriegt, was man vielleicht erst 3, 4 Tage vorher gelernt hat.

Sabine Garcia-Rios, Mitarbeiterin, Atelier Freistil

Ich hatte mir erhofft, dass sich ein bißchen was von dem abgucken wird, wie Leute ohne eine Struktur wie in unserem Atelier frei künstlerisch arbeiten und wie sie mit ihrer Arbeit vorankommen. Und dass es dort einen Austausch über Kunst gibt. Dass sie einfach über die Sachen, die sie machen, reden. Es war total schön zu sehen, dass die drei super selbstständig dort gearbeitet haben und dass es geklappt hat. Ich war skeptisch vorher, ehrlich gesagt. Und ich hätte es vorher auch nicht sagen können, ob es klappt. Und da merke ich, man ist so ein bißchen betriebsblind geworden und denkt, ach, das geht alles gar nicht. Und es ging. Es ging gut.

Anne Garthe, Assistentin/ Studentin, Angewandte Kulturwissenschaften, Universität Hildesheim

Alleine, dass es das Bewusstsein gibt: es ist einfach möglich. Ich glaube, das ist so der größte Effekt, dass man einfach mutiger sein kann, aus diesen Strukturen herauszukommen. Es hat alles dafür gesprochen, dass es funktioniert, wenn man Sachen einfach mal verändert und ausprobiert. Und vielleicht zeigt das nochmal, dass es jetzt gerade in so einer Experimentierphase sehr wichtig ist, das zu fördern, auch für einen längeren Zeitraum. Und dann kann es sein, dass es irgendwann etabliert ist. Aber bis so etwas ins Laufen kommt, muss man erst einmal investieren.

HANDLUNGSEMPFEHLUNGEN

Interessen im Atelier sammeln – auf dieser Basis Kooperationspartner suchen

Die Initiatoren einer solchen Zusammenarbeit sollten im Vorhinein herausfinden, welche Interessen bei den Künstlern und den Fachkräften des Ateliers vorhanden sind und auf dieser Basis nach passenden Kooperationspartnern suchen.

Gemeinsame Vorgespräche zwischen allen Beteiligten führen

Es ist hilfreich, wenn Vertreter der Kooperationspartner gemeinsam das konkrete Format der Zusammenarbeit konzipieren und die weiteren Organisationsschritte planen. Dabei sollte in den jeweiligen Teams beachtet werden, dass die Gesprächsergebnisse auch an Mitarbeiter weitergegeben werden, die an den Vorbereitungstreffen nicht teilnehmen.

„Selbstverständlichkeiten“ in der eigenen Arbeit finden und besprechen

In diesen Gesprächen ist es hilfreich, wenn sich die Beteiligten auch über die Rahmenbedingungen und Strukturen ihrer jeweiligen Institution unterhalten und z. B. die folgenden Fragen klären: Welche Auswirkungen haben die Systeme und deren Rahmenbedingungen auf die Zusammenarbeit? Was ist für welchen Partner ganz selbstverständlich – für den anderen aber vielleicht nicht? Was ist jeweils schwierig oder leicht zu organisieren? Welche Aufgaben, die sich auf die Zusammenarbeit auswirken, haben die Beteiligten ansonsten in ihrem Alltag?

Die eigenen Strukturen erklären

Dabei macht es Sinn, wenn sich die Gesprächspartner gegenseitig auch Hintergrundinformationen zu dem jeweiligen System erläutern. Freie Kulturschaffende werden z. B. das System einer WfbM vermutlich nur sehr grob kennen. Daher sollten grundlegende und handlungsbestimmende Aspekte erklärt werden, etwa dass eine WfbM wirtschaftlich erfolgreich agieren muss. Auch in Kulturinstitutionen gibt es solche Faktoren, die dem Fachpersonal aus dem WfbM-System nicht unbedingt geläufig sind. Diese Aspekte im gemeinsamen Austausch zu identifizieren und zu besprechen, vermeidet Missverständnisse und schafft eine solide Planungsgrundlage.

Offene Kommunikation über gegenseitige Erwartungen und finanzielle Bedingungen

Es ist empfehlenswert, dass die Kooperationspartner sich offen über die gegenseitigen Erwartungen an das Projekt und die jeweilige Mitarbeit austauschen. Insbesondere finanzielle Absprachen sollten möglichst genau und konkret getroffen werden. Es könnte z. B. sein, dass der Umgang mit finanziellen Aspekten oder mit Arbeitszeit in den beiden Systemen unterschiedlich gehandhabt wird.

Genug Zeit für Workshops einplanen

Man sollte genügend Zeit für die gemeinsame Arbeit einplanen, damit die Beteiligten sich zunächst kennen lernen und dann Arbeitsprozesse initiiert und zu einem Abschluss geführt werden können. Außerdem braucht es Zeit, um die komplexen Organisationsstrukturen in einer WfbM zu verändern und in einem eventuell relativ offenen System, wie im Fallbeispiel das Gängeviertel, neue Strukturen und Kontakte zwischen den Akteuren nachhaltig zu etablieren.

Ziele klar definieren - Konzeption und Zeitplanung darauf abstimmen

Die Ziele für die Konzeption sollten vorab gemeinsam klar definiert und das Format sollte daraufhin abgestimmt werden. Dies betrifft vor allem eine realistische Zeitplanung im Bezug auf die Neuordnung von institutionellen Strukturen.

Sofern eine langfristige Zusammenarbeit angestrebt wird, kann es sinnvoll sein, von vornherein mehrere Workshop-Phasen anzudenken, um die Kooperation zu etablieren. Eine intensive Startphase trägt dazu bei, dass Kontakte zunächst aufgebaut werden können, auf deren Basis die Zusammenarbeit sich festigen und leichter verselbstständigen kann.

Besuch beim Kooperationspartner - Vorbereitung vor Ort

Ein Besuch der Teilnehmenden mit Behinderung vor Beginn des Workshops in der eventuell noch unbekanntem Institution ist hilfreich. Dadurch können sie einen Eindruck der Örtlichkeiten verschaffen, die Beteiligten vor Ort kennen lernen und so besser einschätzen, wie das Projekt konkret verlaufen könnte.

Auf ein Ziel hin arbeiten

Es hat sich bewährt, im Workshop auf ein gemeinsames Ziel hinzuarbeiten. Dies könnte z. B. eine Ausstellung, aber auch eine kleine Dokumentation sein. Das Ziel sollte der vorhandenen Zeit angemessen sein, und die Arbeitsprozesse im Workshop nicht zu stark unter Druck setzen. Ein solches Ziel kann zu Beginn der Arbeitsphase mit den Beteiligten entwickelt oder schon bei der Konzeption anhand einer konkreten Veranstaltung geplant werden.

Workshop-Präsentation mit bestehenden Veranstaltungen verbinden

Es bietet sich an, die Workshop-Präsentation mit einer Veranstaltung zu verbinden, die in der Kulturinstitution ohnehin stattfindet. So können mit einem meist geringeren Organisationsaufwand ein größeres Publikum erreicht und eine weitere Gelegenheit für die Teilnehmenden geschaffen werden, Kontakte zu knüpfen. Der Austausch zwischen Kunstschaffenden mit und ohne Behinderung kann intensiviert werden, indem Künstler mit Behinderung organisatorische Aufgaben, etwa Thekendienste, übernehmen.

Wechselseitiger Wissenstransfer

Mit dem wechselseitigen Austausch von Fähigkeiten zwischen Künstlern mit und ohne Behinderung kann die Zusammenarbeit auf Augenhöhe gestärkt werden. Die Phase des Kennenlernens kann von der Workshopleitung genutzt werden, um besondere Fähigkeiten der Beteiligten zu ermitteln und diese im weiteren Verlauf wieder aufgreifen.

Kooperationen pflegen und Übergänge schaffen

Kontakte, die sich in einer Startphase zwischen den Beteiligten und Institutionen entwickelt haben, müssen im Anschluss bewusst gepflegt werden. Es sollten Übergänge geschaffen werden, damit das Erreichte bestehen bleiben und sich die Kooperation langfristig etablieren können. Dabei ist es zielführend, im Gespräch mit allen Beteiligten mögliche Hemmnisse, wie etwa einen Teilnehmerbeitrag, für eine Fortsetzung zu identifizieren und Lösungen hierfür zu entwickeln.

FALLBEISPIEL ARTplus


HUMAN BEATBOX- FORTBILDUNG AN DER HIPHOP ACADEMY

„Ich möchte die Chance haben, mehr zu wissen und mehr zu lernen. Weil ich besser werden will und weil ich auch mal einen haben will, der mir das zeigt.“

Siyavash Gharibi

Zu Beginn stand ein Workshop zum Thema Beatbox, den Guido Höper, Trainer der HipHop Academy, an vier Terminen bei barner 16 vor Ort durchführte. Seit Januar 2017 nimmt Siyavash Gharibi, Musiker in der Band Station 17, an den regulären Beatbox-Kursen an der HipHop Academy teil und stieg sofort in das „Advanced-Level 2“ für Fortgeschrittene ein.

Foto: 17motion

A man with short dark hair, wearing a vibrant pink, blue, and yellow plaid shirt, is captured in a close-up shot. He is holding a black microphone to his mouth with his right hand, appearing to be in the middle of speaking or performing. The background is slightly blurred, showing a large banner with the word 'HIP HOP' in bold black letters. A large, bright green plus sign is superimposed over the right side of the image, partially overlapping the text boxes.

BARNER 16 ist ein inklusives und interdisziplinäres Künstlernetzwerk von circa 100 festen und freien Kulturschaffenden mit und ohne Behinderung. Ausführliche Beschreibung siehe Seite 91.

www.barner16.de www.alsterarbeit.de

Die **HIPHOP ACADEMY HAMBURG** ist ein deutschlandweit einzigartiges Non-Profit Projekt für Jugendliche zwischen 13-25 Jahren. Sie bietet seit 2007 ein kostenloses Trainingsprogramm in allen relevanten Sparten der HipHop Kultur: Breakdance, Graffiti, DJing, Rap, Beatbox, Producing, Gesang und Newstyle-Dance. Jugendliche aus ganz Hamburg können jederzeit in die Kurse einsteigen und erhalten eine individuelle Förderung. Das Beginner-Level bietet Trainings für Einsteiger, die von Profis erste Schritte lernen wollen. Das Advanced-Level 2 fördert gezielt Talente, die sich schon spezialisiert haben und ihre Fähigkeiten auf einem fortgeschrittenen Niveau weiter professionalisieren wollen. Mit der Masterclass als dritte Ausbildungsstufe vervollständigt die HipHop Academy die Professionalisierung der herangebildeten Künstler in intensiven Spezialkursen.

www.hiphopacademy-hamburg.de

VERLAUF

In Vorgesprächen zwischen EUCREA und barner 16 wurde zunächst ermittelt, für welche Kursangebote der HipHop Academy sich die Musiker besonders interessieren. Dabei wurde der Bereich Beatbox, eine im HipHop entwickelte spezielle Form der Vocal Percussion, ausgewählt.

