



**HAW
HAMBURG**

Fakultät Wirtschaft & Soziales
Department Soziale Arbeit
Studiengang: Soziale Arbeit

Im Spannungsfeld von Bildung und Unterhaltung

Entwicklung ästhetischer Qualitätsmerkmale
für eine inklusive Theaterpädagogik
Am Beispiel einer Szene

Bachelor-Thesis

Abgabe
23.04.2024

Vorgelegt von
Marcel Blank

Betreuender Prüfer:
Prof. Dr. Peter Tiedeken

Zweitprüferin:
Prof. Dr. Jutta Hagen



Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1 Theater als ästhetisches Medium.....	3
1.1 Theaterästhetische Medien	6
1.2 Theatrale Qualität	12
1.3 Unterhaltungstheater	14
1.4 Moralistisches Bildungstheater	17
1.5 Zum Spannungsverhältnis zwischen Moral und Unterhaltung	19
2 Inklusion als Anspruch einer Gegenwartsgesellschaft	24
2.1 Inklusion – was ist das?.....	25
2.1.1 Inklusion vs. Integration	26
2.1.2 Behinderung & Kunst – Teilnehmen oder Teilhaben?	27
3 Inklusive Theaterpädagogik	29
3.1 Allgemeine Grundlagen der Theaterpädagogik.....	30
3.2 Ästhetische Bildung als pädagogische Herausforderung	31
3.3 Inklusive Ästhetik.....	34
3.4 Inklusive Authentizität	37
4 Szenenanalyse	39
4.1 Hintergrund.....	40
4.2 Analyse.....	41
4.3 Zusammenfassung	48
5 Reflexion & Ausblick.....	50
Literaturverzeichnis	53
Anhang.....	58
Eidesstattliche Erklärung.....	59

Hinweis zum Sprachgebrauch:

Zugunsten einer flüssigen Lesbarkeit verzichtet diese Arbeit auf eine stringente genderneutrale Sprache. Dennoch sind alle Personengruppen angesprochen, gleich welches Geschlecht.

Einleitung

Sally steht allein auf der Bühne. Während sie ihren Text rezitiert, herrscht Stille im Saal. Es sind keine besonders komplexen Zeilen, doch wirkt es, als ob ihr die Worte schwer auf der Zunge liegen. Man spürt, sie ist bemüht, möglichst klar zu sprechen. Es wirkt ein wenig hilflos, verwaschen und unaufgeräumt. Applaus. Es scheint ihr wie honorierender Extra-Applaus, aber wofür? Ihr Handicap hat sie doch offensichtlich gebremst den Text zu sprechen. Nach der Aufführung im Foyer eine Rückmeldung einer Zuschauerin: „Die kleine Rothaarige war großartig, sie hat das wirklich extrem mutig gemacht!“ Gut gemeintes Lob. So galt der Beifall wohl als Anerkennung des Abmühens wegen, doch nicht primär für einen künstlerischen Moment? Besonders begeistert ist Sally nicht. Sie weiß, es war nicht perfekt und gern hätte sie es perfekt gemacht, weil sie perfekt sein will. Alternative Szene, als Idee eines Ensemblemitglieds, wäre gewesen: Eine leere weiße Bühne. Sally sitzt, leicht bekleidet, in der Mitte auf dem Boden. Weißblaues, kaltes Licht. Ihr massiger Körper wirkt überdefiniert, während sie über ihre Wünsche nach Nähe und Körperlichkeit spricht. Leidenschaftlich, unaufgeräumt und verwaschen. Sally ist der Idee nicht abgeneigt, denn es ist ihr Thema und findet die Szene interessant. Das Konzept wird von der leitenden Theaterpädagogin schnell verworfen, denn „wir, als inklusives Theater, stellen hier keine Behinderung aus!“

Das kleine plakative Beispiel stellt eine konkrete Situation dar, in der ein möglicher künstlerischer Moment mit Wertevorstellungen kollidiert. Pädagogik ist Bildungswissenschaft, wobei Bildung, respektive Erziehung, von moralischen Säulen getragen wird. Im Theater will sie nachhaltig wirken, zum Nachdenken bewegen, Medium der Aufklärung sein. Unterhaltung existiert für den Moment. Sie enthält unter anderem Sinnlichkeit und Ästhetik, schafft Kurzweiligkeit – ist alles, was den Zuschauer emotional berühren kann. Betrachtet man diese Gegensätze, wird ein Konflikt deutlich, ein Spannungsverhältnis zwischen Bildung und Unterhaltung. Inklusive Theaterpädagogik findet sich mitten in diesem Spannungsverhältnis wieder. Die durch ihr pädagogisches Handeln und weiterhin auch die moralisch-ethische Konfliktbesetzung von Behinderung in der Gesellschaft. Theaterpädagogik handelt also aus

ethischen Grundsätzen heraus. Auf der anderen Seite steht ein Unterhaltungstheater als konventionsloser Ort der Sinnlichkeit, Ästhetik und freien Unterhaltung für das Publikum.

Diese Arbeit begibt sich in diese Gegenpolproblematik. Sie entwickelt ein Konzept ästhetischer Qualitätsmerkmale für die Inklusive Theaterpädagogik, welches Harmonie in diesem Spannungsverhältnis schaffen will. Es steht also im Raum, ob Bildung unterhalten darf und Unterhaltung bilden kann. Im Kontext widmet sich diese Arbeit der Frage: Können ästhetische Qualitätsmerkmale in der inklusiven Theaterpädagogik eine Synthese aus Bildung und Unterhaltung schaffen? Sie setzt sich zudem zum Ziel, den Blick der inklusiven Theaterpädagogik auf die ästhetische Qualität des inklusiven Theaters zu lenken. So betrachtet sie Behinderung als Ressource für ein Theater als ästhetisches Medium und gibt im gleichen Zuge dem Verhältnis von Moral/Bildung und Unterhaltung Raum. Konkret möchte diese Arbeit ergänzend zu konventionellen theatralen Mitteln Merkmale, die ein inklusives Theater betreffen, einbringen: Inklusive Ästhetik, inklusive Authentizität und das Verhältnis von Bildung & Unterhaltung. Zur beispielhaften Anwendung der Mittel bedient sie sich der kompakten Szenenanalyse einer Theateraufführung. Diese Arbeit setzt ein Konzept für eine ästhetisch-qualitative Bewertung eines inklusiven Theaters. Weiterhin will sie der inklusiven Theaterpädagogik Mut machen, einen ästhetisch publikumswirksamen Fokus auf inklusives Theater zu entwickeln.

Im Verlauf der Thesis werden die Ästhetik des Theaters und seine Mittel dargestellt, künstlerische Qualität beleuchtet, sowie Unterhaltung und Bildungstheater diskutiert. Weiterhin werden inklusive Ästhetik und Authentizität als besonderes ästhetisches Merkmal inklusiven Theaters betrachtet. Ein kompakter Überblick über das Konzept der Inklusion führt zu den Herausforderungen der inklusiven Theaterpädagogik und geht schließlich zur Szenenanalyse über. Hier werden in einer vereinfachten Aufführungsanalyse die herausgearbeiteten Merkmale zur Anwendung gebracht.

Die Arbeit postuliert, dass die Entwicklung ästhetischer Qualitätsmerkmale für die Inklusive Theaterpädagogik dazu beitragen kann, das Spannungsverhältnis zwischen Bildung und Unterhaltung zu harmonisieren. In diesem Zusammenhang schafft sie ein Konzept, inklusives

Theater qualitativ zu bewerten. Durch die Betrachtung von Behinderung als Ressource für ein ästhetisches Medium und die Integration inklusiver Merkmale wie Ästhetik, Authentizität und das Verhältnis von Bildung und Unterhaltung in die theaterpädagogische Praxis, wird eine umfassendere Perspektive auf das (inklusive) Theater als öffentlichen Kunstraum angestrebt. Hierfür verfolgt sie in ihrem Verlauf einen interdisziplinären Ansatz.

1 Theater als ästhetisches Medium

»Wo immer etwas oder jemand bewusst exponiert oder angeschaut wird, erhält Kultur eine theatrale Dimension.«

(Warstat 2014, S. 382)

Theatralität ist also mehr als Bühnenkunst; sie ist zu einer kulturwissenschaftlichen Begrifflichkeit geworden. Sie begegnet uns in der realen Lebenswelt wie in Zeremonien, Bewerbungsgesprächen, Vorträgen bis hin zur individuellen Kommunikation untereinander. Im Alltag fallen solche Momente nicht immer auf, doch sind wir in einer Aufführung, erwarten wir eine Kunsttheatralität, einfach weil es Theater ist.

Theatertheoretisch betrachtet ist der mediale Gegenstand Theater Verknüpfung und Wechselwirkung einer Vielzahl von medialen/ästhetischen Mitteln, wie zum Beispiel: Licht, Zeit, Raum, Stimmlichkeit oder Körperlichkeit, die jeweils für sich allein schon Aufmerksamkeit erregen können (Herrmann 2014, S. 207–208). Weiterhin können zeitgenössische theatrale Mittel wie Projektionen oder Sounddesign ästhetische Ausdrucksebenen erschaffen, welche den Raum des theatralen Akts erweitern. Theaterästhetik entsteht also durch theatrale Möglichkeiten. Jede Form von Kunst besitzt ihre Mittel und werden die Medien Film und Theater gegenübergestellt, kann Theaterästhetik greifbarer gemacht werden. So kann eine Szene mit demselben Inhalt im Regelfall in beiden Medien jeweils eine völlig andere Wirkung haben.

Film konserviert den Moment und seine Mittel wie Schnitt und Kameraführung, verleihen ihm eine hohe Flexibilität Geschichten zu erzählen.

Film kann als nahes und intimes Medium agieren, indem er beispielsweise feine Mimik oder Gestik der Akteure darstellen und so aussagekräftige Bilder schaffen kann. Das Medium kann Zeit manipulieren, wie mithilfe von Rückblenden, Raffung von Ereignissen und raschen Ortswechseln. Angesichts der Fülle an Möglichkeiten, welche der Film bietet, könnte er augenscheinlich dem Theater voraus sein; doch das muss nicht zwingend der Fall sein. Das Theater ist ein *Jetzt* und *Hier* Medium, denn das, was im theatralen Raum geschieht, verkörpert ein nicht exakt wiederholbares Moment (Kotte 2005, S. 133). So lebt es durch seine physische Präsenz und kann hohe (emotionale) Resonanz sowie Interaktion schaffen zwischen Akteuren, Bühnengeschehen und Publikum. Im Gegensatz zum Film: hier ist der Zuschauer ein stiller Betrachter im eigenen Raum und geht in eine eher konstitutive Rolle. Das Theater geht in eine direkte Kommunikation und ist nicht nur auf den Bühnenraum begrenzt, sondern der Zuschauer kann wortwörtlich mitgenommen werden. Das filmische Geschehen bildet primär eine Perspektive ab und bleibt im Bildschirm oder der Leinwand eingeschlossen.

Theater, als öffentliche Kunst, ist Kommunikationsraum zwischen dem Bühnenereignis und Zuschauer und dieser fragt sich eventuell bei manchen Ereignissen: Was soll das jetzt bedeuten? Diese Frage stellt sich dann, wenn Vorgänge geschehen, die augenscheinlich keinen Zusammenhang bilden. Es ist Suche nach einer tieferen Bedeutung, einem Subtext von dem, was wahrgenommen wird. Theater kann potenzieller Ort der Zeichensetzung sein, so kann eine Aufführung auch aus dieser Perspektive betrachtet werden. So begreift Theatersemiotik das Theater als „[...] ein System zur Bedeutungsproduktion.“ (Fischer Lichte).

Nach Erika Fischer-Lichte ist es Kommunikation, die wie zwischen zwei Parteien A und B stattfindet. Wenn A ein Zeichen unter Verwendung eines Codes erzeugt, weist B unter Verwendung desselben eine Bedeutung zu. Es ist jedoch nicht notwendig, dass A und B genau dieselbe Bedeutung konstituieren; es genügt, dass eine teilweise Übereinstimmung der Bedeutung besteht, deren Ausmaß variieren kann (Fischer-Lichte 2007, S. 192). So steht auf einer Seite die Aufführung als Produzent des Codes und der Zuschauer als Rezipient, welcher den Code dechiffriert und in einen Zusammenhang bringen kann. Zeichen des Theaters ent-

stehen durch seine Möglichkeiten und somit können prinzipiell alle theatralen Mittel als Zeichenträger dienen. Diesem können zum Beispiel ein bestimmtes Kostüm, Gestik, Musik, Laute, aber auch die Raumaufteilung als Kommunikationsmittel dienen (Kotte 2005, S. 127). Gesten, Symboliken, Laute bis hin zu Architektur – wir sind von kulturellen Zeichen umgeben und somit bereits mit verschiedensten (kulturellen) Zeichensystemen durch unseren Alltag vertraut. Dies gibt dem Theater Möglichkeiten, diese bekannten Systeme aufzunehmen und in einen größeren Zusammenhang, beispielsweise der Aufführung zu bringen. So kann beispielsweise der Körper der Akteure im Raum Bedeutungsträger werden, beispielsweise in symbolischen Handlungen im Zusammenhang eines Rituals, als Ausdruck von Freude oder auch Hinterhältigkeit einer Figur (Fischer-Lichte 2012, S. 66).