Um einen ersten Kontakt zwischen den beiden Institutionen herzustellen, begann die Kooperation zwischen barner 16 und der HipHop Academy zunächst mit einem eigens durchgeführten Kick-off-Workshop zum Thema Beatbox in den Räumen von barner 16. So konnten an dem Workshop alle Interessierten von barner 16 unkompliziert teilnehmen, Guido Höper, Beatbox-Trainer der HipHop Academy, sowie seine Inhalte und Methoden kennen lernen und ein Interesse an der Thematik entwickeln. Andererseits konnte Guido Höper sich ein Bild von den verschiedenen Musikern von barner 16 und der vielfältigen Arbeit des Netzwerks machen.

Während des Workshops stellte sich heraus, dass vor allem Siyavash Gharibi, Bandmitglied von Station 17 und ehemals im Bereich Breakdance aktiv, ein besonderes Interesse daran hatte, sich vertiefend mit dem Thema Beatbox zu beschäftigen.

Nach der unkomplizierten Anmeldung bei der HipHop Academy konnte Siyavash Gharibi „Level 1“ überspringen und sofort in das „Advanced-Level 2“ für Fortgeschrittene einsteigen. Seit Januar 2017 besucht er nun einmal wöchentlich am frühen Abend den regulären Beatbox-Kurs von Guido Höper an der HipHop Academy in Hamburg-Billstedt, an dem außer ihm noch drei weitere Jugendliche teilnehmen. Einmal im Monat findet die so genannte „Konferenz“ statt, bei der alle Teilnehmenden der HipHop Academy zusammenkommen und sich gegenseitig die Arbeits-

ergebnisse des vergangenen Monats präsentieren.

Insbesondere für die relativ lange Fahrt von Altona zum Kulturpalast Billstedt, dem Sitz der HipHop Academy, nimmt Siyavash Gharibi eine Assistenz in Anspruch und wird von Josefine Schwenke, FSJKlerin (Freiwilliges Soziales Jahr Kultur) von barner 16, begleitet.

Sowohl für Siyavash Gharibi, als auch für Josefine Schwenke gilt der Aufenthalt in der HipHop Academy als Arbeitszeit und wird mit der Wochenarbeitszeit verrechnet.

Die Teilnahme an den Angeboten der HipHop Academy ist kostenlos.

Die Honorarkosten für den Kick-off-Workshop bei barner 16 wurden über das ARTplus-Projektbudget finanziert.

AUSWERTUNG

Auch bei diesem Projektteil von ARTplus bestand die größte Hürde zu Beginn der Kooperation zunächst in der Terminfindung für einen Kick-off-Workshop. Da die HipHop Academy eine sehr offen funktionierende Institution ist, deren Angebote zudem für die Teilnehmenden kostenlos sind, war die Anbahnung der Zusammenarbeit auf formaler Ebene unkompliziert. Auch zeigte sich, dass sich diese offene Haltung und die große Wichtigkeit der Werte Respekt und Toleranz in der HipHop Academy spürbar auf die allgemeine Atmosphäre dort auswirken. Diese erleichterte eine gute Einbindung von neuen Teilnehmenden in den Kurs.

Gelungene Zusammenarbeit im Beatbox-Kurs

Die konkrete Zusammenarbeit wurde von allen Beteiligten sowohl im Workshop als auch im regelmäßigen Kurs als sehr positiv empfunden. Auch erlebten sie den persön-

lichen Austausch zwischen Siyavash Gharibi und den Teilnehmern aus dem bestehenden Kurs als sehr gelungen. Die schnelle und gute Entwicklung der gegenseitigen Akzeptanz hob auch die Geschäftsführung der HipHop Academy als positive Überraschung besonders hervor.

Berücksichtigung individueller Interessen im Arbeitsalltag

Die Kooperation mit einer so spezialisierten Institution wie der HipHop Academy ermöglichte die Berücksichtigung von sehr individuellen Interessen. Diese können bei barner 16 nicht immer aufgegriffen werden, da die Werkstatt-Struktur vorrangig auf das Arbeiten in Gruppen ausgelegt ist. Allerdings brachte die Teilnahme von nur einer Person an einer Fortbildung zu einem spezifischen Thema, das ansonsten nicht Teil des Arbeitsalltags ist, auch Schwierigkeiten mit sich:

So wünschte sich Siyavash Gharibi auch bei barner 16 mehr Austausch über die Inhalte aus dem Beatbox-Kurs sowie eine stärkere Einbindung des Themas in seinen Berufsalltag. Daher hätte er bevorzugt, die Kurse wenigstens zu zweit zu besuchen, obwohl er dies für die eigentliche Teilnahme vor Ort nicht unbedingt für notwendig gehalten hätte. Auch die befragten Mitarbeiter von barner 16 empfanden es als schwierig, das Üben der erlernten Techniken in den Alltag zu integrieren. Die Einbeziehung der neuen Fähigkeiten in künstlerische Produktionen konnte ebenfalls noch nicht vollständig gelingen, da am Transfer in die künstlerischen Formate der barner 16 gezielt gearbeitet werden muss. Eventuell müssten auch ganz neue Projekte innerhalb von barner 16 entwickelt werden, weil sich nicht jedes neue Thema sinnvoll in die vorhandenen Bandkonzepte einfügen lässt. Theoretisch wäre

hier ein erneuter Workshop in Kooperation von HipHop Academy und barner 16 denkbar, in dem an der Verknüpfung der beiden künstlerischen Ansätze gearbeitet wird.

Um das Üben im Alltag zu erleichtern, arbeiteten Siyavash Gharibi und Josefine Schwenke zum Zeitpunkt der Auswertung an einer Vorgehensweise, die Kursinhalte per Handyvideo jederzeit so verfügbar zu machen, dass Siyavash Gharibi anhand der Videos bei barner 16 und privat üben kann.

Beginn der Kooperation mit einem Workshop bei barner 16

Sehr positiv wurde der zu Beginn gesetzte Kick-off-Workshop in den Räumen von barner 16 eingeschätzt: Zum einen konnte dieser unkompliziert von den Musikern besucht und ein guter Austausch mit dem Trainer Guido Höper initiiert werden. Zum anderen konnten Guido Höper und Siyavash Gharibi sich so bereits kennen lernen, wodurch der Schritt in das regelmäßige Kursangebot an der HipHop Academy entspannt gelingen konnte.

Siyavash Gharibi bewertete die Begleitung durch Josefine Schwenke, FSJKlerin bei barner 16, insbesondere für die Orientierung auf dem relativ langen Bahnweg, als sehr wichtig. Diese Einschätzung wurde von den Fachkräften von barner 16 geteilt.

Die Auswertung basiert auf Interviews mit:

- Siyavash Gharibi (Musiker, barner 16)
- Guido Höper (Beatbox-Trainer, HipHop Academy)
- Kai Boysen (Betriebsstättenleiter, barner 16)
- Jochen Schindlbeck (Stellvertretender Geschäftsführer, HipHop Academy)
- Stella Adler (Teamleitung, barner 16)
- Josefine Schwenke (Freiwilliges Soziales Jahr Kultur, barner 16)

PERSPEKTIVE

Siyavash Gharibi wird weiter am regelmäßigen Kursangebot der HipHop Academy teilnehmen. Außerdem arbeiten barner 16 und die HipHop Academy zum Zeitpunkt der Veröffentlichung daran, die Kooperation zu verstetigen. Das Angebot der HipHop Academy soll für Nachwuchsmusiker von barner 16 im Rahmen ihrer beruflichen Qualifizierung, welche mit der Maßnahmeform „Berufsbildungsbereich“ organisiert wird, geöffnet werden. Dieser dauert in der Regel 24 Monate und dient meist dem Einstieg in die Beschäftigung in einer WfbM.

Siyavash Gharibi, Musiker bei barner 16

Das war eine Premiere für mich. Dass Guido mich DAHIN einlädt, damit hätte ich nicht gerechnet. Ich hätte mir das auch schon vorher gewünscht. Aber gerechnet hätte ich damit nicht. Ich muss ganz ehrlich sagen, ich bin sehr stolz darauf. Es geht gut, ja. Es ist aber auch nicht einfach. Aber ich krieg` das schon hin, wenn ich zuhöre und zuhöre, dann kriege ich das hin. Die einfachen Sachen hab ich hingekriegt. Aber dann ging es immer ein Level schwieriger. Da musste ich erst mal zuhören. Und überlegen, mit welcher Tonart mache ich diesen Beat mit meinem Mund. Damit das so sauber klingt. Am Anfang fand ich das kompliziert. Aber nach und nach kam ich mit.

Kai Boysen, Betriebsstättenleiter barner 16

Ganz klar war unsere Hoffnung, dass die Menschen in diesen Maßnahmen mehr lernen und hinterher mit diesem Erlernten auch etwas anfangen können. Ganz konkret: Nach zwei, drei Monaten Hip Hop Academy habe ich Siyavash Sachen machen hören, die er vorher nicht konnte, die mich total begeistert haben. Und mir wurde gesagt: Das ist das Ergebnis der HipHop Academy. Das heißt, da ist etwas vermittelt worden, was wir hier im Hause nicht vermitteln konnten. Es ist auch die Anregung. Weiterführen müssen wir es ja sowieso hier. Das Erlernte darf ja nicht wieder verloren gehen, sondern es muss ja etwas damit gemacht werden. An dem Punkt sind wir zwar noch nicht, aber wir erhoffen uns natürlich zukünftig einen qualitativ höheren Output an künstlerischer Arbeit.

Guido Höper, Beatbox Trainer, HipHop Academy

Ich war noch ein bißchen positiver überrascht, weil dadurch, dass ich keine Erwartungen hatte, so total von den Jungs hier und der Stimmung geflasht war. Mir hat das richtig viel Spaß gemacht, ich fand, es hat insgesamt total gut funktioniert. Es lief verblüffend reibungslos. Ich kann mir vorstellen, dass Leute die noch nicht mit Menschen mit Behinderung gearbeitet haben, ein ganz anderes Bild haben, was sie erwartet. Ich glaube, es wäre gar nicht so verkehrt, den Leuten zu sagen: Hey, das sind wirklich Musiker, die haben es auch drauf. Und man kann richtig arbeiten. Dass sich da die Leute drauf einstellen können und nicht irgendwie so Hemmungen oder auch ein komisches Gefühl haben. Dass man da auch schon mal im Vorfeld klar sagt, hey, die machen das schon länger und sind cool drauf.

HANDLUNGSEMPFEHLUNGEN

Offene Institutionen sind „einfache“ Kooperationspartner

Institutionen mit einer offenen Grundhaltung, die sich z. B. in kostenlosen Angeboten oder einem wertschätzenden Umgang mit Vielfalt äußert, bieten sich für Kooperationen oder die Einbindung von Künstlern mit Behinderung an. Dort gelingen Formalitäten oftmals unkompliziert und die offene Atmosphäre erleichtert außerdem die Einbindung von neuen Teilnehmenden.

Direkte Kommunikation herstellen

Hilfreich ist es, vor Beginn der Kooperation einen direkten Kontakt zwischen allen aktiv Beteiligten herzustellen und sich nicht nur auf der Leitungsebene auszutauschen. So kann z.B. der Trainer Fragen zu den Teilnehmenden stellen und erste Informationen über die Arbeit der Künstlergruppe von Menschen mit Behinderung (nachfolgend Künstlergruppe) erhalten. Und inhaltliche sowie organisatorische Absprachen können einfacher getroffen werden.

Kick-off-Workshops vor Ort

Bei einem Workshop im gewohnten Arbeitsumfeld der Musiker mit Behinderung können sich externe Trainer und Musiker unkompliziert kennenlernen. Außerdem können die Musiker einen Einblick in das neue Angebot erhalten sowie Interesse an den Inhalten entwickeln. Zudem hat der Trainer so die Möglichkeit, sich ein konkretes Bild vom Arbeitsalltag der Musiker und von den Strukturen ihres Arbeitsplatzes zu machen. Hier können sofort weitere Kooperationsschritte im direkten Gespräch von dem Trainer und den Mitarbeitern der Künstlergruppe geplant werden. Das Kennenlernen in gewohnter Umgebung bietet dann eine Sicherheit für die Musiker mit Behinderung, den Schritt an die externe Institution ohne Aufregung zu gehen.

Praxisorientierte Vermittlungskonzepte funktionieren gut

Eine praxisorientierte Grundausrichtung und die Vermittlungsform „Vor- und Nachmachen“ haben sich bewährt.

Assistenz gezielt aussuchen

Idealerweise sollte eine Assistenzperson gefunden werden, die vom Alter und ihren Interessen zum Kurs passt. Der Künstler mit Behinderung sollte die Assistenzperson mit auswählen.

Kurse gemeinsam starten

Wenn Kursinhalte aufeinander aufbauen oder die Entwicklung eines Gruppengefühls in besonderem Maße für die künstlerische Arbeit notwendig ist, ist es sinnvoll, gemeinsam zu beginnen. Bei flexibleren Konzepten ist auch ein Einstieg in laufende Kurse möglich.

Über die Nachbereitung und die Anwendung des Gelernten im beruflichen Alltag nachdenken

Gerade wenn einzelne Künstler an externen Fortbildungen zu spezifischen Themen teilnehmen, die im Repertoire der Künstlergruppe sonst nicht vorkommen, ist es notwendig, einen gezielten Plan für den Transfer in den Alltag zu entwickeln. Dabei können z. B. einfache Smartphone-Videos von Kursinhalten genutzt werden, mit denen im Alltag geübt werden kann. Unter Umständen ist es jedoch sinnvoll, zu zweit an externen Kursen teilzunehmen, damit sich die Musiker auch im Alltag über diese austauschen können.

FALLBEISPIEL ARTplus

SEMINAR DER THEATERAKADEMIE IM KLABAUTER THEATER

*„Ich finde,
zusammen arbeiten ist
dermaßen inkludierend,
und dann stellt sich
sowieso automatisch
eine Normalität ein.“*

Dominique Enz

Im Januar 2017 fand im Klabaüter Theater unter der Leitung von Dorothee de Place ein zweitägiger Workshop zum Thema kollektive Stückentwicklung statt, an dem Regie- und Dramaturgie-Studierende der Theaterakademie sowie Mitglieder des Klabaüter Ensembles teilnahmen. Der Workshop konnte von den Studierenden als reguläres Seminar belegt werden.

Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung sind EUCREA, die Theaterakademie und das Klabaüter Theater im Gespräch darüber, wie das Thema Inklusion mit dem Studium an der Theaterakademie zukünftig verknüpft werden könnte.

Foto: 17motion

Das **KLABAUTER THEATER** ist ein Ensemble von 12 Menschen mit Behinderung, die hauptberuflich als Schauspieler arbeiten. Seit 2006 betreibt das Theater eine eigene Spielstätte. 2015 übernahm Dorothee de Place die künstlerische Leitung des Theaters. Das Ensemble entwickelt eigene Stücke oder bearbeitet klassische sowie zeitgenössische Texte neu – sowohl in Eigenregie, als auch in Kooperation mit externen Regisseuren und Künstlern. Daneben bietet das Theater Workshops an, z. B. für Schulklassen und ist Kooperationspartner im TUSCH Programm (Theater und Schule). Das Klabauter Theater wird in Zusammenarbeit eines Fördervereins mit der Evangelischen Stiftung „Das Rauhe Haus“ getragen und gehört dort zum Stiftungsbereich Teilhabe mit Assistenz. Die Arbeitsplätze der Menschen mit Behinderung werden im Rahmen der „Individuellen Arbeitsbegleitung“ (IAB) organisiert. Mit der IAB bietet das Rauhe Haus in verschiedenen Arbeitsfeldern Arbeits- und Beschäftigungsmöglichkeiten als Alternative zu einer Beschäftigung in einer Werkstatt für Menschen mit Behinderung (WfbM).

www.theater-klabauter.de www.rauheshaus.de



Die **THEATERAKADEMIE** ist Bestandteil der Hochschule für Musik und Theater Hamburg (HFMT) und gemeinsames Dach der Bachelor- bzw. Master-Studiengänge: Regie (Schauspiel / Musiktheater), Dramaturgie, Schauspiel, Gesang, Oper und Liedgestaltung. Die Hamburger Staatstheater (Deutsches Schauspielhaus, Thalia Theater und Staatsoper) sowie Kampnagel, das Schauspiel Kiel und das Hamburger St. Pauli Theater sind Kooperationspartner. Die Theater und ihre Mitarbeiter werden systematisch an der Ausbildung beteiligt, viele Dozenten der Akademie kommen aus der Praxis.

Die Theaterakademie Hamburg bildet nicht nur aus, sondern zeigt sich auch mit ihren künstlerischen Produktionen. Studienprojekte und Abschlussarbeiten, Schauspiel- wie Opernproduktionen finden auf Bühnen der Kooperationspartner und nicht zuletzt im Forum der Hochschule statt.

www.hfmt-hamburg.de/studiengaenge

VERLAUF

Zunächst initiierte EUCREA Vorgespräche mit Prof. Sabina Dhein und Dr. Susanne Schlicher von der Theaterakademie sowie Dorothee de Place, Leitung des Klabaüter Theaters. Ein gemeinsamer Workshop wurde dabei als sinnvolles Format zur ersten Kontaktaufnahme zwischen den Studierenden und dem Ensemble des Klabaüter Theaters vereinbart. Die Theaterakademie nahm diesen in ihr Vorlesungsverzeichnis auf, sodass er von den Studierenden als reguläres Seminar besucht werden konnte.

Im Januar 2017 fand dieser zweitägige Workshop zum Thema „kollektive Stückentwicklung“ in der Spielstätte des Klabaüter Theaters unter der Leitung von Dorothee de Place statt. Teilnehmende waren sieben Schauspieler und ein ehemaliger Praktikant des Klabaüter Theaters sowie sechs Studierende aus den Studiengängen Regie und Dramaturgie. Den Einstieg bildete nach der Vorstellungsrunde eine Aufwärm-Einheit, um sich weiter kennenzulernen und miteinander in Kontakt zu kommen. Danach beschäftigten sich die Teilnehmenden mit Objekten, die sie zum Thema „Zeit beeinflussen – Zeit dehnen – Zeit verknapfen“ mitgebracht hatten. Zunächst wurden mit diesen Requisiten kleine Geschichten erzählt, indem sie räumlich neu angeordnet und miteinander in Beziehung gesetzt wurden. In Kleingruppen wurden dann ausgehend von den mitgebrachten Objekten szenische Ansätze entwickelt, die im Plenum vorgestellt und besprochen wurden.

Der zweite Tag begann mit einem Reflexionsgespräch des ersten Tages. Nach dem Aufwärmen erstellte die Gesamtgruppe zum Thema „Zeit & Moment“ eine Mindmap – mit einer Auswahl der gesammelten Begriffe wurde dann wieder szenisch in

drei Kleingruppen gearbeitet. Auch diese Ergebnisse wurden gegenseitig vorgestellt und reflektiert. In den etwa 15-minütigen Präsentationen wurden neben der Bühne und dem Zuschauerraum auch die Empore oder der Backstagebereich als Spielfläche genutzt. Teilweise wurden die anderen Teilnehmenden als Publikum interaktiv mit einbezogen, und es wurde eher performativ gearbeitet. Teilweise gab es auch eine klare Narration, also eine Geschichte, die in der kleinen Szene erzählt wurde. Der Workshop endete mit einem gemeinsamen Abschlussgespräch.

Dorothee de Place und die Schauspieler führten den Workshop in ihrer Arbeitszeit durch. Bei technischen Belangen unterstützte Tina Erösova, die im Klabaüter Theater für Bühne, Kostüm und Requisite zuständig ist, den Workshop.

AUSWERTUNG

Den gemeinsamen Austausch und die Zusammenarbeit auf der zwischenmenschlichen Ebene beschrieben die Teilnehmenden aus dem Klabaüter Theater und der Theaterakademie als unkompliziert und inspirierend. Die Studierenden hielten auch die offene und herzliche Atmosphäre, mit der sie im Klabaüter Theater empfangen worden waren, für besonders bemerkenswert.

Eventuelle Vorbehalte auf beiden Seiten relativierten sich schnell aufgrund der guten Begegnungen, sodass Berührungspunkte abgebaut werden konnten. Außerdem bekundeten alle Teilnehmenden des Workshops im Interview Interesse daran, noch einmal miteinander zu arbeiten. Hierfür müssten allerdings Formen gefunden werden, die sowohl mit den Strukturen der Theaterakademie, als auch denen des Klabaüter Theaters in Einklang zu bringen

sind. Eine schon bestehende Möglichkeit wäre, Schauspieler aus dem Klabauteater Theater in Studien- oder Abschlussprojekte an der Theaterakademie einzubinden. In der Vergangenheit haben bereits in einzelnen Projekten von Studierenden der Theaterakademie z. B. Schauspieler mit Behinderung aus dem Netzwerk barner 16 mitgewirkt.

Struktur und Thema des Workshops

Von der überwiegenden Mehrzahl der Beteiligten wurde der zweitägige Workshop als zu kurz angesehen, weil die Zeit nur für den Einstieg in einen gemeinsamen Arbeitsprozess gereicht habe, nicht aber für dessen Abschluss. Jedoch existierten verschiedene Haltungen dazu, ob eine längere Workshop-Phase am Stück oder mehrere getrennte Blöcke die bessere Wahl gewesen wären. Ein Argument der Studierenden für die Aufteilung in Blöcke war, dass man dazwischen Gedanken hätte vertiefen, Gespräche führen oder sich weiter hätte informieren können. Außerdem wurde von ihnen angemerkt, dass ein einzelner Termin schneller in Vergessenheit geraten würde. Zudem würde die Zusammenarbeit mit den Schauspielern mit Behinderung zu sehr als Besonderheit betont. Mehrere Treffen könnten hingegen die Selbstverständlichkeit der Kooperation erhöhen. Von einem Teil der Schauspieler mit Behinderung wurde als Argument für eine kompakte Arbeitsphase angeführt, dass durch die Unterbrechung Ideen verloren gehen könnten. Alle Beteiligten waren sich aber einig, dass im Falle einer Wiederholung die Aufgabenstellung des Workshops angepasst und klarer strukturiert werden müsste, sofern ein längerer Zeitraum nicht eingerichtet werden könnte.