Ein Beispiel aus dem Zeichensystem Musik: Das musikalische Leitthema des Songs *Careless Whisper* (von einem Saxofon interpretiert) ist, rein materiell betrachtet, ein technisches Zusammenspiel aus musikalischen Komponenten (Tönen, Melodieführung, Phrasierungen, Intervallen etc.). Doch in seiner Bedeutung entwickelte es sich allgemein zum akustischen Sinnbild einer lasziven erotischen Atmosphäre. So konnotieren viele, wenn dieses musikalische Thema irgendwo auftaucht, diesen Kontext. Bedeutung entsteht in der Musik unter anderem durch den soziokulturellen Kontext, in dem sie entstanden ist, oder auch erklingt geprägt (Wiesmann & Mahling 1984, S. 567). Wird also eine theatrale Szene mit dem musikalischen Thema von *Careless Whisper* untermalt, kann ihre gesamte Wirkung von der Assoziation beeinflusst werden.

Jedes theatrale Mittel besitzt sein eigenes Zeichensystem. Genau dies kann Theater für sich nutzen, wie auch daraus neue Bedeutungszusammenhänge entwickeln. Die Wechselwirkung und Verzahnung theatraler Mittel schaffen neben ihrer möglichen Bedeutungsdimension eine tiefere und komplexere Aufführung (Weiler & Roselt 2017, 64ff). Es entsteht in ihrer Gesamtheit eine Form von parallelem Subtext, welcher einerseits Einfluss auf das Verständnis von Zusammenhängen, sowie auf die Ästhetik einer Aufführung hat.

Ein Problem des theatralen Semiotiksystems in der Aufführungsanalyse ist das Unterscheiden von Zeichen und Nicht-Zeichen, denn potenziell können jedem Ereignis der Aufführung Zeichenkommunikation zugeschrieben werden (Drewes 2009, S. 295).

Anknüpfend steht eine Auswahl verschiedener theatraler Medien im Fokus, welche unter anderem das Theater als ästhetisches Medium prägen.

1.1 Theaterästhetische Medien

Raum

» [...] zählt neben der Zeit zu den Grundbedingungen von Theater. Die gleichzeitige Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern impliziert einen Ort, an dem die Aufführung stattfindet und durch dessen Disposition sie mitbestimmt wird.«
(Roselt 2014, 279ff)

Folgt man Roselt, ist Raum nicht lediglich ein physischer, wie die Bühne, sondern entsteht dann, wenn und wo das theatrale Ereignis stattfindet. So ist der Raum des Theaters in diesem Sinne unabhängig von seiner materiellen Örtlichkeit. Er entsteht dort wo Publikum und Akteure aufeinandertreffen. Das können beispielsweise ein architektonisches Theater sein, Street Performance oder ein interaktives Theater – dort, wo Akteure sich mitten in das Publikum begeben. Als ein zentrales der theatralen Medien beeinflusst Raum aktiv das theatrale Ereignis. Die Spielweise der Akteure, das Bühnenbild, technische Möglichkeiten wie Projektionen, Licht oder Musik. So kann der Raum an sich schon als ein inszenatorisches Mittel fungieren. Er ist kein Hintergrund, welcher starr hinter einer Handlung steht, sondern die Handlung bestimmt den Raum und umgekehrt (Kotte 2005, S. 67). Das Publikum In *L'Age d'or Theatre Solei* wird im Laufe der Handlung zu verschiedenen realen Bühnenräumen geführt. Dort kann die Bühne in einer Szene ein Plateau sein, um welches das Publikum in nächster Nähe steht; darauffolgend schnelle Raumwechsel: Das Publikum wird durch die Akteure in einen anderen Bereich geleitet. Die Handlung spielt sich dann auf großflächigem ebenem Boden weiter ab. Die Atmosphäre erinnert an Straßentheater, oder mittelalterlichen Markt-gaukler. Durch dieses Setting schafft die Nähe des Publikums zum Ereignis neben der physischen Örtlichkeit, einen eigenen intimen sozialen Raum (Aujourd'hui madame 1975). Her-

mann unterscheidet zwischen *realem* und *theatralischem* Raum. Beide sind nicht identisch, wie auch die reale Zeit meistens nicht den Ereignissen auf der Bühne entspricht. Der theatrale Raum ist „[...] ein Kunstraum, der erst durch [...] innerliche Verwandlung des tatsächlichen Raumes zustande kommt.“ (Hermann 1998, S. 271) Diese Verwandlung geschieht durch das theatrale Ereignis bzw. durch das Medium Theater an sich. Der statische Raum in seiner Architektur wird durch den theatralen Raum lebendig. „Der [physische] Raum muss die Zuschauer und Agierenden aufnehmen und so strukturiert sein, dass sich zwischen ihnen Beziehungen entfalten können.“ (Kotte 2005, S. 66) Die geographische Örtlichkeit der Aufführung als realer/tatsächlicher Raum ist die, wo Publikum und Akteure aufeinandertreffen. Diese Örtlichkeit kann architektonisch konstruiert und weiterhin jeder Platz, auf dem das theatrale Ereignis stattfindet, sein. Zwischen Inszenierung und Raum entsteht eine sich gegenseitig beeinflussende Wechselwirkung. So kann die Inszenierung Raum aktiv nutzen und dieser wiederum die Inszenierung beeinflussen. Der reale Raum ist also ein elementares ästhetisches Element in der Beziehung zwischen Akteur und Zuschauer. Gesamtästhetisch betrachtet sind Zuschauer- und Bühnenraum eins, auch wenn im traditionellen Theater eine Trennung zwischen Bühne und Publikum besteht. Mit der Zeit entwickelten sich architektonisch diverse Konzeptionen von Bühnen- und Zuschauerräumen, welche in ihrem Verhältnis zueinander, ihrer Form und Anordnung zum Teil stark differieren. Angefangen von der Freilichtbühne, dem griechischen Amphitheater oder einer halbrunden Orchestrabühne (Kotte 2005, 66ff). Experimentelle Theaterräume wiederum brechen traditionelle Raumkonzeption: die Trennung zwischen Zuschauer- und Bühnenraum wird aufgehoben. Der reale Raum an sich ist variabel und anpassungsfähig, sodass das Publikum zu einem partizipierenden Teil der Aufführung werden kann. Es verschmilzt mit dem theatralen Ereignis (Kolesch 2017, S. 57–59). Raum beeinflusst; Die gesamte Aufführung, die Akteure auf der Bühne wie auch den Zuschauer.

Stimmlichkeit als Medium

Stimmlichkeit ist nicht nur die Wiedergabe von Worten, nicht nur ein Vehikel für individuellen Ausdruck. Sie ist ein körperliches Instrument, welches Emotionen und Nuancen transportiert. Das Postdramatische Theater bricht bewusst mit klassischen theatralen Sprechstim-

men, welche auf klare Artikulation und Verständlichkeit abzielen. Das Theater ist nicht allein ein rein visuelles Medium, es ist ebenso Auditorium – ein Hörraum. Die Stimme ist nicht lediglich nur das das gesprochene Wort was in den Raum getragen wird, sondern ein klangliches Medium. Gerade im experimentellen und Postdramatischen Theater wird die Stimme als Theater ästhetisches Medium in ihrer Klanglichkeit genutzt, womit ihr eine erweiterte Bedeutung zugutekommt. Das traditionelle Drama wiederum gibt der Stimme eine primär narrative Funktion, sie transformiert Literatur in Sprache (Kolesch 2014, S. 342ff). Der Klang der Stimme ist Mittel zum Ausdruck - Devotion, Angst, Dominanz, Wut, Trauer, sind nur ein kleiner Teil von Befindlichkeiten. Mithilfe elektroakustischer Mittel kann eine raumfüllende klangliche Ebene erschaffen werden, welche die Ästhetik und Wirkung der Stimme erweitern kann. So platzierte der Komponist Peter Kuhn 1982 für das Stück *Golden Windows* 30 Lautsprecher im Zuschauerraum, über diese die Schauspielerstimmen strategisch verteilt worden sind. Dies führt zu einer Entkopplung der sichtbaren Sprecherposition und dem Hörereignis, was bewusst zu Irritationen führen kann. Die Sprache, die im Raum gehört wird, ist örtlich also nicht plausibel mit der tatsächlichen Position des Schauspielers (Schröder 2015, S. 16). Die authentische Stimme und ihr Ausdruck als Medium berühren aber auch in besonderer Weise das inklusive Theater. Sprache als Klangmedium ohne den Zwang zur reinen Verbalisierung kann als künstlerische Ressource genutzt werden. Gerade Akteure die nicht in der Lage sind literarische Texte zu rezitieren, erlangen auf der Bühne so eine ausdrucksstarke künstlerische Präsenz.

Licht

»Lighting for the stage is an ephemeral and temporal form. It exists in four dimensions, is as much music as it is image, and is made manifest only in the encounter with material objects.«

(Doshi 2022, S. 2)

Die Bedeutung des Lichts wird dann bewusst, wenn in einer Inszenierung die Bühne völlig im Dunkeln läge - ein Raum ohne jegliche Beleuchtung, in dem nichts sichtbar ist. Das theatrale Ereignis würde so ein Eindimensionales sein und die Aufführung allenfalls in einem Auditorium stattfinden - ein Live-Hörspiel. So sehr das Auditive eine zentrale Rolle spielt - das Thea-

ter ein visuelles Medium und abhängig von Licht. Das Publikum will sehen, was auf der Bühne passiert. Somit hat Beleuchtung eine grundlegende Funktion: Sie ermöglicht die Sichtbarkeit des Geschehens. Als theatrales Medium geht die Rolle des Lichts über diese pragmatische Funktion hinaus, denn es besitzt eine künstlerisch ästhetische Dimension. Lichtdesign ist ein strukturierter Prozess, der eng mit allen Aspekten der Inszenierung interagiert. So ist Lichtgestaltung kollaborativ und verfolgt eine dramatische Absicht, wie auch andere theatrale Medien. Doshi betrachtet Lichtdesign über die Technik hinaus als ein kompositorisches Ausdrucksmedium, welches seine Möglichkeiten ausschöpft wie: Seine Farbe und **Balance**. Diese bezieht sich auf die geschickte Anordnung von visuellen Elementen, um Stabilität oder Spannung in der Lichtkomposition zu erzeugen.

Hierarchie definiert die Rangfolge und Wichtigkeit der Elemente. Nicht nur visuell, sondern auch inhaltlich, etwa in Form von Schlüsselszenen. Proportion bezeichnet das Verhältnis visueller Elemente zueinander, wobei die menschliche Figur auf der Bühne als zentrale Metrik dient.

Kontrast bezieht sich auf die Unterscheidung und das Nebeneinanderstellen von Elementen, sei es in der Beleuchtung oder in den Farben. Starke Kontraste werden durch gegenüberliegende Farben auf dem Farbkreis repräsentiert, während schwache Kontraste Farben näher beieinander liegen lassen (Doshi 2022, S. 132).

Doshi verdeutlicht das kompositorische Konzept des Lichtdesigns mit Begrifflichkeiten aus der Musik, zum Beispiel: Tempo, Dynamik, Zeit, Harmonie und Disharmonie. Ebenfalls fließen in die Lichtkomposition auch Intention des Urhebers (durch programmatische Absicht) und auch die Erwartung des Zuschauers, (z.B. durch bestimmte sich wiederholende Abfolgen). Diese können erfüllt, aber auch bewusst gebrochen werden (ebd.).

Licht schafft Raum, um emotionale Resonanz zu erzeugen, zu unterstreichen und Beziehung zum Publikum zu schaffen. Es beeinflusst die Gestalt der Akteure, des gesamten Raums und erzählt Handlung in seiner Art der Gestaltung und Komposition.

Zeit

Wie bereits angedeutet ist das Theater ein *Jetzt und Hier* Medium. Das, was im Theater geschieht, geschieht in leiblicher Präsenz. So kann es keine zeitliche Distanz vom Dargestellten zur Darstellung geben. Spannt man einen Bogen, wird dies auf der Bühne stets so lange dauern wie in Wirklichkeit (Schößler 2017, S. 172). Die reale Zeit kann in dramaturgischer Funktion durch Handlungssprünge, Raffung, Streckung oder Rückblenden zwar nicht außer Kraft gesetzt werden, aber die Zeit in der Handlung selbst manipuliert werden. So kann zum Beispiel eine 14-tägige Bergwanderung durch die Anden auf der Bühne extrem gerafft dargestellt werden.

Wie durch andere theatrale Medien kann Zeit eine semiotische Funktion zugeschrieben werden. Darüber hinaus beeinflusst sie auch andere Medien. So kann beispielsweise Langsamkeit als Trägheit, Entspannung oder Trauer wirken. Dagegen ist ein hohes Tempo allgemein mit Unruhe und Hektik verbunden. Rhythmus als Regemaß synchronisiert theatrale Medien, kann sie aber auch bewusst auseinanderreißen. Rhythmus ist durch Wiederholungen organisiert und strukturiert die gesamte Performance, aber auch ihre kleinen Einheiten (Fischer-Lichte 2012, S. 64–65). Zeit beeinflusst also elementar die Gesamtästhetik einer Aufführung. So prägt sie nicht nur die Inszenierung selbst, sondern folglich auch die Art und Weise, wie der Zuschauer das Theatererlebnis wahrnimmt und interpretiert.

Ein prägnantes Beispiel für das Nutzen theatertechnischer Möglichkeiten mit dem Medium Zeit findet sich in der Bühnenfassung von „Herkules und der Stall des Augias“. Hier lässt Friedrich Dürrenmatt einen Verletzten von der Bühne tragen und gleichzeitig taucht dieser auf, mit den Worten: „Auf der Bare lag ich“. So wird in der Szene ein technisches Problem (Zeitsprung und Raffung) des Theaters so gelöst, was im gleichen Zuge in einen Überraschungsmoment für das Publikum mündet. Im Interview betont Dürrenmatt, dass seine Intention in der Entwicklung des Stückes war, bewusst rein theatral-technische Möglichkeiten zu nutzen (*Interview mit Friedrich Dürrenmatt 1963*).