Als zentral wurde vor allem von Dorothee de Place und den Studierenden hervorgehoben, dass der Workshop ein Thema hatte und nicht ausschließlich unter dem Motto „Begegnung“ stand. Die Beschäftigung mit einem gemeinsamen Gegenstand hätte den Einstieg in einen Arbeitsprozess auf Augenhöhe deutlich vereinfacht. Ein Impuls der Studierenden war es, bei der Auswahl des Themas sowie der Durchführung des Workshops an der Expertise und den Erfahrungen der Beteiligten anzuschließen, also die Fähigkeiten in den Bereichen Schauspiel, Regie und Dramaturgie für den Workshop zu nutzen.

Aufgrund der begrenzten Zeit hätte ein Teil der Studierenden es bevorzugt, innerhalb der zwei Tage länger in derselben Kleingruppe und eher methoden- als ergebnisorientiert zu arbeiten. In den relativ kurzen Gruppenphasen zu einem Ergebnis zu kommen, das im Plenum vorgestellt und diskutiert wurde, habe sie teilweise unter Druck gesetzt. Dort hätten sie entweder mehr Zeit oder eine konkrete Aufgabenstellung hilfreich gefunden. Auch Dorothee de Place plädierte in der Auswertung dafür, insbesondere zum Beginn einer solchen Zusammenarbeit nicht mit zu freien Strukturen zu arbeiten und das gemeinsame Thema bzw. Ziel für alle klar zu definieren. Um die Seminarplanung passgenau durchführen zu können, wären für sie zusätzliche Informationen über die Teilnehmenden, beispielsweise zu deren Vorerfahrungen, hilfreich gewesen. Diese hätten z. B. in einem Vorbereitungstreffen ausgetauscht werden können.

Beschreibung des Seminars im Vorlesungsverzeichnis

Im Ausschreibungstext des Seminars wurde die Information, dass es sich beim Klabauteur Theater um ein Ensemble von Schauspielern mit Behinderung handelt, zwar erwähnt, allerdings bewusst nicht in den Vordergrund gestellt. In der Auswertung machten die Studierenden jedoch deutlich, dass sie sich – unter der Prämisse eines zusätzlichen inhaltlichen Themas – auch für diesen Workshop angemeldet hätten, wenn dies für sie deutlicher erkennbar gewesen wäre. Zum Einstieg hätten sie es rückblickend interessant gefunden, z. B. in Form kurzer Videoausschnitte einen Einblick in die Arbeit des Klabauteur Theaters zu erhalten, da ihnen diese bis dahin unbekannt gewesen war.

Die Schauspieler des Klabauteur Theaters gaben an, kein größeres zusätzliches Informationsbedürfnis gehabt zu haben, da der Workshop in der eigenen Spielstätte und mit der eigenen Leitung durchgeführt worden war. Es habe ihnen ausgereicht, zu wissen, dass sie mit Studierenden von der Theaterakademie zusammen arbeiten würden. Außerdem habe es für sie kein Problem dargestellt, dass die Studierenden vorab nicht umfassend über das Klabauteur Theater informiert gewesen waren.

Umgang mit Sprache in der Zusammenarbeit

Für die Studierenden war der Gebrauch von Sprache in der Zusammenarbeit ein wichtiges Thema, beispielsweise inwiefern sie ihre gewohnte Art, sich über Theater zu unterhalten, hätten verändern müssen. Daher hätten sie auf einige Redebeiträge verzichtet, da sie diese ihrer Meinung nach nicht einfach genug hätten ausdrücken können. Hier hätten zu Beginn offene Ab-

sprachen darüber, wie in der Gruppe z. B. mit Nachfragen bei zu komplizierten Formulierungen umgegangen werden soll, zur Transparenz bei allen Beteiligten beitragen und die Selbstverständlichkeit im Umgang miteinander fördern können.

Unterschiedliche Konzepte von Theater im Austausch

Auf der inhaltlichen Ebene berichteten alle Mitwirkenden davon, im Workshop neue und interessante Erkenntnisse gewonnen zu haben:

Die Schauspieler des Klabauteur Theaters sahen große Unterschiede zu sonstigen Workshops, in denen sie häufig mit Theater-Laien zusammenarbeiten. Mit den Studierenden der Theater-Akademie sei ein intensiver fachlicher Austausch entstanden, und sie hätten neue Impulse für ihre künstlerische Praxis erhalten. Beispielsweise hätten sie andere Inszenierungsformen oder Möglichkeiten, das Publikum im Raum zu platzieren, kennen gelernt. Diese Erfahrung teilte auch Dorothee de Place, der in den Improvisationen der Schauspieler während des Workshops einige neue Facetten aufgefallen waren.

Die Studierenden empfanden die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Arbeitsansätzen und Verständnissen von Theater als bereichernd. Im Unterschied zu ihrer sonstigen Arbeit hätten sie z. B. Dinge eher praktisch ausprobiert, anstatt sie zunächst ausführlich zu durchdenken und zu diskutieren. So wären Entscheidungen in den Kleingruppen teilweise sehr schnell getroffen worden. Dies habe zu ungewöhnlichen Ideen und Ergebnissen geführt.

Diese Erfahrung wurde von den Studierenden als sehr inspirierend wahrgenommen. Durch das Aufeinandertreffen der ver-

schiedenen Arbeitsweisen hätte sich zudem eine Gelegenheit ergeben, die eigenen Methoden zu hinterfragen. Beispielsweise wurde das Verhältnis von Diskussionen und aktivem Tun während einer Probe reflektiert.

Auch im Nachdenken über theaterbezogene Themen und Fragestellungen habe das Seminar zu neuen Erkenntnissen geführt. Aus Sicht der Studierenden würde der Fachdiskurs im Theaterbereich oftmals entlang bestimmter Konventionen geführt. Durch die Zusammenarbeit mit dem Klabauter Theater hätten diese vermeintlich selbstverständlichen Normen noch einmal aus einer anderen Perspektive betrachtet und grundlegender hinterfragt werden können. Dies habe teilweise zu einem vertieften Verständnis der eigenen Position geführt. Es seien aber auch viele neue Fragen aufgeworfen worden – teilweise allgemein, teilweise inklusionsspezifisch.

Daher hätten sich die Studierenden eine Nachbesprechung gewünscht, um diese Fragen noch einmal im Bezug zu den gemachten Erfahrungen diskutieren und eine theoretische Anbindung an ihr Studium herstellen zu können.

Einbindung des Themas Inklusion ins Studium

Von den Studierenden wurde außerdem festgestellt, dass es sehr sinnvoll sei, im Rahmen ihres Studienplanes konkrete Anlässe der Zusammenarbeit, etwa in Form eines solchen Workshops, zu schaffen. Eine Offenheit für das Thema und teilweise sogar ein explizites Interesse daran wären zwar im Vorhinein bei ihnen vorhanden gewesen. Eine eigenständige Initiative in diese Richtung, die dann außerhalb des Kontextes Studium stattfinden müsse, sei jedoch schwierig. Ganz allgemein wurde

daher das Angebot von ihnen gelobt, ein solches Seminar zu belegen. So sei die Möglichkeit geschaffen worden, in das Thema „Inklusion im Theater“ einzusteigen, Fragen dazu zu entwickeln und qualifizierter darüber nachdenken zu können. Dabei erachtete ein Teil der Teilnehmenden hier sogar einen größeren Schwerpunkt als durchaus sinnvoll. Interessierte Studierende könnten sich dann tiefergehender mit der Thematik beschäftigen, als dies durch einen zweitägigen Workshop möglich sei.

Auch die Schauspieler mit Behinderung äußerten insgesamt ein großes Interesse daran, sich weiterzubilden, neue Methoden auszuprobieren und erneut in Seminar- oder Projektform mit Studierenden zusammen zu arbeiten. Teilweise wurden von ihnen auch konkrete berufliche Ziele genannt, für die allerdings eine gezielte Fortbildung notwendig sei.

Die Auswertung basiert auf Interviews mit:

- Dorothee de Place (Künstlerische Leitung Klabauter Theater)
- Sabrina Fries, Oliver Gerhard, Katrin Heins, Lars Pietzko, Marc-André Steffen, Agnes Wessalowski (Schauspieler, Klabauter Theater)
- Dominique Enz, Milena Fischer (Studenten Regie, Theaterakademie Hamburg)
- Leila Etheridge, Lena Mallmann, Saskia Ottis (Studentinnen Dramaturgie, Theaterakademie Hamburg)

PERSPEKTIVE

Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung sind EUCREA, die Theaterakademie und das Klabauter Theater im Gespräch darüber, wie das Thema Inklusion mit dem Studium an der Theaterakademie zukünftig verknüpft werden könnte. Beispielsweise sind weitere Workshops für das Wintersemester 2017/2018 in Planung.

Milena Fischer, Studentin Regie, Theaterakademie Hamburg

Ich finde diesen Workshop einen guten Aspekt im Studium. Und ich fänd's auch schön, wenn so etwas weitergehen würde. Oder wirklich ein kleines Projekt zusammen zu machen. Weil ich finde, das, was zu sehen ist auf deutschen Bühnen, ist ein ziemliches Einheitsbild. Zumindest auf großen Bühnen ist es ein Einheitsbild von Menschen – und das spiegelt nicht unsere Gesellschaft.

Dominique Enz, Studentin Regie, Theaterakademie Hamburg

Ja, es ist es super, ein Thema zu haben! Ich finde, zusammen arbeiten ist dermaßen inkludierend, und dann stellt sich sowieso automatisch eine Normalität ein. Ich begegne Menschen, gegenüber denen man vielleicht Berührungsängste haben könnte, viel lieber, indem man einfach zusammen arbeitet, und dann fällt es sofort unter den Tisch.

Saskia Ottis, Studentin Dramaturgie, Theaterakademie Hamburg

Ich glaube, ich habe unterschätzt, wie professionell sie sind. Das ist mir während des Workshops bewusst geworden, dass die einfach schon seit 20 Jahren bzw. sehr lange in diesem Bereich arbeiten - und ich nicht...

Dorothee de Place, Künstlerische Leitung, Klabauter Theater

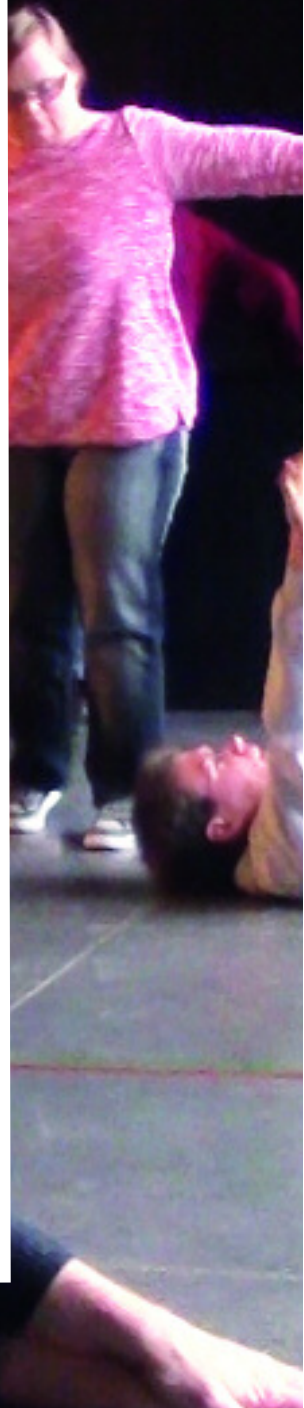
Mir war wichtig, dem Workshop ein Thema jenseits von „Jetzt arbeitet ihr mal mit Menschen mit Behinderung“ zu geben. Die „geheime Agenda“, lernt die Arbeit miteinander kennen, hat aber prima funktioniert. Die meisten Studierenden haben sich mit großer Selbstverständlichkeit an die Arbeit gemacht und sehr respektvoll kommuniziert und Rückmeldungen gegeben. Ich denke nach wie vor: Das ist der Weg. Wir müssen in die Ausbildungsstätten ´rein. Wenn es unser Fernziel ist, dass Schauspieler mit Behinderung eine Normalität auf jeder Bühne sein könnten, dann müssen wir dafür sorgen, dass die Theatermacher von morgen sich das vorstellen können.

Lars Pietzko, Schauspieler, Klabauter Theater

Worüber macht man sich Sorgen? Wenn so ein Projekt ansteht, fragt man sich natürlich auch, wie kommen wir bei denen an? Wie kommt unsere Arbeit bei denen an? Wie kommt deren Arbeit bei uns an? Und hinterher waren wir dann, ich möchte mal sagen, um eine Erfahrung reicher.

Marc-André Steffen, Schauspieler, Klabauter Theater

Es ist ja auch so, dass z. B. Leute von der Hochschule dann mal ein anderes Denken kriegen. Und dass endlich mal ein anderes Denken in die Köpfe von Menschen kommt, die nichts mit behinderten Menschen machen. Die waren ja hier. Und endlich gibt es auch Leute, die merken, hey, die können ja was. Das sind auch Schauspieler, die zeigen auch, was sie drauf haben! Damit dieser Weg auch mal nach außen kommt. Das ist ein kleiner Schritt.



HANDLUNGSEMPFEHLUNGEN

Den Workshop unter ein inhaltliches Thema stellen

Der Workshop sollte anhand eines inhaltlichen Themas, z. B. einer bestimmten Methode, geplant werden und nicht ausschließlich der Begegnung von Menschen mit und ohne Behinderung dienen. Die Beschäftigung mit einem gemeinsamen Gegenstand kann eine Zusammenarbeit auf Augenhöhe unterstützen. Es ist hilfreich, bei der Wahl des Themas und in der konkreten Durchführung die verschiedenen Schwerpunkte der Beteiligten, hier z. B. Schauspiel – Regie – Dramaturgie, zu berücksichtigen. So können die Teilnehmenden ihre Stärken in den Workshop einbringen und zu einem erfolgreichen Ergebnis beitragen. Bei einem für alle neuem Thema macht es Sinn, eine umso klarere Struktur für das Seminar festzulegen.

Vorbereitungstreffen durchführen und ein Ziel für den Workshop definieren

Ein Vorbereitungstreffen – zumindest mit den Studierenden und der Workshopleitung – ist ratsam. Dies eröffnet die Möglichkeit, sich bereits vorab kennen zu lernen und die eigenen Interessen im Bezug auf den Workshop zu äußern. Auf dieser Basis kann dann das Thema für den Workshop präzisiert bzw. ein gemeinsames Ziel definiert werden und die Workshopleitung kann die inhaltliche Vorbereitung darauf abstimmen.

Ausreichend Zeit oder klare Workshop-Struktur einplanen

Für einen kurzen, z. B. zweitägigen Workshop erscheint eine Struktur mit klaren Aufgabenstellungen sinnvoll. Wird ein eher offener Prozess angestrebt, empfiehlt sich eine längere Dauer von mehreren Tagen, um zu einem zufriedenstellenden Ergebnis zu gelangen. Dabei kann sich die Aufteilung in mehrere Blöcke anbieten. In kürzeren Arbeitsphasen scheint es außerdem zielführend zu sein, eher prozess- anstatt ergebnisorientiert vorzugehen.

Die künstlerische Arbeit vorstellen

Da die Studierenden die künstlerische Arbeit der Schauspieler mit Behinderung eventuell nicht kennen, kann es Sinn machen, diese zu Beginn etwa in Form von kurzen Videoausschnitten vorzustellen.

Transparente Absprachen für den Umgang mit Sprache festlegen

Gerade wenn in der Gruppe Menschen mit und ohne Behinderung erstmals zusammen arbeiten, kann es hilfreich sein, zu Beginn gemeinsam Absprachen zu treffen, wie mit Sprache umgegangen werden soll. Beispielsweise kann thematisiert werden, wie die Beteiligten Nachfragen bei zu komplizierten Formulierungen handhaben möchten. Dies kann Unsicherheiten auf allen Seiten abbauen und eine ungezwungene Zusammenarbeit fördern. In diesem Zusammenhang bietet es sich auch an, weitere Themen zu besprechen, die zu Unsicherheiten führen können, wie das Anbieten von Hilfestellungen oder das Äußern von Kritik.

Eine Nachbesprechung anbieten

Eine Nachbesprechung ist für alle Beteiligten hilfreich, um die praktischen Erfahrungen zu reflektieren und zu besprechen. Für Studierende kann zudem die theoretische Anbindung an das Studium gefördert werden. Außerdem können dabei zukünftige Kooperationsmöglichkeiten entwickelt und ggf. konkret vereinbart werden.

FALLBEISPIEL ARTplus

DESIGNKOOPERATIONEN AN DER HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KÜNSTE HAMBURG

Die HANDWERKSTATT ist eine inklusive Design-Workshopserie, die seit April 2016 von EUCREA in Kooperation mit der HFBK Hochschule für bildende Künste Hamburg in fünf Werkstätten für behinderte Menschen im norddeutschen Raum durchgeführt wurde. Designstudenten, Designer und Kunsthandwerker kooperierten mit den Mitarbeitern der einzelnen Werkstätten, um gemeinschaftlich handwerkliche Techniken gestalterisch neu zu interpretieren.

In der HANDWERKSTATT begegneten sich Designer und Handwerker auf Augenhöhe. Design ist hier Ausgangspunkt für Kommunikation, der Gestaltungsprozess ist Motor für persönliche Entwicklung. Gemeinsam werden Prozesse erarbeitet, die es mithilfe einfacher Techniken und Materialien ermöglichen, interessante Produkte zu gestalten.

In insgesamt fünf Workshops, geleitet durch den Londoner Kommunikationsdesigner Gero Grundmann und die Hamburger Produktdesignerin Alexa Lixfeld, wurden handwerkliche Techniken erprobt und gestalterisch weiterentwickelt: In Hamburg wurde beim Träger alterarbeit sowohl in der Keramikwerkstatt wie auch in der Siebdruckwerkstatt gearbeitet. In Itzehoe fand in der „Bildschön Designwerkstatt“ der Brücke Schleswig-Holstein ein Stempelworkshop statt. Im Werkforum Kiel (Kieler Fenster) setzten sich die Workshop-Teilnehmer mit Anwendungsmöglichkeiten von Knüpf- und Flechttechniken auseinander und in den Delme-Werkstätten in Sulingen wurde in der Kerzenwerkstatt experimentiert.

Alle Workshops verliefen nach einem ähnlichen Prinzip: Vor Ort wurde eine Designaufgabe vereinbart, deren Bearbeitung exemplarisch aufzeigt, wie sich die Werkstätten in Bezug auf Arbeitsweisen, Produktvielfalt oder -qualität verbessern können. Zur Inspiration der Teilnehmer erfolgte jeweils eine Einführung zu Material und Techniken durch einen Experten. Daran schloss sich eine gemeinschaftliche, zweitägige Arbeitsphase mit Abschlusspräsentation der neu entstandenen Produkte und Ideen an.

CASE #1 SIEBDRUCK & SCHERENSCHNITT

Ausgangssituation

Die Siebdruckwerkstatt Sieben von alsterarbeit ist ein Teil der Betriebsstätte von barner 16 (siehe S. 91). Den gestalterischen Ausgangspunkt bilden häufig die künstlerischen Arbeiten einzelner Mitarbeiter, die als Druckvorlagen auf Stoff und Papier genutzt werden. Es entstehen Produkte im Bereich Bekleidung, modische Accessoires sowie Produkte im Bereich Heimdekoration. Aufwändigere Näharbeiten können nur durchgeführt werden, wenn sich Mitarbeiter mit entsprechender Kompetenz in der Werkstatt befinden, was nicht immer der Fall ist. Beim Druck von Fremdaufträgen ist Präzision erforderlich, was viele der Mitarbeiter nicht leisten können. So entstehen immer wieder Phasen, in denen einzelnen Mitarbeitern nicht genügend Aufgaben zur Verfügung gestellt werden können und das Anleitersteam zu leistende Auftragsarbeiten selbst übernehmen muss.

Gestaltungsaufgabe

Die Situation in der Siebdruckwerkstatt könnte verbessert werden, indem im Bereich der Eigenprodukte Tätigkeiten über das eigentliche Siebdrucken hinaus angeboten werden können, um die unterschiedlichen Fähigkeiten der Mitarbeiter mehr berücksichtigen zu können.

Entwickelte Lösungsansätze

- Drucken auf kostengünstigen Trägermaterialien um „verdrucken“ zu ermöglichen
- Tätigkeitsspektrum erhöhen, z.B. durch neue Arbeitsaufträge im Bereich Schneiden und Falzen
- Druckaufträge anbieten, bei denen „Fehler“ zum interessanten Gestaltungselement werden können



Tätigkeitsvielfalt erhöhen: Konzept Schneiden und Falzen von Felizia Berchtold



Neue Trägermaterialien ausprobieren: Konzept Siebdruck auf Lebensmitteln von Julia Pätzold



Neue Gestaltungsmöglichkeiten finden: Konzept Origami-Fisch-Girlande von Marie-Theres Böhmker und Francisca Concha
Fotos: Georg Kussmann

CASE #2 KERAMIK

Ausgangssituation

Die Keramikwerkstatt des Hamburger Trägers alsterarbeit gGmbH wurde vor über 30 Jahren gegründet. Sie verfolgte zunächst das Ziel, Beschäftigten, die in die produzierenden Arbeitsbereiche der Werkstatt nur schwer einzugliedern waren, eine kreative Aufgabe anzubieten.

Seit einigen Jahren verändert sich die Klientel von alsterarbeit – immer mehr Menschen mit psychischen Erkrankungen, die zunächst auf dem ersten Arbeitsmarkt tätig waren, zählen zu den Mitarbeitern. Eine Gruppe von Keramikern wünscht sich, in der Öffentlichkeit mit ihrer Arbeit mehr wahrgenommen zu werden und verkaufbare Produkte zu produzieren. Niveau.