Körperlichkeit

Für die Wirkungsästhetik des Theaters ist Körperlichkeit von elementarer Bedeutung, denn sie umfasst die sinnlichen und materiellen Eigenschaften des lebendigen Körpers; seine Ausdrucksqualitäten und Möglichkeiten. Dazu gehört auch seine physiologische Beschaffenheit, das heißt z.B. sein Gewicht und seine Größe, Materialität, die Muskulatur und seine performativen Potenziale (seine Bewegung). Theatrale Körperlichkeit geschieht dann, wenn Schauspieler und Publikum gleichzeitig in einem Raum anwesend sind (Hardt 2014, S. 189–192).

In der Aufführung haben wir es nach Erika Fischer-Lichte „[...] zugleich mit dem phänomenalen Leib und mit dem semiotischen Körper zu tun“. Der phänomenale Leib bedeutet hier das „leibliche in der Welt sein“. Der phänomenale Körper hat eine Ausstrahlung, die andere spüren und er löst etwas aus - das *Aufmerksamkeit auf sich ziehen* ist eine Wirkung des phänomenalen Leibs (Fischer-Lichte 2012, S. 61–62). Es erfordert also keine Bewegung, Körper ist da und geht generell in eine Präsenz. Im gleichen Zuge kommt dem Körperlichen eine weitere Ebene zu: Unabhängig von seinen individuellen Qualitäten ist der darstellende Körper ein Kommunikationsmedium und Instrument für Zeichensetzung. Seine Wirkung entsteht in der Bewegung, der Mimik und Gestik und sei es auch in der bereits erwähnten einfachen Anwesenheit.

Musik

Musik besitzt die Eigenschaft verschiedene Rollen im Theater auszufüllen. Kontextuell ist es relevant, in welcher Theaterform sie erscheint. Für das Musiktheater, wie die Oper, Musical oder Operette, ist sie existenziell. Anders als im dramatischen (Sprech-)Theater – dort wird sie oftmals eher unterstützendes Beiwerk, zum Teil ohne Handlungsbezug (Rahmenmusik). Im Gegenwartstheater wird ihr wiederum teilweise sogar narrativer Charakter gegeben. Musik wird ein Beeinflusser von Atmosphäre der Szene, und ein wertiges theatrales Medium (Inzidenzmusik). Das Gegenwartstheater gibt dem Medium Musik zum Teil eine neue Dimension, indem eine starke Wechselbeziehung von Musik und den theatralen Ereignissen geschaffen wird. Hier entsteht eine Synthese, indem Musik als Theater und Theater als Musik begriffen wird (Risi & Sollich 2014, S. 221–223).

1.2 Theatrale Qualität

Über Geschmack lässt sich streiten. So gibt es für künstlerische Qualität keine konkrete Referenz, wie eine ISO-Norm, welche die Qualität technischer Vorgänge sichert. Es gibt diverse Erklärungsansätze und dadurch ist eine Beantwortung der Frage, was künstlerische Qualität nun sei, komplex. Betzler zum Beispiel fasst mögliche Kriterien von künstlerischer Qualität als: *handwerkliche Einwandfreiheit, Ästhetik* und *Neuheit/Innovation* zusammen (Betzler 2017, S. 80). Es gibt zwar Ansätze einer messbaren Bewertung, doch letztendlich ist es eine Frage der Perspektive auf das künstlerische Produkt, welche Bewertungskriterien geschaffen werden (ebd.).

Angefangen mit künstlerisch Schaffenden: Ein Künstler sieht das Werk zum Beispiel aus dem eigenen oder erwarteten Anspruch heraus, wie dem Ausschöpfen seiner Möglichkeiten oder dem Ziel, eine bestimmte Wirkung hervorzurufen. Der Betrachter, als Rezipient, lässt auf sich wirken und fällt prinzipiell ein intuitives Urteil im subjektiven *Gefallen* oder *nicht gefallen*. So kommt er zu Urteilsschlüssen wie: „Die Musik war wirklich schön“, „Das Bühnenbild war grauenvoll“, oder „Ich habe aus dem Stück viel mitgenommen“. Es ist ein Geschmacksurteil. Dieser Zugang zum Kunstwerk unterstreicht die körperlich-sinnlichen Funktionen des Urteilenden und stellt eine subjektive Reflexion von Ästhetik dar (Baader 2011, S. 154).

Das Publikum als Geschmacks-Kritiker entscheidet am Ende über öffentlichen Erfolg oder Misserfolg, kann das Stück mögen oder verreißen. Wird ein Theaterstück fachlicher Kritik positiv gerecht, bedeutet das nicht zwingend, dass dies der Rezipient ebenfalls so versteht.

Während das Kunstverständnis des *Geschmacks* die individuelle Lust am Werk betont, ist das *giudizio* eine primär rationale Betrachtungsweise von Kunst (Baader 2011, S. 155).

Ein Blick aus einer expertisierten Perspektive betrachtet eine Aufführung also als Materie analytisch, mit dem Ziel, ein differenziertes Urteil zu fällen.

Börner & Jobst bauen in ihrer Feldstudie „The Perception of Artistic Quality in Opera“ ein mögliches Bewertungssystem von künstlerischer Qualität auf. Sie trennen das Publikum zum einen in *Experten*, welche differenzierte Urteile fällen, mit dem Ziel das subjektive

Empfinden zu minimieren. Der andere Teil sind *Nicht-Experten*, sie bewerten eher nach ihrer Erwartungshaltung und ihrem Geschmacksurteil (Boerner & Jobst 2008, S. 236). Um eine Struktur zu schaffen, werden alle beteiligten Elemente der Aufführung in Komponenten zusammengefasst. Beispielsweise die Komponente „Orchester“. Diese kann weiterhin unterteilt werden in „Instrumentengruppen“ und hier noch kleinteiliger werden - bis zum individuellen Spieler eines Instruments. Ähnlich auch bei der Bewertung der Akteure: hier sind Kriterien wie Stimmlicher Ausdruck, Kostüm oder auch die Präsenz der Akteure relevant. Alles im Kontext der gesamten Performance (ebd., S. 234). Was ist nun aber eine gute theatrale Qualität, wenn künstlerische Werke doch nicht ohne Subjektivität beurteilt werden können? Einen möglichen Erklärungsansatz bieten auch die Theaterberufe selbst, welche in der Historie des Theaters stetig akademisiert wurden. So werden in verschiedenen Bereichen Ausbildungs- und Studiengänge angeboten, wie beispielsweise in der Regie, Dramaturgie, Schauspiel, Bühnenbild oder Lichtdesign (Deutscher Bühnenverein). Ihre Lehrinhalte verkörpern aufgrund ihrer allgemeinen Anerkennung folglich eine Form von handwerklich-referenziellem Charakter. Dies wiederum führt zu möglichen Qualitätsmerkmalen mit dem Fokus auf theatraler Kunstbeschaffenheit und theatrale Medien können für sich als Komponente bewertet werden. Wird ein theatrales Ereignis als Gesamtheit seiner Medien betrachtet, lassen sich folglich einerseits das gesamte Stück und seine Aufführung als solches bewerten, aber weiterhin auch differenziert die im Kontext verwendeten Medien für sich. Eine Betrachtungsweise von Qualität kann also sein, dass theatrale Medien in ihrer Verzahnung in einem sinnhaften Zusammenhang verwendet werden. Eine kohärente Inszenierung lebt davon, dass alle Teile in ihrer Interdependenz auf eine Gesamtwirkung abgestimmt werden. Diese Umsetzung sollte im gesamten Verlauf stabil sein (konsistent). Theatrale Qualität entspringt aus dieser Perspektive, also aus einer Interdependenz theatraler Medien heraus, welche in ihrem Wechselspiel als Aufführung komprimiert werden. Dies muss nicht ohne jeglichen Rahmen geschehen. So können die ästhetischen Erwartungen der theatralen Form, Art und Genre einen Einfluss auf eine Anwendung der Mittel haben. Theatergenres besitzen unterschiedliche ästhetische Ansprüche, und ihnen kann verschiedenartige Gewichtung zugeschrieben werden. Die Oper wirkt als Komplex theatraler Komponenten, doch nimmt Musik, als dominantes Medium eine tragende Rolle ein. So wird einem Libretto oftmals eine andere Gewichtung zugeschrieben als musikalischen Aspekten, auf welchen ästhetischer

Fokus in diesem Genre liegt (Noe & Müller). Ob Musiktheater, Sprechtheater, das Postdramatische Theater oder die Oper – ästhetische Normen bilden jeweils einen groben Rahmen, in den theatralen Medien eingesetzt werden. Theaterkritik, als integraler Bestandteil journalistischen Feuilletons, betrachtet die Inszenierung aus Perspektive eines Fachkundigen, wie Zuschauers gleichermaßen. Sie stellt Eindrücke in einem begründeten, öffentlichen ästhetischen Urteil dar, welches für (potenzielle) Konsumenten aufbereitet wird. Trotz einer wissenschaftlichen und bemüht objektiven Kritik bleibt eine Eigenperspektive immer Bestandteil eines ästhetischen Urteils künstlerischer Qualität (Zavodosky, S. 93).

Grundsätzlich besitzen alle Betrachtungsweisen von künstlerischer Qualität ihre Berechtigung. Denn entscheidet ist die Perspektive, aus welcher eine Aufführung aufgenommen wird. Bewertung von theatraler Qualität ist also zum einen Geschmackssache und zum anderen ist ein differenziertes Urteil möglich, dem man eine Form von Objektivität zuschreiben kann.

1.3 Unterhaltungstheater

» Der Zuschauer will unterhalten und in Bewegung gesetzt seyn. Das Vergnügen sucht er, und ist unzufrieden, wenn man ihm da eine Anstrengung zumuthet, wo er ein Spiel und eine Erholung erwartet «
(Schiller 1803, S. 4)

Das Konzept Unterhaltung ist kein allgemeingültig definierter Terminus, doch Shustermann führt eine etymologische Analyse des Unterhaltungsbegriffs durch. So sind die meisten Schlagworte positiv besetzt, z.B. Ablenkung, Zerstreuung, Amusement, Entspannung, Vergnügen, Belustigung ... (Shustermann 2006, S. 75). Es zeichnet sich aus diesen Ableitungen richtungsweisend ab, dass Vergnüglichkeit, Belustigung, Kurzweiligkeit, sowie ein angenehmer Zeitvertreib wesentliche Bestandteile von Unterhaltung sind. Sie ist also positiv konnotiert. Reine Unterhaltung hat nicht den Anspruch, konventionell zu sein; sie kann es auch nicht, da ihr Zweck und Ziel die Unterhaltung an sich und damit Vergnügen ihrer Rezipienten

sind. Das reine Unterhaltungskonzept funktioniert mit einem autonomen Kunstbegriff, da es sich auf das Vergnügen konzentriert und dieses in den Vordergrund stellt. Somit hat Unterhaltung stets das Ziel, den Zuschauer emotional zu berühren und mit möglichst intensiven Gefühlen zu entlassen. Folglich hat Unterhaltung inhaltlich keine Grenzen. Sie kann lustig, traurig, spannend, schön, ästhetisch wie auch ergreifend sein.

Das Unterhaltungstheater hat den Anspruch unterhaltend zu wirken und so braucht es die Resonanz des Publikums, denn es lebt wesentlich durch Synergie mit diesem. Es liegt nahe, dass Unterhaltungstheater auch in einem Abhängigkeitsverhältnis zum Zuschauer steht, denn ein Angebot wird erst dann zu Unterhaltung, wenn sich der Zuschauer tatsächlich unterhalten fühlt. Sie ist also nicht einfach da, sondern entsteht also in der Rezeption (Früh & Wünsch 2007, S. 33). Und demnach existiert Unterhaltungstheater erst dann, wenn der Zuschauer Unterhaltung erlebt. Das Publikum soll nicht zwingend herausgefordert werden in eine tiefgreifende geistige Auseinandersetzung mit dem Gezeigten zu gehen. Vielmehr geht es Unterhaltung darum, unangestregte Erlebnisse zu schaffen. Sie lässt sich als kommunikativer Prozess auffassen, welcher beim Rezipienten kein explizites Engagement einfordert, außer der Offenheit, unterhalten zu werden (Hügel 2003, S. 80). Sie kann es schaffen, den Rezipienten zu fesseln und loszulassen von den alltäglichen Routinen, was nicht bedeutet, Unterhaltung müsse nur Schönes und Wohlwollendes zeigen. Es ist allerdings nicht genau geklärt, warum Inhalte, die auf den ersten Blick nicht positiv konnotiert sind, unterhaltend wirken (Früh & Wünsch 2007, S. 35). So erfreuen sich unter anderem Truecrime-Formate, Horror oder das Melodrama mit seinem unhappy-ending großer Beliebtheit. Einem reinen Unterhaltungsangebot geht es erst einmal weder um Wissensvermittlung noch moralische Haltungen darzustellen, sondern in allererster Linie dem Publikum zu gefallen. Dies muss nicht per se in eine Geistlosigkeit oder mentale Passivität münden. Dies wird durch die Existenz von publikumswirksamen Unterhaltungsangeboten wie Quizen oder Wissenssendungen (Trebbe & Maurer 2007, S. 214) deutlich, welche sich hoher Popularität erfreuen. Das Gefühl von unterhalten werden kann auch nachwirken - wenn wir z.B. einen Witz nicht sofort verstehen und seine Lösung erst später erkennen, dann kann er trotzdem im Nachhinein zum Lachen bewegen. Diese Erkenntnis, im Bilde zu sein, schafft oftmals ein Gefühl von Be-

friedigung und Freude. Der unterhaltende Effekt ist also nicht per se an einen Jetzt-und-hier-Moment gebunden.