Gestaltungsaufgabe

Der Workshop Keramik hat zunächst das Ziel, die in der Werkstatt beschäftigten Handwerker in ihrer Tätigkeit durch gestalterische Beratung und neue Ideen zu unterstützen und nachhaltig zu motivieren. Es sollen Produkte entstehen, die funktional und ästhetisch den Kunden überzeugen. Es geht darum, neue Tätigkeitsspielräume anzuregen und Arbeiten in unterschiedlichen Schwierigkeitsgraden anzubieten.

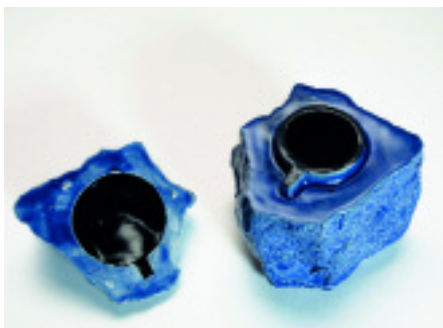
Entwickelte Lösungsansätze

- Produkte entwickeln, die in der nahegelegenen Umgebung verkaufbar sind (Café, Blumengeschäft)
- Neue Gestaltungsformen finden
- Unterschiedliche Fähigkeiten der Mitarbeiter aufgreifen
- Objekte finden, die Gestaltungsspielräume zulassen

Mehr Infos: www.unic-design.de



Interessante Effekte erzielen:
Aromaschalen von Steffi Thür



Formen neu definieren: Konzept Elbuferstein
Teamarbeit von Miya Fassbender, Steffi Thür,
Lenny Freigeist Soto, Bettina Picone



Neue Produktideen: Konzept Bambus
von Jaewook Oh und Sabine Müller
Fotos: Georg Kussmann

CASE #3 KNÜPFEN UND FLECHTEN

Ausgangssituation

Das Werkforum Kiel (Kieler Fenster e.V.) ist eine Werkstatt, die primär Menschen mit psychischen Beeinträchtigungen die Möglichkeit für einen Wiedereinstieg in die Arbeitswelt bieten will. Die Herstellung von Eigenprodukten ist nur ein Teil des Leistungsangebotes, im Vordergrund stehen individuelle Förderung und Qualifizierung der Teilnehmer. Trotzdem ist das Werkforum als anerkannte Werkstatt für Menschen mit Behinderung verpflichtet, Einnahmen zu erzielen. Das Werkforum setzt verstärkt auf handwerkliche Arbeitsangebote. Erst vor kurzem wurde der neue Arbeitsbereich „Seilerei/Papierwerkstatt“ eröffnet. Hier werden Knoten („Affenfüuste“) aus vorgefertigten Seilen im Auftrag eines Hundeartikelherstellers produziert. Darüber hinaus experimentieren einige Mitarbeiter mit Flechtarbeiten aus Altpapier.

Gestaltungsaufgabe

Die neue Abteilung verfügt aktuell nur über ein kleines Sortiment an Eigenprodukten. Die Anfertigung der „Affenfüuste“ ist gut machbar, aber wenig abwechslungsreich. Die aus Papier geflochtenen Körbe befinden sich z.T. noch im Probierstadium. Ziel ist es, mehr gestalterische Abwechslung in die tägliche Arbeit zu bringen.

Entwickelte Lösungsansätze

- Vorhandene Techniken anwenden und erweitern
- Abteilungsübergreifendes Arbeiten anregen
- Neue Produktideen entwickeln

Mehr Infos: www.unic-design.de



Konzept Affenfüuste als Modeschmuck von Tatjana



Gestaltungsspielräume mit dem Werkstoff Papier erweitern: Patrick Lill und Kathrin Solbach



Gestaltungsspielräume mit dem Werkstoff Papier erweitern: Barbara Niklas und Helge Giewald
Fotos: Georg Kussmann

CASE #4 STEPELN & BUCHRECYCLING

Ausgangssituation

Die Brücke Schleswig-Holstein ist ein Wohn- und Beschäftigungsträger für psychisch erkrankte Menschen. Am Standort Itzehoe befindet sich die „Bildschön-Designwerkstatt“, in der Menschen mit unterschiedlichem Ausbildungshintergrund, gestalterisch und handwerklich arbeiten. In der Designwerkstatt werden unterschiedliche Produkte, insbesondere im Bereich Heimdekoration, hergestellt. Was produziert wird, orientiert sich eng an den Fähigkeiten und Interessen der Mitarbeiter. Ausschlaggebend ist außerdem, welche Materialien günstig beschafft werden können.

Gestaltungsaufgabe

Im Vorgespräch ergeben sich mehrere interessante Gestaltungsaufgaben: Zum einen wäre es für die Mitarbeiter der „Bildschön Designwerkstatt“ interessant, eine neue Technik zu erlernen, mit der das bestehende Sortiment weiter entwickelt werden kann. Desweiteren gibt es Bedarf, sich neue Verwendungen für die ständig ein-treffenden Bücherspenden zu überlegen.

Entwickelte Lösungsansätze

- Neue Technik: Stempelherstellung und Stempeldruck
- Anwendung der Technik zur Herstellung neuer Produkte
- Bücher als Ausgangspunkt für dreidimensionales Gestalten
- Bücher zweckentfremden

Mehr Infos: www.unic-design.de



Stempel zum Bedrucken von Leder nutzen durch Embossing-Technik: von Tanja



Alte Bücher in neuer Funktion: Von Dennis Nebdal und Timo Riemann



Alte Bücher in neuer Funktion: hier eingesetzt zur Schaufenstergestaltung
Dennis Nebdal und Timo Riemann

CASE #5 WACHSTECHNIK

Ausgangssituation

In den Delme-Werkstätten in Sulingen werden seit sieben Jahren Kerzen produziert. Bei der Herstellung handelt es sich um echte Handarbeit. Produziert werden unterschiedlichste Kerzentypen. Die Produkte werden über den Vertrieb der Werkstatt verkauft (Online-Shop, Ladengeschäfte). Ziel der Einrichtung ist es, die Produktion von Eigenprodukten längerfristig zu stärken. Hierfür bedarf es verstärkt der Entwicklung marktfähiger Produkte.

Gestaltungsaufgabe

Da Kerzen Saisonware sind, entstehen im Sommer oft Produktionsleerläufe. Der Aufbau einer Sommerkollektion könnte diesem Problem begegnen. Außerdem würde das Team gerne ausprobieren, was sich außerhalb des Themas „Kerze“ mit Wachs gestalten lässt. Da sich die Werkstatt und damit auch das an die Kerzenmanufaktur angrenzende Ladengeschäft in einem Industriegebiet befinden, wird kein Laufpublikum erreicht. Daher wird überlegt, die individuellen Kerzenanfertigungen zu besonderen Anlässen weiterzuentwickeln, um Kunden zu binden und Besuchsanlässe zu schaffen.

Entwickelte Lösungsansätze

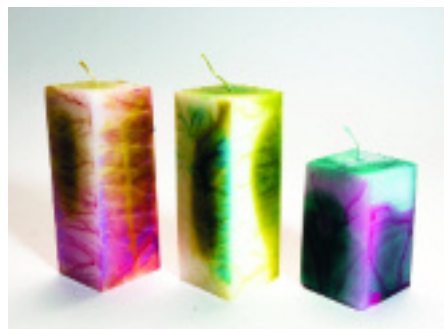
- Gestaltungsvarianten für individuelle Kerzenanfertigung erproben
- Wachs zum Erstellen von Stoffmustern anwenden
- Varianten zur Oberflächengestaltung erproben

Mehr Infos: www.unic-design.de

Fotos: 1/2 Georg Kussmann
3 Angela Müller-Giannetti



Kerzen für persönliche Anlässe: von Marcel Drücker und Gero Grundmann



Oberflächengestaltung variieren: von Liza Beutler



Kerzenvarianten für eine Sommerkollektion erproben: Angela Müller-Giannetti und Rita Lembke

ZWISCHEN „EINFACH MACHEN“ UND „ALLES BRAUCHT SEINE ZEIT“

RESÜMEE ARTplus

Text: Lis Marie Diehl

**Diesen Beitrag finden Sie auf S. 164
auch in Einfacher Sprache.**

Fazit: Vielfalt bereichert und Strukturen lassen sich beeinflussen

Sicherlich, einiges hat sich in der Durchführung des Modellvorhabens als Herausforderung erwiesen, insgesamt lässt sich jedoch eine bemerkenswert positive Erkenntnis aus den Erfahrungen ableiten: Bei der konkreten Zusammenarbeit der Projektbeteiligten mit und ohne Behinderung hat nahezu alles gut funktioniert. In allen Fallbeispielen wurde diese Zusammenarbeit grundsätzlich positiv und als künstlerisch-inhaltliche wie persönliche Bereicherung wahrgenommen. Das Ideal, Vielfalt als Bereicherung zu erleben, scheint sich an vielen Stellen eingelöst zu haben.

So äußern alle Gruppen von Mitwirkenden, dass sie von der Teilnahme profitiert haben: Die Künstler mit Behinderung berichten neben dem Zuwachs an konkretem Wissen von einer Erweiterung ihrer Möglichkeiten und Kontakte. Die Fachkräfte aus den Künstlergruppen in WfbM sehen nicht nur einen Gewinn auf dieser individuellen Ebene: Vielmehr konnte auch die Entwicklung der Künstlergruppe insgesamt, etwa durch einen Ausbau des Netzwerkes oder das Anwenden neuer Erkenntnisse im Arbeitsalltag, vorangetrieben werden.

Die Mitarbeitenden der Kulturinstitutionen beschreiben einen positiven Effekt, beispielsweise durch spannende Impulse für künstlerische Diskussionen. Lehrkräfte aus den Bildungsinstitutionen stellen unter anderem eine Ausweitung des eigenen methodischen Repertoires fest. Auf deren Leitungsebenen wird das Projekt als Beitrag zur Organisationsentwicklung und einer Erweiterung der institutionellen Perspektive verstanden. Ebenso sprechen die Studierenden ohne Behinderung von einer Bereicherung des Lernumfeldes sowie der eigenen künstlerischen Auseinandersetzung durch die Beiträge der Kommilitonen mit Behinderung.

Allen gemeinsam ist die Erkenntnis: Es ist inspirierend und macht Freude, zusammen zu arbeiten.

Als positive Folge planen alle beteiligten Institutionen, die Kooperationen auch in Zukunft fortzusetzen und teilweise sogar auszuweiten. So konnten durch ARTplus Partnerschaften angestoßen werden, die über den Projektzeitraum hinaus neue Strukturen und Vernetzungen im Hamburger Kulturleben etablieren. Und die sich nun eigenständig weiter entwickeln können. Im Bezug auf diese Verstetigung konnten bereits erste Erfolge verzeichnet werden. Etwa indem barner 16 einen Förderer gewinnen konnte, der die Fortbildung am Hamburger Konservatorium für ein weiteres Jahr unterstützt.

Aber: Es braucht die richtigen Rahmenbedingungen

An dieser Stelle sollte allerdings erwähnt werden: Die Fallbeispiele wurden mit besonders offenen und motivierten Institutionen sowie Einzelpersonen mit und ohne Behinderung umgesetzt.