Zum Vergnügen großer Massen ist Unterhaltung als Ware und Dienstleistung zum Phänomen moderner Industriegesellschaft avanciert. Angebote, welche unterhalten wollen, sind Ware einer massenkulturellen Erlebnisökonomie geworden (Maase 2003, S. 48). Der Rezipient kann in diesem Zusammenhang also auch als Konsument betrachtet werden.

Was unterhält, das lässt sich auch in geringer Aufmerksamkeit mit Emotionen konsumieren, sodass das gesamte Produkt am Ende vom Zuschauer in einen positiven Zusammenhang gebracht werden kann. Was ist unterhaltenswert bzw. wann und wie funktioniert es? Was finden wir lustig, was empfinden wir bewegend, was spannend oder befreiend? Diese Fragen sind in Bezug auf Unterhaltung nicht restlos geklärt. Sie könnten sich aber in einem Reflex äußern, über den wir im Moment selbst nicht Herr sein können. Faktoren, wie zum Beispiel kulturelle Kontexte, Zeitgeist oder weitere Einflüsse, wie das Alter der Zielgruppe, bestimmen seine Aktivierung. Dieser Gedanke führt zu einer Begrifflichkeit Hegels, welcher den erwähnten Reflex als „Sinnliche Triebe“ umschreibt (Hegel 1835, S. 70).

Ein Unterhaltungstheater strebt nach Unterhaltung, eingebettet in ein theatrales Medium. Gattungen wie das Musiktheater (z.B. Musical), Drama, Operette, Lustspiel oder Comedy stellen hier eine gute Struktur für unterhaltenden Charakter dar. Historisch betrachtet stand bis in die 1960er Jahre eine klare Grenze zwischen Hoch- und Popkultur. In Kreisen des Bildungsbürgertums galt Massenunterhaltung als ein Unterschichtenphänomen und weitestgehend als primitiv, doch dieser Konflikt löste sich durch eine immer größer werdende gesellschaftliche Erlebnislust auf. Sich dem Drang nach Unterhaltung anzupassen, welcher auch durch audiovisuelle Medien verstärkt wurde, fingen subventionierte Theater an neue Wege beschreiten. Sie wandelten ihr Programmorientierung von einem ernsthaften Bildungs- zu einem Unterhaltungstheater (Hulfeld 2014, S. 399–401). Die starke Abhängigkeit von ihrem Publikum stellt diese Form von Theater vor die Herausforderung, sich nach dem Zeitgeist zu richten – es muss liefern. Das Publikum der aktuellen populären Freizeit- und Erlebniskultur ist gegenwartsbezogen und sucht nach lustvoller Unterhaltung im Hier und Jetzt (Hügel

2003, S. 38f). Damit unterscheidet sich die Grundidee von Unterhaltung eklatant von einem didaktischen Bildungstheater, welches intellektuell nachhaltig wirken will.

1.4 Moralistisches Bildungstheater

» Unter einer Moral versteht man ein Normensystem,
dessen Gegenstand menschliches Verhalten ist und
das einen Anspruch auf unbedingte Gültigkeit erhebt. «

(Hübner 2020, S. 13)

Hübner beschreibt Moral weiterhin als eine „[...] Sammlung von Maßstäben, Werten, Urteilen, die sich auf menschliche Haltungen, Aktionen, Verrichtungen beziehen und in seiner Reinform hierin eine strikte, bedingungslose, unbeschränkte Verbindlichkeit geltend machen.“ (ebd.)

Ein moralistisches Theater agiert demnach unter anderem aus einer Grundhaltung von Werten heraus, welche durch den theatralen Akt in einer vollständigen Verpflichtung moralischer Bildung vermittelt werden sollen. Wie bereits erwähnt: dieser Anspruch bildet einen Gegenpol zu einem Unterhaltungstheater. So sieht ein moralistisches Bildungstheater seinen Auftrag primär darin, moralische Grundhaltungen zu vermitteln, indem es theatrale Kunst als Kommunikationswerkzeug nutzt. Der Zuschauer, als Adressat, wird zum Schüler, der in der Aufführung an ihre Moral herangeführt und im Idealfalle den Raum mit Erkenntnis verlässt. Sogar eine neue Anschauung bekommt. Ein moralistisches Bildungstheater möchte beeinflussen. Dies ist insofern unumgänglich, als dass es im Kern außer Moral nichts anderes kennt. Sein, sich selbst auferlegter Bildungsauftrag, macht es damit zu einem pädagogischen Medium. So braucht es den Rezipienten als Schüler. Doch begibt sich das Bildungstheater so in Abhängigkeit zu einem Idealrezipienten, welcher stets lern- und wissbegierig ist und seine Schülerrolle annimmt.

Friedrich Schiller beschreibt die Schaubühne als einen „[...] gemeinschaftliche[n] Kanal, in welchen von dem denkenden, bessern Theile des Volks das Licht der Weisheit herunterströmt und von da aus in milderem Strahlen durch den ganzen Staat sich verbreitet.“ Weiterhin gibt er der moralischen Wirkung eine höhere Ausübungskraft als der Philosophie und des Gesetzes (Schiller 1784).

Die moralisch ethische Botschaft wird zum grundlegenden Kern eines Theaters dieser Art und dominiert die Kunst, indem sie einen essenziellen Einfluss auf die Darstellung und Umsetzung dieser ausübt. Pädagogischer Anspruch prägt nicht nur die inhaltliche Ausrichtung, sondern auch die künstlerische Umsetzung. Es wirkt insofern als Kunstbegrenzer, als das moralistische Theater sein didaktisches Ziel über das künstlerische Schaffen stellt. Damit provoziert es die Gefahr, dass das Theater in eine Einseitigkeit hineingleitet, welche Themen, Geschichten, Bilder und auch Ästhetik einer moralischen Agenda prägt. Andere Aspekte der menschlichen Erfahrungen und Ästhetik drohen dadurch vernachlässigt zu werden (Dietrich 1963, S. 308). Figuren wie auch Ästhetik können stark stilisiert sein und Nuancen vernachlässigt werden, denn das moralistische Bildungstheater konzentriert sich auf die Vermittlung seiner Botschaft als Kern seiner Existenz. Es agiert als ein Lehrtheater und möchte möglichst nachhaltige Wirkung erzielen wie auch Nützlichkeit erzeugen. Es setzt seinen Anspruch auf einen nachhaltigen Erziehungsgedanken und der Zuschauer soll in Reflexion mit seinen eigenen moralischen Vorstellungen gehen. Lessing schreibt dem Theater eine moralische Funktion zu, erwartet in ihm einen Bildungsort, der zu Mitgefühl und Empathie und Perspektivwechsel anregen soll. Es hat hier heraus einen Auftrag in einem Prozess die Selbstwahrnehmung des Zuschauers anzuregen (Lotter 2016, S. 5).

Ein zeitgenössisches Beispiel, welches sich einem moralistischen Bildungstheater annähert, ist *applied theatre*. Applied theatre (angewandtes Theater), als theaterpädagogisch geprägte Theaterform, definiert sich selbst als ein Theater, das bewusst sozialtherapeutische, politische, Bildung und Erziehung wie therapeutische Effekte (z.B. durch Psychodrama) als Wirkungsziele verfolgt (Warstat 2015, S. 9). Die Theatergattung spricht sich selbst zu, ästhetischer Qualität eine untergeordnete Rolle zu geben und grenzt sich von einem sinnlichen *Kunsttheater* ab, da angewandtes Theater ein Wirkungstheater ist und primär pädagogische

Ziele verfolgt (Warstat 2017, S. 37). Der Gedanke des applied theatre ist kein Kunstraum, sondern strebt „[...] radikale demokratische Transformation [...]“ an (Fopp 2016, S. 11f).

1.5 Zum Spannungsverhältnis zwischen Moral und Unterhaltung

Betrachtet man das Konzept Unterhaltung mit seinem publikumszentrierten Ziel von Entspannung und Kurzweiligkeit, entsteht ein Gegenpol zu einer moralisierenden Kunst. Diese verpflichtet sich einer Botschaft, möchte beispielsweise Missstände aufklären, Konventionen schaffen oder auch verteidigen. Diese Divergenz schafft zwei Spannungspole und damit auch die Herausforderung, eine Synthese aus beiden zu schaffen. Im Gegensatz zu einer *L'art pour l'art*, einer regellosen Kunst, die sich selbst genügt, (Heisig 1962, S. 201) möchten beide Konzepte Wirkung beim Rezipienten herstellen. Hier findet sich bereits eine Parallele.

Die Frage: *Was darf Unterhaltung?* Gleicht einer möglichen Eröffnung der Gegenpolproblematik, denn das Wort *Dürfen* fungiert hier bereits als begrenzendes Element. Wo überschreitet sie Normen, Werte und kann sie in ihrer Grenzenlosigkeit überhaupt geformt werden? Wie dieses Verhältnis behandelt wird, ist eine Frage der Perspektive und führt in einen philosophischen Diskurs. So ist das Thema Behinderung mit vielen ethischen und moralischen Normen in unserer Gesellschaft verbunden und kollidiert prinzipiell mit dem Anspruch eines reinen Unterhaltungskonzepts. Wirkung von Unterhaltung ist Sinnlichkeit und Hegel argumentiert, dass die Sinnlichkeit der Kunst obsolet wird, wenn sie ausschließlich einen reinen Lehrcharakter besitzt. Andernfalls besäße sinnliche Kunst lediglich Dekorationscharakter. Die Kunst wird so herabgesetzt, denn sie büßt das Wohlgefallen an ihr ein und wird zu einem ersetzbaren Mittel von Lehre. Sinnlichkeit und Leidenschaft betrachtet Hegel als einen animalischen Trieb, also ein weitestgehend unreflektierter, übermannenden Modus. Doch Lehrcharakter in der Kunst hebt dieses Urtriebige wieder auf, indem die Leidenschaft nicht verschwindet, aber der Rezipient sich seines Drangs bewusst wird (Hegel 1835, S. 63–65). Vielmehr werten sich Moral und Sinnlichkeit in ihrer Verschmelzung in diesem Zusammenhang für Hegel als höhere Kunst auf. Demnach soll also Kunst unterhalten dürfen und kann doch im gleichen Zuge Werte, Konvention, Ethik wie auch Moral vermitteln. Sie hat oben-

drein eine gesellschaftliche Funktion und darf als Instrument Kritik zum Ausdruck bringen und damit auch zu Reflexion anregen.

Nach Hegel ist Aufgabe der Kunst „[...] die höchsten Interessen des Geistes zum Bewusstsein zu bringen.“ (ebd., S. 19) Die höchste Geistlichkeit - für Hegel ist dies auch das Göttliche und er schreibt grundsätzlich der Religion, speziell dem Christentum, einen hohen Stellenwert zu. So liegt über dem gesamten Konstrukt zwar kein dogmatischer, aber doch moralischer Gedanke zugrunde.

Friedrich Schiller betrachtet Moral und Unterhaltung ebenfalls als Form der Synthese. In diesem Zusammenhang schreibt er jedoch dem Wohlgefallen des Rezipienten den höchsten Stellenwert zu. Von Schiller [S. erhielt im Jahre 1802 das kaiserliche Adelsdiplom (Hinderer 2011)] schreibt dem Publikum zu, es suche nach dem Vergnügen, dem Spiel und nach Unterhaltung im Theater. Es braucht nichts anderes als Empfänglichkeit, wir erinnern uns an das Eingangszitat des Kapitels Unterhaltungstheater. Sogleich hebt, laut v. Schiller, ein ernsthaftes Theater Vergnüglichkeit nicht auf, sondern die Kunst auf eine höhere Stufe. Kunst lebt von Vergnüglichkeit, ist der Freude gewidmet und die wahre Kunst ist diese, welchen höchsten Genuss verschafft (Von Schiller 1803, S. I). Die Tragödie, eine der ältesten Gattungen des Theaters, ist inhaltlich generell mit hochmoralischen Konflikten besetzt (Ranke 2009, S. 10). Von Schiller versucht dies abzufedern, indem er, wie beschrieben, das Bedürfnis des Publikums nach Unterhaltung in den Vordergrund rückt, ohne die moralischen Aspekte der Tragödie zu vernachlässigen. Konkret versucht er mithilfe von chorischen Elementen in *Die Braut von Messina* Leichtigkeit und mit diesem ästhetischen Mittel einen höheren Unterhaltungswert zu erschaffen.

Grundsätzlich gelangen wir zu einer Erkenntnis: Maßlose Unterhaltung kann Moral, Werte und Konventionen verletzen und bei übergewichtiger Moral eine Kunst, welche Ästhetik und Wirkung möchte verschließen. Aus dieser Betrachtungsweise heraus braucht ein Theater also Moral sowie auch Unterhaltung. In aktuellen Debatten wird das zeitgenössische Theater von diesem Spannungsfeld gezeichnet. Ein Teil von Theatermachern setzt auf eher pädagogische Darstellung politischer und sozialer Themen wie beispielsweise Diversität, Rassismus

oder Gleichberechtigung und ist bemüht, in die Vermeidung von individueller Verletzung des Zuschauers zu gehen. Auf der anderen Seite ein Gegenpol: Die Gefahr von Verlust einer autonomen Kunst, welche mit Konventionen kokettiert, polarisiert, und ästhetischen Grotesken spielt (Behrendt 2021).