Außerdem wurde von vielen Beteiligten

betont: Eine solche Kooperation gelingt nicht von selbst – um einen guten Verlauf zu sichern, braucht es bei der Vorbereitung wie auch bei der Durchführung die richtigen Rahmenbedingungen. Die Begleitung durch einen Assistenten beispielweise wurde in Art und Umfang zwar ganz unterschiedlich gestaltet, in allen Fallbeispielen wurde sie jedoch als ausgesprochen wichtig bezeichnet. Diese Meinung vertraten nicht nur die Kunstschaffenden mit Behinderung, sondern insbesondere auch Akteure aus den Kultur- und Bildungsinstitutionen. In der für die meisten Beteiligten neuen Situation fungierte die Assistenz dabei wie der sprichwörtliche Regenschirm, der verhindert, dass es regnet, wenn man ihn dabei hat. In diesem Sinne sorgte die Begleitung durch einen Assistenten präventiv für ein Gefühl von Sicherheit auf allen Seiten, sodass viele Probleme gar nicht erst entstanden oder sofort bearbeitet werden konnten.

Je weniger Erfahrung, desto mehr Vorbehalte

Während der Projektanbahnung gab es bei den angesprochenen Institutionen zwar einerseits mehr Offenheit als erwartet, andererseits aber auch mehr Unsicherheit und Vorbehalte gegenüber der Einbindung von Kunstschaffenden mit Behinderung in eine Kultur- oder Bildungseinrichtung. Diese Skepsis basierte meist auf Vermutungen, denn die Ansprechpartner konnten oft nicht auf eigene Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit Menschen mit Behinderung zurückgreifen.

Das Programm hat durchaus auch gezeigt, wie schwierig es ist, mit denen ins Gespräch zu kommen, die kein Interesse an einer Kooperation haben. Inhaltliche Gründe dafür oder konkrete Befürchtungen wurden meist nicht genannt und so ergab

sich keine Gelegenheit, potentielle Lösungen hierfür anzubieten.

Dies führte zu der Strategie, sich nicht an diesen Institutionen abzarbeiten, sondern diejenigen zu suchen, die offen für eine Kooperation waren. Gemeinsam sollten so viele gute Beispiele geschaffen werden, dass sich zukünftig nicht mehr die Frage nach dem „ob“, sondern nur noch nach dem „wie“ stellt.

Vorbehalte gab es aber ebenso auf Seiten der Kunstschaffenden mit Behinderung oder der Fachkräfte aus den Künstlergruppen in den WfbM hinsichtlich der Arbeit in einer externen Institution.

Diese Vorbehalte und Ängste waren umso größer, je weniger Erfahrungen es im Umgang miteinander gab und insofern keine konkrete Vorstellung über den potentiellen Projektverlauf existierte. Im Gegenzug zeigte sich, dass Projektbeteiligte mit und ohne Behinderung, die bereits über positive Erfahrungen in inklusiven Arbeitszusammenhängen verfügten, insgesamt gelassener reagierten und die Vorfreude gegenüber den Befürchtungen überwog. Dieses Fehlen von konkreten Vorstellungen auf allen Seiten wurde zusätzlich dadurch verstärkt, dass bislang erst wenige öffentlich oder in Fachkreisen bekannte Beispiele davon existieren, wie die Einbindung von Kunstschaffenden mit Behinderung in regulären Kultur- oder Bildungsinstitutionen realisiert werden kann. Bei einigen Kunstschaffenden mit Behinderung führte der Mangel an solchen Beispielen dazu, bestimmte Interessen gar nicht erst zu entwickeln oder zu artikulieren, da sie deren Umsetzung für sich als unerreichbar ansahen. Hier bestätigte sich: Teilweise muss ein Angebot erst geschaffen werden, damit eine Nachfrage entstehen kann.

Gute Erfahrungen öffnen gedankliche Spielräume

Als eine der zentralen Erkenntnisse des Modellvorhabens stellte sich jedoch in der Auswertung heraus: Die meisten Mitwirkenden berichteten, die Zusammenarbeit sei deutlich unkomplizierter verlaufen, als vorher erwartet bzw. befürchtet wurde. So widerlegte die praktische Erfahrung miteinander Vorurteile, baute Berührungsängste ab und öffnete gedankliche Spielräume für neue Kooperationsmöglichkeiten.

Dass die konkrete gemeinsame Arbeit als derartig positiv erlebt wurde, ist insofern erfreulich, als es sich dabei um eines der Kernziele des Modellversuchs handelt und auf dieser Grundlage Herausforderungen, etwa bezüglich der Organisation, besser bewältigt werden können. Außerdem können solche konkreten Themen vermutlich einfacher bearbeitet werden, als grundlegende Probleme bei der Zusammenarbeit, beispielsweise wenn Mitarbeitende oder Studierende der Kultur- und Bildungsinstitutionen dem Projekt durchgehend ablehnend gegenüber gestanden hätten.

So wird insgesamt deutlich, dass die Offenheit gegenüber inklusiven Arbeitszusammenhängen durch eine gezielte Vernetzung mit geeigneten Formaten und Methoden gesteigert werden kann. Eine schrittweise Annäherung der verschiedenen Systeme und Personen kann also gelingen, wenn unter angemessenen Rahmenbedingungen gute Erfahrungen mit dieser Art der Zusammenarbeit gesammelt werden können.

Es zeigte sich aber auch: Diese Erfahrungen müssen selbst gemacht werden. Berührungsängste abzubauen kann nur bedingt delegiert werden. Darüber hinaus spielen regionale und institutionelle Unterschiede eine so große Rolle, dass vor Ort mit allen

Beteiligten passgenaue Lösungen entwickelt werden müssen. Handlungsempfehlungen, Texte oder Gespräche können insofern sicherlich ein Anstoß und eine Unterstützung sein. Und gerade während der Anbahnung einer Kooperation kann der Verweis auf gute Beispiele eine wichtige Rolle spielen. Letztlich muss es aber um die konkrete Vernetzung und den Aufbau von nachhaltigen Kooperationen zwischen verschiedenen Akteuren und eine verstärkte Sichtbarkeit von Kunstschaffenden mit Behinderung gehen, soll Inklusion im Kulturbetrieb langfristig zu einer Selbstverständlichkeit werden.

Das Individuelle ist das Allgemeine

So unterschiedlich die Fallbeispiele letztlich waren, es lassen sich dennoch einige übergreifende Erkenntnisse auf der Umsetzungsebene ableiten. Als Überschrift dafür könnte die Formel „Das Individuelle ist das Allgemeine“ dienen. Denn es zeigte sich, dass bei der Durchführung der Fallbeispiele vor allen Dingen eine individuelle Herangehensweise und Planung als Grundlage für den Erfolg gesehen werden können. Der Bedarf an individueller Planung ergab sich dabei nicht allein aus der Verschiedenheit der einzelnen Personen. Auch die Institutionen haben unterschiedliche Strukturen und Organisationskulturen herausgebildet, die sich wiederum zwischen verschiedenen WfbM oder Kunsthochschulen unterscheiden, die aber großen Einfluss auf die Projektdurchführung haben können.

Aus der spezifischen Konstellation der beteiligten Personen und Institutionen ergeben sich schließlich Wechselwirkungen, so dass dieser Gesamtzusammenhang in den Blick genommen und als Grundlage für die Ableitung von Handlungsschritten dienen sollte.

Kommunikation als zentrale Projektaufgabe

Eine weitere Konstante, die alle Fallbeispiele durchzog, war der hohe Bedarf an Kommunikation. Gerade zu Beginn der Kooperation ist der Austausch zwischen den Partnern essentiell. Dabei sollten die Akteure sich gegenseitig, wie in den Handlungsempfehlungen näher beschrieben, sehr umfassend über ihre Institutionen informieren. Aber auch im Verlauf der Zusammenarbeit hat es sich bewährt, regelmäßig miteinander im Gespräch zu bleiben, um Veränderungsbedarfe zu identifizieren, flexibel darauf zu reagieren und den Plan gemeinsam anzupassen, wo dies notwendig ist.

Generell sollte dabei möglichst wenig als selbstverständlich vorausgesetzt werden. Denn die Mitwirkenden bringen nicht nur unterschiedliche Vorerfahrungen, sondern auch institutionelle Hintergründe und, darauf basierend, eigene Vorstellungen davon mit, wie das gemeinsame Projekt umgesetzt werden könnte. Unterschiedliche Vorannahmen müssen nicht unbedingt ihre Ursache in behinderungsspezifischen Vorurteilen haben. Gerade die verschiedenen Strukturen, in die Mitarbeitende und Institutionen eingebunden sind, spielen eine wichtige Rolle. Unterschiedliche Kommunikationsformen und Arbeitsweisen haben sich beispielsweise im System des Staats- und Stadttheaters und des freien Theaters herausgebildet, die ebenfalls beeinflussen, mit welchen Strategien die Partner eine Kooperation angehen.

Die Erfahrungen bei ARTplus legen den Schluss nahe, dass es zum Gelingen beiträgt, wenn auch für solche übergeordneten Aspekte eine Sensibilität vorhanden ist und Schwierigkeiten nicht ausschließlich entlang der Differenzkategorie Behinde-

rung betrachtet werden. Dies macht es jedoch erforderlich, bei der Kommunikation sehr kleinschrittig und präzise vorzugehen, so dass hier ein entsprechender Vorlauf und Ressourcen nötig werden.

Dass dies möglich ist, wurde jedoch im Projektverlauf deutlich: So zeigte sich gerade in den Fallbeispielen, die über einen längeren Zeitraum liefen, dass sich der zusätzliche Arbeitsaufwand verringerte, sobald sich die Kooperation eingespielt hatte.

Etablierte Handlungsmuster schrittweise verändern

Daneben sollten diese strukturellen Prägungen auch für die eigene Institution und die interne Kommunikation reflektiert werden: Ein solches Projekt kann unter Umständen stark in die Strukturen einer Institution eingreifen und über das Organisatorische hinaus in den jeweiligen Alltag ausstrahlen. Denn das Aufeinandertreffen der verschiedenen Organisationskulturen macht es erforderlich, einen gemeinsamen Arbeitsmodus für die Kooperation auszuhandeln. Die Veränderungen, die sich daraus ergeben, haben z. B. Einfluss auf die Strategien, die Mitarbeitende mit und ohne Behinderung im System einer WfbM bis dahin entwickelt haben. Im Gegensatz zu einer Kunsthochschule ist eine WfbM etwa nicht unbedingt auf eigenständiges Arbeiten ausgerichtet und erzeugt somit spezifische Handlungsmuster. Ähnliche Faktoren finden sich ebenfalls in den Kultur- und Bildungsinstitutionen. Da sich diese Muster oft über sehr lange Zeiträume eingespielt haben, muss für deren Veränderung Zeit und Energie eingeplant werden. Das ARTplus-Programm kann insofern nur als Beginn eines Prozesses betrachtet werden, der in Zukunft von den beteiligten Partnern weitergeführt

und ausgeweitet werden muss, um nachhaltig inklusive Strukturen zu etablieren.