Will ein Theater innovativ sein, ist nicht ausgeschlossen, dass es in Berührung zum Spannungsverhältnis Moral vs. Unterhaltung kommt. Innovation, im Wortlaut *Erneuerung* und *Veränderung*, (Dudenredaktion) ist Merkmal theatraler Qualität, gibt dem Theater Anspruch Nova zu schaffen. Das Innovative in der Kunst funktioniert nicht selten durch Regelbrüche und besitzt das Prädikat des Strukturbruchs (Hutter 2021, S. 620–622). Doch stellt sich unter ethischen Gesichtspunkten irgendwann die Frage: Wie weit darf Unterhaltung gehen, um etwa die Würde eines Menschen nicht zu verletzen? Manchmal wird zwar das *Böse* auf der Bühne dargestellt mit dem Zweck auf das Gute hinzuweisen, doch wo fängt böswillige Herabwürdigung an?

Das römische Amphitheatrum Flavium (Kolosseum) besaß zwei Zugänge: Einen für den Ausgang und einen weiteren für den Abtransport der Kadaver von Tieren und Menschen (Hufschmid 2009, S. 22). Dies waren die wiederkehrenden Folgen von Gladiatoren- und Tierkämpfen, in denen oft Blut floss und Gliedmaßen abgetrennt wurden. Ein Preis für das theatrale Ereignis römischer Massenunterhaltung. Während solche Inszenierungen in der Antike als Unterhaltungsspektakel galten, wirken sie aus heutiger Perspektive eher (abgesehen von ihrer Antiquiertheit) als rudimentäre Blutrünst. Untrüglich ist allgemein, dass in heutiger Zeit solche Events gegen jegliche moralischen und ethischen Werte unserer Gesellschaft verstoßen. Vermutlich würden Menschenrechts- und Tierschutzorganisationen alle verfügbaren Mittel nutzen, um so ein Event zu verhindern. Hier wird plakativ deutlich, dass Moral und Ethik begrenzen dürfen, respektive müssen, um grundlegende gesellschaftliche Werte zu schützen.

Pädagogik ist ohne fundierte Werteorientierung nicht umsetzbar und pädagogische Tätigkeiten folgen werthaltigen Zielen und Zwecken (Dederich 2007, S. 84).

So bringt Inklusives Theaterpädagogik, als pädagogische Disziplin, von sich aus normative Werte ethischen Handelns mit. Aufgrund dieser können Bedenken entstehen – sei es vor Ausstellung/Hervorhebung von Behinderung auf der Bühne, vor Bildern, die diskriminieren könnten, vor Verletzung der Würde der Akteure. Nimmt Pädagogik eine vornehmlich advokatorische Haltung ein, wird sie Teil des Spannungsfeldes Moral vs. Unterhaltung. In dem Sinne, als dass sie beispielsweise ethische oder bildungspolitische Aspekte den künstlerischen vorziehen kann. In diesem Kontext legt sie sich den Anspruch auf zum Schutze der Protagonisten zu handeln. Theatrale Formen wie *applied theatre*, entziehen sich dem Spannungsfeld Moral vs. Unterhaltung. Dies indem sie in ihrer Reinform einfach keinen Anspruch haben, künstlerisch wirken zu wollen. Aus diesem normativen System stoßen moralische Bedenken gegen ein moralfreies Unterhaltungskonzept.

Die Bewertung ästhetischer Qualität kann auch stark durch Haltung zu seinen Inhalten geprägt werden. Eine radikal-moralistische Betrachtungsweise wird ein grenzüberschreitendes Werk als unästhetisch betrachten. Eine moderate moralische Perspektive lässt wiederum zu, dass ein Werk ästhetisch gut sein kann, selbst wenn es aufgrund formaler Qualitäten ethisch verwerflich ist. Es kann ästhetisch schlecht sein, selbst wenn es moralisch tugendhaft ist, aufgrund von schlechtem Stil, Langeweile usw. Das hindert ethische Qualitäten in der Kunst nicht daran ein legitimer Teil ihres Wertes zu sein. So ist auch eine moderate Autonomie in der Kunst möglich (Connolly 2000, S. 303–304). Diese Betrachtungsweise lässt zu, dass Theater auch eine stärkere Gewichtung zu dem einen oder anderen Pol des Spannungsverhältnisses haben kann, ohne die Synthese zu vernachlässigen. Weiterhin wird deutlich, dass das Empfinden von ästhetischem Gefallen auch von der moralischen Haltung zum Inhalt eines Kunstwerks in Abhängigkeit stehen kann.

Es besteht die Herausforderung Einklang zu schaffen zwischen einem normativen Bedürfnis der Pädagogik und sinnlich orientierter Unterhaltung. Für ein inklusives Theater bedeutet dies auch, welche Art von Theater gemacht wird. Ist es eine private Kunst, welche sich einem Publikum verschließt, oder ein öffentliches Ereignis einer Aufführung? Unterhaltung funktioniert nicht ohne Publikum. So hat der Zuschauer - auch im Sinne einer Teilhabe - ein Recht darauf, dass sein Bedürfnis nach Unterhaltungsmomenten berücksichtigt wird. Miller plä-

diert für „[...] eine stetige Ausbalancierung zwischen Kunst und Pädagogik, die sich, je nach Zielgruppe und Kontext, immer neu ausrichtet“. Künstlerische Maßstäbe gewinnen dann mehr an Bedeutung, wenn sich ästhetische Praxis an die Öffentlichkeit wendet.

(Miller 2015, S. 121)

„Könnte eine Prostituierte im Rollstuhl trotzdem eine Wanderhure sein?“ (Fromme)

Ein zeitgenössisches Beispiel für das Wechselspiel von Moral und Unterhaltung bietet Martin Fromme. Fromme ist seit 1986 als Comedian aktiv und im Zuge des Contergan-Skandals auf einer Seite halbarmig geboren worden. In seinen Shows polarisiert er bewusst mit dem Thema (seiner) Behinderung sowie auch Inklusion - gleitend in eine humoristische *Political Incorrectness*. Im persönlichen Gespräch betont Fromme, dass Inklusion laut und mutig sein muss - eine übermäßig advokatorische inklusive Pädagogik wird zu einem „würgenden Samthandschuh“. Was im Kontext dieser Arbeit bedeutet, dass gut gemeintes, reaktionär advokatorisches Handeln, Begrenzung (künstlerischer) Freiheit, aber auch Nivellierung von Behinderung zur Folge haben kann. Im Interview mit Raúl Aguayo-Krauthausen sagt Fromme, dass in dem Moment, wo der Behinderte auf der Bühne steht, bereits Politik stattfindet (Krauthausen 2015). So öffnet sich in diesem Sinne allein durch die Anwesenheit von Behinderung auf der Bühne das Spannungsfeld Bildung vs. Unterhaltung. Doch die Bühne und Zuschauerraum werden hier zu einem sicheren, humoristischen Ort, welcher dem Publikum die Befremdlichkeit vor dem Anderssein nehmen soll und das „Mysterium Behinderung entmystifiziert“ (Fromme). Weiterhin geht es dem Comedian unter anderem darum, dass über Behinderung gelacht werden darf. Aber so, dass behinderte und nichtbehinderte Menschen miteinander lachen können (ebd.). Fromme ist bereits in mehreren Unterhaltungssendungen wie *Stromberg* oder *Pussy Terror* aufgetreten und sein Konzept kann als Unterhaltungsangebot mit dem Ziel von Bildung betrachtet werden. Handicap wird hier unterhaltend heraus- aber nicht ausgestellt, unter anderem mit dem Ziel, Berührungsängste vor Behinderung abzubauen. Laut seiner Aussage hat Martin Fromme für sein Programm noch keine negativen Rückmeldungen behinderter Menschen bekommen. Dafür eher Bestätigung (Krauthausen 2015). Die Frage „Darf Unterhaltung das denn?“ kann hier gestellt werden, ist es doch genau das, was eine inklusive Pädagogik zu vermeiden vermag - Ausstellung von Behinderung und

sich obendrein darüber lustig machen. So scheint das Spannungsverhältnis Moral vs. Unterhaltung aus dieser Perspektive ausgereizt. Zur *Heilung* dessen kann allerdings unter anderem beitragen, dass offen das Ziel von Inklusion kommuniziert wird und die Kunst in einem definierten Kontext eines „Betroffenen“ stattfindet. Dieses Beispiel macht deutlich, dass in der Bewertung des Komplexes Bildung und Unterhaltung eine Metaebene berührt werden kann. So ist das, *was* auf der Bühne passiert, im Spannungsverhältnis ebenso relevant wie *warum* es gerade geschieht.

Zum Verständnis des Themenkomplexes inklusiver Theaterpädagogik ist es neben der theatralen Komponente sinnhaft, sich mit dem Konzept *Inklusion* auseinanderzusetzen. So will folgendes Kapitel einen kompakten Überblick darüber schaffen.

2 Inklusion als Anspruch einer Gegenwartsgesellschaft

» [...] Wenn wir keine Wohnung finden und in Heimen leben müssen, werden wir behindert. Wenn Mütter ihren Kindern verbieten, mit einem mongoloiden Kind zu spielen, werden wir behindert. Wenn wir in eine Kneipe nicht eingelassen werden, weil der Wirt Angst hat, unser Anblick vergraut die Gäste, werden wir behindert. «

(Gruppe für alternative Problembewältigung Hannover 1981, S. 1)

In den 1970er und 80er Jahren wurden Alltagserfahrungen dieser Art als Bild eines zentralen Anliegens thematisiert, um soziale Missstände von Menschen mit Behinderung aufzuzeigen. So setzte sich die Bewegung aktiv für die Rechte von Menschen mit Behinderung ein und kämpfte gegen Diskriminierung und Ausgrenzung. Auch wenn in der Gesellschaft des 21. Jahrhunderts, in der wir leben, strukturelle Barrieren und Vorurteile immer noch existieren, hat die Umsetzung von Inklusion Fortschritte gemacht. Sie ist zum Politikum geworden und hat strukturell wie organisatorisch eine höhere Bedeutung erlangt. Man spricht darüber.

Parsons spricht modernen Gesellschaften, evolutionär bedingt, eine *Steigerung der Anpassungsfähigkeit* zu, welche neue gesellschaftliche Strukturtypen zur Folge haben kann. Dies kann durch Einbeziehung anderer Gesellschaften und anderer Strukturtypen geschehen (Parsons 1975, S. 39). Unsere Gegenwartsgesellschaft ist und wird nach diesem Gedanken also flexibler als jene vor beispielsweise 40 Jahren. Auf struktureller Ebene sind Ansprüche an Inklusion gewachsen und nicht zuletzt durch die Unterzeichnung der UN-Behindertenrechtskonvention. Im Jahre 2009 sind verbindliche Rahmenbedingungen im Sinne von Rechten von Menschen mit Behinderung geschaffen worden. Dies betont formalen Anspruch. Der Themenkomplex ist politisch vordergründiger geworden und auch medial präsenter. Doch Inklusion fordert Veränderung der Gesellschaft, um marginalisierte Gruppen an ihr teilhaben zu lassen. Betrachtet man den aktuellen Report (03.10.2023) der UN-Behindertenkonvention werden in Deutschland in Bezug auf die Umsetzung erhebliche Nachholbedarfe deutlich (Committee on the Rights of Persons with Disabilities 2023). Daraus lässt sich schließen, dass der Anspruch an Inklusion da ist, ihre Umsetzung sich aber (noch) nicht formalen Anforderungen vollzieht. Was ist Inklusion aber nun eigentlich?

2.1 Inklusion – was ist das?

Der recht junge Terminus wird durch diverse Diskussionen zum Teil kontrovers besprochen und im gleichen Zuge hat er gesellschaftspolitisch, fachlich, wie auch medial an Bedeutung gewonnen. Es existieren diverse wissenschaftliche Zugänge und Interpretationen zu dem Terminus *Inklusion*, konzeptionell wie auch theoretisch. Im Grundgedanken sind sich doch alle Auslegungen einig: Inklusion ist prinzipiell die ideale Einbindung jener Menschen in die Gesellschaft, die nicht (umfänglich) an dieser teilhaben können. Die Interpretation des Inklusionsbegriffs bleibt weiterhin eine Frage der Perspektive, die eng damit verbunden ist, in welchem Kontext Inklusion stattfindet. Aber auch die Heterogenität der Adressaten beeinflussen ihre Definition.

„Inklusion ist ein Prozess, an dessen Ende die gleichberechtigte und gleicherfüllende Teilhabe aller Subjekte an (je spezifischer) Gemeinschaft und Gesellschaft steht“ und „Dekonstruk-

tion von Diskursteilhabebarrrieren“ (Trescher 2015, S. 333). In Treschers Sinne also ein Prozess, an dessen Ende alle Menschen gleichberechtigt Teilhabe an Gemeinschaft und Gesellschaft erfahren können. Gemeinschaft und Gesellschaft sind im Sinne von Trescher „diskursiv“. In diesem Zusammenhang ein Interaktionssystem in Austausch und Interaktion miteinander. Es entstehen weiterhin „Diskursbarrieren“, und um Teilhabe zu ermöglichen müssen diese überwunden werden (ebd.). Trescher verwendet in seinen Ausführungen nicht explizit den Begriff *Behinderung* und schließt somit alle Menschen mit ein, welche nicht an der Gesellschaft in vollem Umfang teilhaben können. Inklusion ist also ein Komplex, der generell dann funktioniert, wenn Gesellschaft offen für Veränderungsprozesse ist und sich den Bedürfnissen von zu inkludierenden Menschen anpasst. Dies bedarf eines perspektivischen Wechsels vom Individuum auf die Gesellschaft, sodass die Struktur der Lebensbereiche jenen Menschen Teilhabemöglichkeiten eröffnet (Kulke 2020, S. 91–92).

Der Terminus Inklusion ist recht freigehalten und es gibt keine generelle Definition – hier ist der Kontext entscheidend. So verhält es sich ebenfalls mit Begriff Integration.

2.1.1 Inklusion vs. Integration

„Unter dem Begriff Integration versteht heute die Bevölkerung allgemein die Eingliederung der Behinderten in Schule, Beruf und Gesellschaft. Dabei wird eine größtmögliche Anpassung ihrer Verhaltensweisen, ihres Denkens und Handelns und vor allem ihrer Arbeitsleistung an die Normen der Gesellschaft gefordert. [...] Eingegliedert, das heißt von der Gesellschaft anerkannt.“

(Gruppe für alternative Problembewältigung Hannover 1981, S. 5)

Ganz bewusst wurde hier kein akademisches Zitat gewählt, denn es stammt von Betroffenen aus einer Zeit, als der Terminus Inklusion noch nicht existierte. 1981 - die Problematik reiner Integration von Menschen mit Behinderung war hier lebensweltlich noch stärker spürbar als heute. In der behindertenpolitischen Zeitschrift „Ghettoknacker – Zeitung gegen Ausgliederung und Isolation Behinderter“ wird Integration als Eingliederung in die „normale“ Gesellschaft betrachtet. Das bedeutet, dass die Gesellschaft zwar grundsätzlich Menschen mit Be-

hinderung zulässt, doch sich ihre Strukturen nicht zugunsten des behinderten Menschen verändern. Menschen mit Handicap dürfen *mitmachen*, indem die Gesellschaft als System sozialer Bindekraft den Behinderten aufnimmt, doch ist er derjenige, der dazu angehalten ist, sich anzupassen und zurechtzufinden. Eine mögliche Folge daraus ist, dass Menschen, die diesem Leistungsanspruch kaum oder nicht nachkommen können, nicht vollends am gesellschaftlichen Leben teilhaben können. Eine Kritik Betroffener, denen diese Teilhabe verwehrt wird. Ein System, z.B. die Schule, in der das Ziel Bildungsabschluss fokussiert wird, ist nicht veränderbar oder nicht bereit für wesentliche Veränderung. Das bedeutet in diesem Zusammenhang, dass Teilhabe nur dann möglich ist, wenn kognitive und soziale Voraussetzungen erfüllt sind (Heimlich 2022, S. 124). Miller betrachtet Sozialintegration als einen Prozess, der mit Inklusion einhergehen kann: Es gibt also Schnittstellen. So ist beispielsweise kulturelle Bildung von ihren Leitzielen „[...] Sozialintegrativ *ausgerichtet*, doch stellt sie das Subjekt ins Zentrum.“ Inklusion bezieht sich nicht lediglich auf die Möglichkeit des formalen Zugangs in Regelsysteme. Inklusion ist auch kein Selbstzweck, sondern geht einher mit Bedürfnissen, Freiheit und Freiwilligkeit (Miller 2015, S. 110–111).

2.1.2 Behinderung & Kunst – Teilnehmen oder Teilhaben?

„Inklusion bedeutet nicht einfach nur, dass Behinderte halt irgendwie auch mitmachen dürfen, dabei aber die Behinderung möglichst nivelliert und normalisiert wird, sondern Inklusion bedeutet, dass der Behinderte mit seiner speziellen Disposition einen eigenen künstlerischen Akzent setzt“
(Radtke 2017, S. 239)

Dort, wo Menschen mit und ohne Behinderung gemeinsam agieren, wird dies oft als Inklusion betrachtet. So existieren inzwischen eine Vielzahl von Projekten und Gruppen in Theater, Bildender Kunst, Musik und Tanz, die sich als *inklusiv* bezeichnen. Aber ab wann ist ein Projekt so richtig inklusiv? Hier offenbart sich eine Dynamik zwischen Anwesenheit und echter Teilhabe, denn ein physischer Raum, in dem Menschen zusammen sind, ist noch kein inklusiver Raum. Teilnehmen im Kontext des inklusiven Theaters kann die Anwesenheit sein, ohne aktiv an bspw. künstlerischen Arbeitsprozessen beteiligt zu werden. Der Zugang zum Mitmachen muss nicht unbedingt aktiv verwehrt werden; bleibt er doch durch nicht flexible Ar-

beits- und Gemeinschaftsstrukturen passiv versperrt. Der behinderte Akteur wird lediglich zu einem kaum oder nicht beteiligten Bestandteil des Prozesses und geht in die Rolle eines wartenden Zuschauers. So kann dies zur reinen Anwesenheit in Proben führen, ohne aktiv in die Szenenentwicklung miteinbezogen zu werden. Der Behinderte darf mitmachen, doch ist aufgrund einer geschlossenen Struktur und fehlender individueller Resonanz nur dabei. Teilhabe ist ein inklusiver Raum, der geöffnet und gestaltet wird. Das können in der Praxis unter anderem: Einsatz von bedarfsgerechter Assistenz, interaktive Kommunikation, Barrierefreiheit und auch eine angemessene Vergütung sein

Im künstlerischen Prozess geht es darum, Ressourcen aller Akteure wahrzunehmen, die künstlerisch und kontextuell sinnhaft genutzt werden können. Dazu gehört ebenfalls die Perspektive, dass ein reziprokes Abhängigkeitsverhältnis zwischen Individuum und Gruppe besteht. Denn das ist die Basis, ein qualitativ anspruchsvolles Produkt zu gestalten. Teilhabe entsteht prinzipiell im Kontext: Dort, wo Raum ist, diesen für jeden Akteur zu öffnen und gleichzeitig aktiv zu nutzen (Trescher 2015, S. 23). Soll eine Inszenierung vor einem Publikum aufgeführt werden, öffnet diese Wechselwirkung im Miteinander Möglichkeiten für ein künstlerisch wertiges Produkt.

Erika Fischer Lichte beschreibt den Komplex *Aufführung* als Vollzug von „[...] Wechselwirkung körperlicher Handlungen aller im Raum Anwesenden.“ Sie ist kollektiv, wird von allen gemeinsam hervorgebracht und entzieht sich der Kontrolle, der Steuerung, der Verfügung oder vollständiger Planung eines Einzelnen oder einer Gruppe. Der Einzelne hat somit keinerlei Verfügungsgewalt und es besteht, eben dieser Wechselwirkung wegen, eine Abhängigkeit aller Akteure zueinander. Die Involviertheit des Einzelnen ist aufgrund dieser Wechselwirkung unumgänglich (Fischer-Lichte 2012, S. 56). Dieses Verständnis von *Aufführung* an sich, macht sie zum inklusiven Akt und dieses frei von einer pädagogischen Anschauung. Dieses Verständnis des Produkts *Aufführung* baut nicht auf einem pädagogisch-sozialen Gedankenkonzept von Inklusion auf, sondern beruht auf einer theaterwissenschaftlichen Betrachtungsweise des Komplexes *Aufführung* - eine künstlerisch-wissenschaftliche Perspektive. Unterstreicht es jedoch die Sinnhaftigkeit gemeinsamer Gestaltung und der Interaktion miteinander im Prozess der Entwicklung und der *Aufführung* eines Stückes. Inklusives Arbeiten

bedeutet also nicht eine rein pädagogische oder ethische Haltung. Es entsteht vielmehr eine inklusive (Arbeits-)Gemeinschaft, welche sozialen und künstlerischen Anspruch für das künstlerische Produkt synthetisiert. In diesem Prozess kann die Inklusive Theaterpädagogik eine wichtige Rolle spielen.

3 Inklusive Theaterpädagogik

Inklusive Theaterpädagogik, als Teildisziplin der Theaterpädagogik, wird in wissenschaftlicher Literatur meist lediglich am Rande erwähnt. Tilly Miller baut in ihrem ausführlichen Beitrag „Inklusive Theaterpädagogik“ eine systemtheoretische Brücke zum Begriff.

Ein inklusiver Ansatz in der Theaterpädagogik bedeutet demnach, dass alle Menschen unabhängig von ihren individuellen Merkmalen und Hintergründen die Möglichkeit haben sollten an theaterpädagogischen Angeboten teilzunehmen und sich künstlerisch auszudrücken. (Miller 2015, S. 120f) Dabei geht es darum Barrieren abzubauen und eine inklusive Praxis auf verschiedenen Ebenen zu schaffen, wie z.B. auf der Werteebene, der gesellschaftlichen Ebene, der formal organisierten Ebene, der Interaktionsebene, der Subjekt- und der ästhetisch-künstlerischen Ebene (Miller 2015, S. 127).

Formale Systeme sind notwendige barrierefreie Strukturen, welche die Basis sind, ein Theaterprojekt in der Praxis überhaupt umsetzen zu können. Neben barrierefreier Architektur spielen Leitbilder, Routinen und Konzepte eine entscheidende Rolle. Das umfasst unter anderem Ressourcen in Form von Assistenzen, Abholdiensten und anderen Unterstützungsangeboten. Aber auch Wissen und Fortbildung der Mitarbeiter, können Teil eines formalen Systems sein und dies trägt zu Kommunikation und inklusiver Haltung bei. Die *Netzwerkebene* ist oftmals eine weitere Voraussetzung für die Umsetzung eines inklusiven Projekts. Hier findet Vernetzung mit wichtigen sozialen Akteuren und organisierten Systemen statt. Projektpartner können sein: Schulen, Jugend- und Wohlfahrtsverbände, Beschäftigungsprojekte, regionale und überregionale Behörden und politische Akteure, soziale Einrichtungen, Unter-

nehmen und andere (ebd., S. 117 ff). In der *Ästhetischen Praxis* spielen Komponenten wie Inklusion in die Gruppe und wertschätzendes Miteinander eine Rolle. Hier geht es unter anderem um persönliche Bedürfnisse, wie auch eine inklusive Haltung und Kommunikation in der Gemeinschaft. Zusätzlich sind teilhabegerechte, gemeinsame ästhetische Erfahrungen ein Bestandteil der ästhetischen Praxis. Ebenso beinhaltet Teilhabe an Theaterkunst das künstlerische Gestalten. Hier geht es darum, dass das Angebot auf die Teilnehmer und ihre Möglichkeiten angepasst wird (ebd., S. 119 ff). Deutlich wird, dass Inklusive Theaterpädagogik besonders in freien Projekten nicht nur künstlerische und inklusive Aufgaben hat, sondern auch bürokratische Barrieren überwinden muss. Insbesondere bei der Arbeit mit Menschen mit Behinderung verschmelzen in einigen Settings theaterpädagogische und theatertherapeutische Ansätze. Theatertherapeutisch wird die heilsame Wirkung des Theaters auf Individuen oder Kollektive im Allgemeinen genutzt, um Lern- und Bildungsprozesse oder auch Heilungsvorgänge zu initiieren bzw. zu unterstützen (Stinger 2014, S. 373).

3.1 Allgemeine Grundlagen der Theaterpädagogik

» Theaterpädagogik ist eine künstlerisch-ästhetische Praxis, in deren Fokus das Individuum, seine Ideen und seine Ausdrucksmöglichkeiten stehen. Im Kontext der Gruppe entsteht daraus Theater. [...] Dieser Prozess kultureller Bildung fördert künstlerische, personale und soziale Kompetenzen. «

(Bundesverband Theaterpädagogik e.V. 2024)

Im Sinne dieser Definition ist pädagogisches Theater das Produkt eines gruppenspezifischen Prozesses und individueller künstlerisch-ästhetischer Praxis. Theaterpädagogik verfolgt also das Ziel an theatralen, sozialen und individuellen persönlichen (auch künstlerischen) Kompetenzen zu arbeiten. Innerhalb dieser Zielsetzung sind verschiedene Gewichtungen möglich. Einerseits die Chancen des Spiels, im Sinne der personalen Entwicklung, und andererseits Fokus auf das künstlerische Produkt. Dies soll bewirken, eigene ästhetisch-künstlerische Kompetenz der Teilnehmer, wie zum Beispiel Bühnenwirksame Auftrittskompetenz zu för-

dern. In der modernen Theaterpädagogik besitzt das konzeptionelle Ziel, also Hinführen der Teilnehmer an die Kunstform Theater im Sinne der Bildung eines ästhetischen Bewusstseins wie auch künstlerisch-kreativer Ausdrucksformen einen hohen Stellenwert. Zur Ästhetischen Bildung schreibt Lille: „Immer ist es [das Theater] die Auseinandersetzung mit dem konkreten Beispiel, das auffordert, mit allen Sinnen wahrzunehmen und Stellung zu beziehen, gegenüber jener Welt, in der man lebt“ (Lille 2019, S. 11). Theaterpädagogik hat also den Anspruch, mit existenziellen Themen von und für Spielerinnen und Spieler zu arbeiten. Sie versteht sich als kulturelles Bildungsangebot. Theaterpädagogen arbeiten mit verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen wie Geflüchteten, Senioren, Menschen mit Behinderung. Zudem sind aber auch in der Erwachsenenbildung und in Unternehmen präsent. Ein Merkmal der Theaterpädagogik ist, dass sie hauptsächlich mit nicht professionellen Akteuren agiert, entweder im geschützten Raum oder in der Öffentlichkeit vor einem Publikum. Verbreitet ist sie als Bestandteil des Angebotes von Stadtteil- bzw. soziokulturellen Zentren, wie auch in öffentlichen Theatern, Museen, Kitas, Schulen und Hochschulen. Theaterpädagogische Arbeit basiert auf kooperativen, demokratischen und inklusiven Prozessen, die als Selbstverständlichkeit und Grundlage der Arbeit dienen (Bundesverband Theaterpädagogik 2017). Der Terminus wurde in den 70er Jahren geprägt. Doch das Prinzip, Theater als ein erziehendes Mittel zu nutzen, reicht bis in die Antike.