Aufbau von neuen Netzwerken als Herausforderung im laufenden Betrieb

Mit Blick auf die Initiierung solcher Kooperationen außerhalb des ARTplus-Programms stellt sich die Frage, wie diese Form der Aufbauarbeit geleistet werden kann: Dies bezieht sich zum einen auf den Bedarf an Ressourcen, der für die Anbahnung, Durchführung wie auch die Verstärkung vonnöten ist. Von vielen beteiligten Institutionen wurde zurück gemeldet, dass eine Grundoffenheit für eine Zusammenarbeit durchaus schon vor der Anfrage durch EUCREA vorhanden gewesen sei – dennoch sei die Anbahnung von Kontakten außerhalb des bestehenden eigenen Netzwerkes eine Herausforderung. Diese könne von den Mitarbeitenden aus dem laufenden Betrieb der Institutionen heraus nur sehr bedingt geleistet werden, da der projektbezogene Aufwand zur regulären Arbeit hinzukommt und diese nicht ersetzt. Dies war auch ein Grund dafür, dass sich der Anbahnungsprozess – trotz des Wunsches am Projekt mitzuwirken – teilweise sehr langwierig gestaltete. Wenn darüber hinaus während der Kontaktaufnahme zusätzlich Vorbehalte aufgelöst werden müssen, um neue Formen der Zusammenarbeit überhaupt vorstellbar werden zu lassen, steigt der nötige Aufwand aufgrund dieser Überzeugungsarbeit an und die Möglichkeiten, neue Netzwerke aufzubauen, verringern sich entsprechend.

Sichtbare gute Beispiele als Schlüssel zu mehr Selbstverständlichkeit

Dies ist insofern besonders unerfreulich, da sich diese Vorbehalte, wie zuvor beschrieben, in der Auswertung von ARTplus oft als unbegründet herausgestellt haben. Diese

gedankliche Hürde erschwert teilweise sozusagen unnötig die Kooperationsanbahnung, da in der Durchführung viele Probleme gar nicht auftauchen würden und auf der Handlungsebene viel mehr Möglichkeiten existieren, als eventuell im Vorfeld angenommen wird. Ein wichtiger nächster Schritt wäre es daher, neben allgemeiner Aufklärungsarbeit zum Thema Inklusion, im Bereich der künstlerischen Arbeit sowie der Ausbildung deutlich mehr gute und sichtbare Beispiele zu schaffen, wie die Einbindung von Menschen mit Behinderung gelingen kann. Mehr Begegnungen und Austausch zwischen Kulturschaffenden mit und ohne Behinderung innerhalb des regulären Kulturbetriebs müssten initiiert werden, um zu einer selbstverständlichen Haltung bei allen relevanten Akteuren beizutragen, Netzwerke aufzubauen und letztlich Inklusion im Kultur- und Bildungsbereich über Einzelfallbeispiele hinaus zu fördern.

ARTplus hat gezeigt, dass sich Vorbehalte auf den verschiedenen Seiten schon in sehr kurzer Zeit durch eine gelungene Zusammenarbeit unter angemessenen Rahmenbedingungen positiv beeinflussen lassen. Allerdings bedarf es vor allem zu Beginn einer Regelmäßigkeit, um die Kontakte zwischen den Institutionen nachhaltig zu etablieren.

Perspektiven

Inklusion im Kultur- und Bildungsbereich ist insofern kein „Selbstgänger“. Ein flächendeckender Veränderungsprozess kann nur sehr begrenzt aus einzelnen Institutionen heraus gestaltet werden. Vielmehr bedürfte es einer gezielten und nachhaltigen Förderung, um die bestehende Offenheit in Institutionen aus den verschiedenen Bereichen zu nutzen, sta-

bile Netzwerke zwischen den Akteuren zu etablieren und übergeordnet Veränderungen von Strukturen im Kultur- und Bildungsbereich, aber auch im System der Behindertenhilfe zu bewirken.

Hier wird es einerseits auf das Engagement und die Initiative von Institutionen, Gruppen oder Einzelpersonen ankommen, diesen Prozess mit konkreten Projekten und kreativen Ansätzen mitzugestalten. Ein politischer Wille ist jedoch unabdingbar, um diese Entwicklung zu unterstützen und voranzutreiben.

Zukunftsaufgaben: Auf Antworten folgen neue Fragen

ARTplus hat im Zuge der Durchführung eine Vielzahl an praktischen, politischen, aber auch theoretischen Fragen aufgeworfen, die hier nur angerissen werden können, in Zukunft jedoch ausführlicher bearbeitet werden sollten.

Beispielsweise hat sich einmal mehr erwiesen, dass inklusive Kulturarbeit Aspekte aus verschiedenen Disziplinen, z. B. Kultur und Sozialrecht, berührt. Hier stellt sich einerseits die Frage, wie zukünftig auf der politischen Ebene ressort-übergreifendes Denken gefördert werden kann, um diesem Bedarf zu begegnen. Andererseits müssten Lösungen entwickelt werden, um in der Praxis die Expertise aus den verschiedenen Bereichen gezielt so zusammen zu bringen, dass durch deren Kombination innovative Lösungen entwickelt werden können. Denn oftmals kollidiert künstlerisches Arbeiten mit einer herkömmlichen Ausgestaltung von Rehabilitationsmaßnahmen, die sich an betrieblichen Strukturen in Handwerks- bzw. Dienstleistungsberufen orientieren. Oder den Möglichkeiten externer Ausbildung sind aufgrund des WfbM-Status der Beteiligten Grenzen gesetzt. Hier wären neuar-

tige, flexiblere Konstruktionen nötig, die sich allerdings nur mit einer fundierten Kenntnis sozialrechtlicher Möglichkeiten entwickeln lassen. Gleichzeitig bedarf es jedoch einer guten Vernetzung mit Kultur- bzw. Bildungsinstitutionen sowie der entsprechenden Fachlichkeit, um solche Konstruktionen mit Inhalt zu füllen und in der Praxis umzusetzen.

Auch das Zusammenführen von Kooperationspartnern stellt eine wichtige Zukunftsaufgabe dar: Wie kann der Austausch zwischen Bildungs- oder Kulturinstitutionen und Kunstschaffenden mit Behinderung oder Künstlergruppen in WfbM so gefördert werden, dass sich Kooperationen nahezu automatisch ergeben und es nicht mehr einer langwierigen Recherche-phase bedarf, bis sich geeignete Partner gefunden haben.

Gerade im Übergang von Schule und Beruf kann dieser Vermittlungsaspekt besonders relevant sein. Denn hier finden Schulabgänger mit Behinderung keine Ansprechpartner außerhalb von WfbM, die gleichermaßen über Kontakte zu Kulturinstitutionen sowie sozialrechtliche und künstlerische Expertise verfügen.

Denn die existierenden Anlaufstellen, wie z. B. Integrationsfachdienste, sind in der Regel nicht im Kulturbetrieb vernetzt und können daher keine vermittelnde Funktion übernehmen, wie dies bei den beteiligten Künstlergruppen im ARTplus-Programm der Fall war.

Sehr komplex ist sicherlich die Frage, wie flächendeckende Umstrukturierungsprozesse in Richtung Inklusion im WfbM-, Bildungs- und Kulturbereich übergeordnet bestmöglich gestaltet und begleitet werden können: Wie können dabei auch sozialrechtliche Hürden überwunden werden,

die aktuell noch praktisch machbare Lösungen verhindern oder erschweren? Dabei wird noch abzuwarten sein, welche neuen Möglichkeiten sich aus dem Bundessteilhabegesetz ergeben.

Und was passiert an den Grenzen der Freiwilligkeit? Welche Strategien und Instrumente lassen sich entwickeln, wenn sich Institutionen, seien es WfbM oder Kultureinrichtungen, langfristig einer Veränderung in Richtung Inklusion entziehen?

Die Erfahrungen bei ARTplus haben gezeigt, dass es durchaus hilfreich wäre, wenn hier an einigen Stellen eine größere Verbindlichkeit auf der Ebene der Gesetzgebung sowie der politischen Umsetzung erreicht werden könnte.

Aber auch die inhaltliche Ebene bietet viele Anlässe für spannende und wichtige Diskussionen: Welche neuen künstlerischen Arbeitsweisen und Formen können zukünftig in inklusiven Arbeitszusammenhängen geschaffen werden? Wie kann das Thema Inklusion weniger als Verpflichtung, sondern vielmehr als kreative Gestaltungsaufgabe betrachtet werden?

Wie müssen Curricula oder Rahmenbedingungen an Hochschulen ggf. angepasst werden? Aber auch: Welcher Bildungsbegriff liegt überhaupt zugrunde? Geht es um einen individuellen Bildungsprozess oder die Anpassung an gesellschaftliche Normen?

Handlungsempfehlungen als Inspiration und Ermutigung

All dies bietet Anknüpfungspunkte für einen Diskussions- und Entwicklungsprozess, der von möglichst vielen verschiedenen Akteuren mitgestaltet werden sollte und zu dem EUCREA auch weiterhin beitragen wird.

Wir hoffen, mit den hier dokumentierten Erfahrungen eine Unterstützung für diejenigen sein zu können, die sich ebenfalls an diesem Prozess beteiligten möchten.

Die Handlungsempfehlungen erheben allerdings keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie sind als Hilfestellung zu verstehen, die vielleicht die Aufmerksamkeit für bestimmte Aspekte an der ein oder anderen Stelle erhöhen und so die Projektplanung erleichtern können. Die Empfehlungen sind ausdrücklich nicht als Checkliste gedacht, die für eine erfolgreiche Umsetzung abgearbeitet werden muss.

Vielmehr möchten wir unseren Erkenntnisgewinn zur Verfügung stellen. Denn einige der angesprochenen Punkte sind auch bei der Planung von ARTplus nicht von Vorneherein berücksichtigt worden. Wir sind auf Probleme gestoßen. Erfahrungen mussten erst gesammelt werden. Aufgrund der positiven Grundeinstellung der Projektbeteiligten ließen sich die Herausforderungen jedoch lösen und standen einem positiven Gesamtergebnis letztlich nicht im Wege. In diesem Sinne sollen die Beispiele aus dem Modellversuch als Inspiration und Ermutigung dienen, sich auf den Weg zu machen, eigene Erfahrungen zu sammeln und neue Lösungen an anderen Orten zu finden.

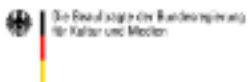
Abschließend möchten wir einen Tipp aufgreifen, den Projektbeteiligte immer wieder geäußert haben:

„Einfach machen, den perfekten Zeitpunkt gibt es nicht!“ Denn auch ein kleiner Schritt kann der Start eines Prozesses sein, in dem größere Schritte noch folgen können.

ARTplus ist ein Programm von EUCREA
in Kooperation mit der Kulturbehörde Hamburg und alsterarbeit gGmbH



Gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien
aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages
und der Gebr. Heinemann SE & Co. KG



EUCREA e.V. / www.eucra.de / info@eucra.de / Tel. +49(0)40-39 90 22 12