3.2 Ästhetische Bildung als pädagogische Herausforderung

Ästhetische Bildung, als Ziel sinnlicher Erkenntnis, ist ein elementarer Baustein der theaterpädagogischen Arbeit. Hier geht es darum, mithilfe des Werkzeugs Theater, Teilnehmer dazu zu bewegen, ästhetische Erfahrungen zu machen. So setzt sie sich zum Ziel den individuellen Um- und Zugang mit Kunst zu vermitteln und fördern (Hentschel 2010, S. 52). Ästhetische Erfahrungen realisieren sich als ein spezifischer Modus der Erfahrung im Umgang mit Kunst und anderen ästhetischen Phänomenen. Das Konzept der ästhetischen Erfahrung kann in der Theatertheorie als *Schwellerfahrung* betrachtet werden, einhergehend mit Lust und Empfindung als Subjekt, aber auch als Objekterfahrung. Es ist eine *Moment-Erfahrung* und be-

sitzt den Anspruch nicht das bloße Erfassen von Kunst und Ästhetik zu sein. Vielmehr soll ästhetische Bildung dazu beitragen, die Fähigkeit zu entwickeln, ästhetische Erfahrungen zu machen und zu reflektieren (Fischer-Lichte 2014, S. 98ff)

Im theaterpädagogischen Kontext möchte ästhetische Bildung Teilnehmern die Chance geben, konkret erlebbare ästhetische Erfahrungen mit sich selbst zu sammeln. Hier stellt sie sich dem Anspruch, bisherige Erfahrungshorizonte zu erweitern, fern von Alltäglichem und Gewohntem (Liebau et al. op. 2009, S. 95). Die Theaterpädagogik hat hier also eine didaktisch-anleitende Funktion und ist gleichzeitig ein Vermittler, welcher das Medium Theater dazu nutzt, eigenständige (ästhetische) Erfahrungen zu ermöglichen. Hier wird bereits eine Herausforderung der Theaterpädagogik deutlich – das *Auslösen* des Modus *ästhetische Erfahrung* der einzelnen Teilnehmer. Betont man den subjektiven Charakter dieser Erfahrungen, entsteht ein Interessenkonflikt: Ein bildungstheoretischer Ansatz (Erziehung) versus intersubjektive sinnliche Ästhetisierung. „Entweder bleibt sie unwirksam im Sinne eines Ästhetizismus, oder sie wird pädagogisch/politisch vereinnahmt und verliert damit ihre besondere Qualität.“ (Hentschel 2010, S. 73) schreibt Hentschel. Dies führt in eine weitere Kernherausforderung der Theaterpädagogik: Die Spannung von Erziehung zu Ästhetik. Ihre Gewichtung kann sich allerdings unterschiedlich ausprägen, denn Theaterpädagogik agiert in diversen Bereichen und arbeitet mit heterogenen Adressatengruppen. Also kann das Verhältnis zwischen Erziehung und Ästhetik auch von den Bedürfnissen der Adressaten abhängen.

Tilly Miller fordert für die Inklusive Theaterpädagogik eine kontinuierlich inklusive Haltung aller Teilnehmer. Sie betrachtet das Ziel des Endprodukts (bspw. das aufgeführte Stück), welches einem Publikum präsentiert wird, als ein „kunstnahes“ (Miller 2015, S. 121). Diesem folgend handelt es sich bei einem theatralen Ereignis inklusiver Theaterpädagogik um ein Produkt, welches sich Kunst nähert, doch keine reine Kunst ist. Es trägt, aus dieser Perspektive, lediglich mehr oder weniger künstlerische Anteile in sich. Soll das Produkt Aufführung ein öffentliches sein, öffnet sich hier ebenfalls das Spannungsverhältnis Bildung vs. Unterhaltung und schafft eine pädagogische Herausforderung. Nämlich eine Notwendigkeit der Abwägung zwischen künstlerisch-ästhetischen Anteilen und inklusiven Handelns. Partizipation und Teilhabe besitzen eine hohe Relevanz in der inklusiven theaterpädagogischen Arbeit. In

der Praxis bedeutet dies allen Teilnehmern individuelle ästhetische Erfahrungen zu ermöglichen und im gleichen Zuge hohen Fokus auf einen künstlerischen Kontext zu setzen. In der praktischen theaterpädagogischen Arbeit kann dies zum Beispiel bedeuten Übungen so zu gestalten, dass Teilnehmer darin involviert sein können und jeder seinen persönlichen Benefit erfährt, um sinnhafte ästhetische Erfahrungen zu ermöglichen. Ein Beispiel aus der Praxis, welches sich diesem annähert, könnte folgendermaßen aussehen:

Teilnehmer erhalten jeweils einen Handspiegel, mithilfe dessen sie ihr eigenes Gesicht im Spiegelbild „erforschen“ – beispielsweise die Augen, Nase oder den Mund und betrachten diese als ästhetisches Objekt. So kann eine Aufgabe lauten: „... Schau dir deine Nase genau an, befühle sie in Ruhe, schau wieder hin, rümpfe die Nase ...“. Solche Übungen sind freigehalten. Deswegen können sie weitgehend unabhängig von kognitiven und körperlichen Möglichkeiten der Teilnehmer umgesetzt werden. Es geht hier darum, sich selbst als ästhetisches Objekt wahrzunehmen und sich gleichzeitig als Subjekt im Spiegelbild zu betrachten. Dort, wo Assistenz angebracht ist, wird sie umgesetzt. Es muss aber nicht primär darum gehen die Erfahrung zu reflektieren oder einzuordnen, denn dies ist in bestimmten Zusammensetzungen von Gruppen auch nicht immer flächendeckend möglich. Je nach Heterogenität der Gruppe kann es unter anderem herausfordernd sein, allen Teilnehmern in gleicher Weise die Aufgabe verständlich zu machen, also partizipativ zu kommunizieren. Es kann auch der Fall eintreten, dass Teilnehmer die Aufgabe nicht so umsetzen *können*, bzw. anders umsetzen, als es *erwartet* wird, stattdessen z.B. mit ihrem Spiegelbild spielen, Grimassen schneiden oder einfach hineinsehen. Aus pädagogischer Perspektive ist die Herausforderung, so etwas nicht ad hoc als pädagogischen *Bildungsmisserfolg* zu werten oder als ein störend aus dem Rahmen fallen. Vielmehr ist genau dies eine individuelle ästhetische Erfahrung, was dem Ziel der ästhetischen Bildung entspricht (Persönlicher Erfahrungsbericht).

Eine Herausforderung kann ebenso darin bestehen, solche Momente als künstlerisch interessant zu betrachten. Sonden vielmehr als potenzielle Ressource für ein neues, künstlerisch-ästhetisches Produkt. Weiterhin kann es ebenfalls Anregung sein, die Übung im Sinne der Gruppe spontan als neuen Input nutzen. So wird aus empfundener Störung eine Ressource zur Weiterentwicklung. Die *Störung* wird Teil des Prozesses theatraler Gestaltung,

und im gleichen Zuge entsteht Raum für ästhetische Erfahrungen. Die Anforderung auf rein pädagogischer Ebene besteht somit auch im Sinne einer Teilhabe der Teilnehmer, flexibel und intuitiv im Sinne einer (inkluisiven) Haltung zu handeln. Hentschel betont die Relevanz einer *Subjekt* ↔ *Objekt*-Verbindung in theatral ästhetischer Bildung und kritisiert Ansätze pädagogischer Natur, welche einen erziehenden Charakter politischer, moralischer, kultureller, sozialer sowie pädagogischer Natur haben. Vielmehr geht es um den theatral-ästhetischen Ausdruck anstelle von nicht-theatraler Zielsetzungen (Hentschel 2010, S. 131). Dieses Problem lässt sich minimieren, indem ästhetische Bildung als Teil des theatralen Gestaltungsprozesses stattfindet, sodass der Fokus auf rein bildungspolitische Haltungen und Themen nicht primär gelegt ist (ebd., S. 155).

Zielsetzung der ästhetischen Bildung wirkt sich also auf pädagogisches Handeln aus und bestimmt somit auch mögliche Herausforderungen. Diese können theoretischer Natur sein, aber auch in praktischer Arbeit der (inkluisiven) Theaterpädagogik deutlich werden.

3.3 Inklusive Ästhetik

» Sobald er die Bühne betritt, ist er sichtbar, vielleicht sogar hypersichtbar. Das Publikum bemerkt behinderte Körper normalerweise und will verstehen, warum sie auf der Bühne sind. «

(Siebers 2012, S. 16)

Zeigen sich Menschen mit und ohne Behinderung gemeinsam vor einem Publikum, evoziert dies gewollt, oder ungewollt eine Kontrastierung, die spürbar, hörbar und/oder auch sichtbar ist. Aus einer freien künstlerischen Perspektive heraus betrachtet mag dieses zunächst völlig wertfrei hingenommen werden, doch dem Zuschauer mag es auffallend sein.

Denn das Theater ist ein semiotischer Ort, welcher mit Zeichen kommuniziert und wir, als Zuschauer, suchen intuitiv nach diesen, geben Dingen eine Bedeutung und fragen uns „was das jetzt gerade soll...?“. Andersartigkeit besitzt die Eigenart, Aufmerksamkeit zu erregen,

indem sie sich vom Normativen abhebt - den herrschenden Konventionen, Werten oder ästhetischen Normen. Aus Einfluss von Emotionen und Affekten heraus, lösen andersartige Körper und Verhaltensweisen oftmals Irritationen aus und wirken doch gleichzeitig anziehend. Gefühle dazu verfallen in Neugier, Interesse, Mitleid, Ekel oder auch andere intensive Empfindungen (Dederich 2007, S. 87). Dem andersartigen Körper und Verhalten werden oftmals symbolische Bedeutung zugeschrieben, mag es das „Abstoßende“, „Kranke“, „Schwache“, das „Leid“, oder auch überzogene Hochachtung sein. So steht diese *Irritation* gelerntem Empfinden und ästhetischen Erfahrungen des Rezipienten gegenüber. Die *ästhetische Korrektheit* des allgemein „Schön“ empfundenem wird durchbrochen zu einer Asymmetrie und gleitet in ein disharmonisches Bild. Rosenkranz nimmt Kants Feststellung: das Schöne ist, was „ohne Interesse allgemein gefällt“ sowie hässlich, was „ohne Interesse allgemein missfällt“ auf, und führt fort, dass im Gegensatz dazu Disharmonie unser Interesse erzeugt. Sie mag für sich betrachtet als hässlich empfunden werden, doch der Widerspruch an sich macht Disharmonie interessant. Rosenkranz differenziert weiterhin zwischen zwei Arten von Disharmonie: Eine Negative - als ein aufgezwungener, „eingempfter“ und „künstlicher“ Widerspruch sowie die „Notwendige Disharmonie“, welche sich in ihren Einzelteilen zu einem disharmonisch-harmonischen Ganzen zusammenfügt – zu einer natürlichen Schönheit, denn das einfache Durchsichtige ist nicht interessant (Rosenkranz 1853, S. 104)

Inklusive Ästhetik ist eine Ästhetik der Gegensätze, gerade dann, wenn Menschen mit und ohne Behinderung gemeinsam auftreten. In „Der Glöckner von Notre Dame“ setzt Victor Hugo die Figur des Quasimodo als eine Karikatur der humanen Hässlichkeit - ein gutmütiger Freak, der einen deutlichen ästhetischen Widerspruch zum glatten Ideal der Schönheit Esmeraldas darstellt. Zum Höhepunkt der Geschichte wird er durch die Rettung Esmeraldas zum Helden der Erzählung. Der Widerspruch macht die Geschichte interessant und lässt eine sinnhafte Einheit entstehen. Inclusive Ästhetik, in ihrer klar wahrnehmbaren Andersartigkeit, stellt in sich selbst einen herausfordernden Widerspruch dar - sie neigt zu Disharmonie. Sie kontrastiert mit allgemein ästhetischen Konventionen und dies liegt zum Teil auch daran, dass Behinderungen beim Betrachter, häufig Irritationen auslösen. Dies besonders wenn er mit ihnen nicht vertraut ist. (Dederich 2007, S. 80). Dies muss nicht per se etwas Negatives bedeuten, denn werden so ihre Ressourcen aktiviert Spannung und Interesse zu erzeugen, wie auch ihre Wirkung auf die Faszination. An diesem Punkt verschmilzt das Andersartige,

Verwirrende mit dem allgemein empfundenen Ideal von Harmonie und Perfektion zu einer Einheit. Als Ganzes betrachtet, kann dies wiederum Harmonie entwickeln, vorausgesetzt es ist eine gewachsene Harmonie, welche nicht künstlich erschaffen worden ist. Es greift ein *Paradox der Hässlichkeit*, denn das Nichtschöne ist interessant und damit doch positiv konnotiert – es ist ästhetisch. Wir begrüßen einige Werke, die Emotionen hervorrufen, die wir normalerweise meiden. Negative Emotionen wie Angst, Hass und Ekel können positiv werden, wenn sie beispielsweise durch ein Theaterstück oder Gemälde ausgelöst werden (Goodman 1968, S. 246). Polarität der ästhetischen Erfahrungen können die bereits erwähnte Irritation also zu einer Form positiver Ästhetik transformieren. Der Umgang mit einer solchen *harmonischen Disharmonie* kann zum diskursträchtigen Thema werden, besonders dann, wenn er sich einer künstlerischen Betrachtung entzieht und eine Werteebene berührt.

Tobi Siebers bezieht sich auf Freud, dass Behinderung für das Publikum ein *störendes Element* sei und hält dagegen, dass eine Ästhetik der Behinderung weder akzeptieren noch ablehnen will, sondern für sich allein einen ästhetischen Wert besitzt. Siebers plädiert, Behinderung als ein „erweitertes emotionales Darstellungsspektrum“ zu betrachten, welches das Theater in eine neue Ära führt (Siebers 2012, S. 25–28). In diesem Punkt öffnet sich abermals das Spannungsverhältnis Moral versus Unterhaltung, denn wenn lediglich die Behinderung isoliert einen ästhetischen Wert darstellt, ist dies aus einer freien, künstlerischen Sicht nachvollziehbar. Vermutlich wird doch von einer anderen Seite ein Moment kommen an dem der Einwand: „Das darf man so nicht machen!“ in den Raum geworfen wird. Dies passiert spätestens dann, wenn rudimentäre (moralische) Werte angegriffen werden. Hier wird die Moral zu einem Begrenzer, einem Schutzwächter der Menschenwürde, der das altbekannte Bild der Ausstellung von Menschen mit Behinderung vermeiden mag. In einem theatralen Zusammenhang betrachtet birgt eine inklusive Ästhetik in Sich das Potential, als theatrales Medium zu wirken.

3.4 Inklusive Authentizität

Authentisch (gr.: αὐθεντικός *authentikós*; lat.: *authenticus*) kann vielschichtige Bedeutungen annehmen. Zunächst bedeutet es „Echtheit im Sinne eines Verbürgten“, das „als Original befunden“ wird. Des Weiteren bedeutet es so viel wie: *Glaubwürdigkeit, Wahrhaftigkeit* und *die Treue zu sich selbst*. Darüber hinaus kann es auch Mörder oder Täter bedeuten (Saupe & Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam 2015, S. 2).

Sie begleitet uns im Alltag; so bevorzugen wir beispielsweise das *echte* italienische Essen, das *originale* Kunstwerk oder *echte* Markenbekleidung. Authentizität ist zum Qualitätsmerkmal geworden. In vielen Fällen lassen sich hier objektiv Fälschung und Original methodisch identifizieren, vorausgesetzt man kennt das Original. Doch wenn Menschen aufeinandertreffen, wird Authentizität zu einer (diffusen) Wirkung und deutlicher wird dies umso mehr, wenn eine Rolle verkörpert wird. Rezipienten wissen, es ist eine Interpretation und sie lassen sich auf die Illusion einer fiktiven Figur ein. So sprechen wir hier von einer *personalen* authentischen Wirkung, zu der es keine Messbare Einheit gibt (Saupe & Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam 2015) In einem theatralen Kontext kann sie ästhetisches Mittel sein, welches bewusst eingesetzt werden kann. Das wahrhaftige *Verkörpern* einer Figur zielt auf eine authentische Wirkung auf das Publikum ab. Diese authentische Wirkung trainierbar, doch dem gegenüber ist „primär im zeitgenössischen Theater, inzwischen eine nicht-inszenierbare Authentizität der Akteure gefragt. Das Theater der Gegenwart lässt zu, dass nicht mehr lediglich fiktive Figuren repräsentiert werden müssen. Es werden somit vermehrt Laien in konventionelle Inszenierungen eingebunden, um eine (alltags-) authentische Ästhetik zu schaffen. Das Theaterkollektiv *Rimini Protokoll* entwickelte dazu den Begriff *Experten des Alltags*. Hier repräsentieren nichtprofessionelle Darstellerinnen und Darsteller auf der Bühne (*Experten*), sich selbst – zum Beispiel ihren Beruf, Neigungen oder eigene Befindlichkeiten. Im gleichen Zuge wird in anderen Stücken mit dem Nicht-perfekten kokettiert. Die Darsteller bekommen bewusst Aufgaben, die außerhalb ihrer Expertise sind - also beispielsweise einen gelernten Stücktext vortragen, der partiell vergessen wird, oder untrainierte Bewegung. Diese Art der Repräsentation oder Sein auf der Bühne besitzt nur begrenzt

Wiederholbarkeit, da nach mehreren Aufführungen oder auch vielen Proben der Reiz für den Zuschauer verloren gehen kann, aufgrund der Routine der Darsteller (Schmidt 2015, S. 127).

„Das war wirklich authentisch!“, würde der Zuschauer dann vielleicht sagen. Denn das, was echt wirkt, ist für den Betrachter auch so – eine subjektivierte Wirklichkeit. Ein rein objektives Merkmal schafft es Authentizität also nicht zu sein. Doch ist sie ein, zwar nicht plan- und kontrollierbarer, aber lenkbarer, bewusster Teil einer Inszenierung (Schipper 2013, S. 160–161). Der bereits erwähnte Einsatz von Laien, biographischen Elemente der Akteure, welche diese selbst darstellen oder persönliche Empfindungen und Emotionen können dazu beitragen, dass die Wirkung „Das war wirklich authentisch!“ beim Zuschauer evoziert wird.

Wahre, persönliche Authentizität, auch auf der Bühne, wäre somit das Unbedachte, die reinsten Treue zu sich selbst. Denn „Ist man sich einer momentanen authentischen Wirkung bewusst, ist man nicht mehr authentisch“ (Schipper 2013, S. 160). Die authentische Verkörperung einer fiktiven Figur im Spiel ist ein reflektierter, methodischer und trainierbarer Prozess mit dem Ziel, dem Akteur und damit der Rolle ein glaubwürdiges Wirken zu geben. Sie zielt also auf eine Wirkung nach außen auf das Publikum. Auch wenn es mit echten Gefühlen evoziert werden kann, gleicht sie so eher einer Authentizitätsreproduktion und scheint nach Sein. Unabhängig von der Wirkung auf das Publikum.

Das Ziel ist es, den Rezeptionsmodus *Authentizität* beim Zuschauer evozieren, denn das Zuschauen ist das, was ein authentisches Bühnengeschehen erst möglich macht. Das bedeutet also, Authentizität entsteht im Zuschauerraum und in Wechselwirkung mit dem, was auf der Bühne geschieht (ebd.). Aus dieser Perspektive betrachtet ist es also sekundär, welche Art von Authentizität auf der Bühne entsteht, es liegt primär am Zuschauer, was eine authentische Wirkung zu dieser macht. Die wahrnehmbare Behinderung ist von sich aus unverfälscht. Ab dem Moment, in dem sie zum Vorschein kommt, wird sie also bereits ein Teil einer authentischen Präsentation, ein sich öffnen vor einem Publikum, unabhängig von ihrer Wirkung. Als individuelles Merkmal ist sie nicht immer zu verbergen und Teil persönlicher Natürlichkeit. Sie stellt also ein herausragendes Merkmal dar und der Zuschauer nimmt sie unausweichlich wahr. Seine Sinne werden auf diese Disposition gelenkt; „Sich zur Schau stellen – das ist es, was wir alle tun, ob behindert oder nicht behindert, wenn wir uns auf die Bretter

wagen.“ (Radtke 2000, S. 142) schreibt Peter Radtke. In diesem Zusammenhang geht es nicht um Ausstellung einer animalischen Groteske oder Kuriosität, sondern Behinderung in einen Kontext künstlerischer Sinnhaftigkeit zu bringen. Selbst wenn eine Bühnenfigur verkörpert wird, hat Behinderung auf der Bühne das Potenzial eines Subtextes (Radtke 2024, S. 69). Womit sie als semiotisches Mittel wirken kann und somit auch zu einem weiteren theatralen Ausdrucksmittel der Akteurin oder des Akteurs.

Inklusive Authentizität bedeutet nicht nur eine „behinderte“ Authentizität, sie betrifft alle, die am Prozess beteiligt sind. So ist bereits der Entwicklungsprozess zum Produkt Aufführung ein Teil, in dem Authentizität einen hohen Stellenwert besitzt. Aus einer sozialdynamischen Perspektive betrachtet ist der Entstehungsprozess eines Stückes bis zur Aufführung an sich ein gemeinschaftlicher Akt, bei dem alle Beteiligten ihre individuellen Ressourcen einsetzen und Aufgaben wahrnehmen. Betrachtet man Authentizität im Sinne *sich selbst treu zu bleiben*, dann ließe sie sich dies auf das Miteinander projizieren. Menschen teilen grundlegende Ansprüche wie: Anerkennung, Wertschätzung, Solidarität und Rücksicht auf individuelle Bedürfnisse, die in der Interaktion miteinander eine bedeutende Rolle spielen (Silter 2019, S. 44).

Nun ist der Punkt erreicht, an welchem die gewonnen Erkenntnisse aus dem Verlauf dieser Arbeit auf ein praktisches Beispiel angewendet können. Die exemplarische Szenenanalyse stellt dar, wie die bis jetzt entwickelten ästhetischen Qualitätsmerkmale in einer Szene praktisch angewendet werden können.

4 Szenenanalyse

Im Verlauf der Arbeit ist nun eine Auswahl theaterästhetischen Medien und das Verständnis von inklusiver Ästhetik und Authentizität entstanden. Weiterhin ist der Komplex Moral vs. Unterhaltung beleuchtet worden. Für die Szenenanalyse sind nun konkrete Qualitätsmerk-

male entstanden: *Konventionelle Theatrale Medien* (Raum, Zeit Musik & Klanglichkeit, Codes (Zeichen), Lautlichkeit, Lichtdesign und visuelle Medien), sowie die in der Arbeit *entwickelten Merkmale*: Inklusive Authentizität, inklusive Ästhetik und der Komplex Synthese von Moral und Unterhaltung.

Hinweis: Das Video mit dem Inhalt der im Folgenden beschriebenen Szene ist auf der beiliegenden CD-ROM zu finden. Weiterhin abrufbar unter diesem Link zu YouTube:



<https://youtu.be/-MBhbTNmqM>

4.1 Hintergrund

Die Beispielszene stammt aus dem Stück „]Tanz. Mir das Leben[“, eine collagenartige Zusammensetzung von Szenen und Bildern, welche den Verlauf des Lebens darstellen. Das gesamte Stück ist eine Mischung aus Tanz-Performance, Sprechtheater und postdramatischen Elemente darin. Die Theatergruppe „theater 36“ beschreibt sich auf ihrer Website wie folgt:

„theater 36 entdeckt seit 2008 die Theaterwelten. An Bord sind zehn Schauspielerinnen und Schauspieler ohne und mit komplexer Behinderung. Unterstützt wird theater 36 von engagierten Freiwilligen Helferinnen und Helfern. In Produktionsphasen für neue Stücke erweitern wir das Team mit professionellen Kolleginnen oder Kollegen für Bühne, Kostüm, Assistenz, Musik und Technik. Die Gruppe ist getragen von Leben mit Behinderung Hamburg und findet auf der Bühne des Kooperationspartners Goldbekhaus in Hamburg-Winterhude unter

der künstlerischen Leitung von Jörn Waßmund statt. Durch die Kontinuität können beständig durch theaterpädagogische Übungen und Schauspieltraining die darstellerischen Potentiale ausprobiert und erweitert werden. Selbstverständlich ist theater 36 seit Beginn entschieden inklusiv. Normal oder?“ (Waßmund 2023).

4.2 Analyse

Beschreibung der Szene

Die circa viereinhalbminütige Szene ist in zwei Einheiten unterteilt. Die Akteure repräsentieren sich selbst als *Michi* und *Ulla*.

Wir sehen einen Kirchenraum, dessen Chor zur Bühne umfunktioniert worden ist. Das Kreuz ist mit einem überdimensionierten weißen Laken teilweise abgehängt und der Altar abgebaut. Dort, wo normalerweise Gottesdienstbesucher sitzen, befindet sich der Zuschauerraum. Neutrales diffuses Bühnenlicht und Bodenstrahler hinter der Abdeckung des Kreuzes. Prominent ist rechts vorn im Chor eine ungefähr 2,5 m hohe Leinwand in mithilfe von Laken aufgebaut. Im linken Bereich der Bühne ist ein Musiker mit Kontrabass zu sehen. Musik leicht sphärisch.

1. Szeneneinheit

Ein großer schlichter Schaumstoffwürfel wird vor die Leinwand gebracht und eine Tasse daraufgestellt. Musik stoppt. Michi fährt in seinem Rollstuhl neben den Würfel und positioniert sich vor der Leinwand, sodass er sie betrachten kann. Die Projektion beginnt. Atmo: Vogelgezwitscher. Michi sitzt in seinem Rollstuhl und blättert in einem Fotobuch. Auf den Fotos sind er und andere Menschen mit Behinderung während der Arbeit im zoologischen Garten zu sehen. Wenn Michi auf einem Bild auftaucht, sagt er manchmal langgezogen „...Ich...“ und zeigt auf sich und das Bild. In einem Teil scheint er am Bild zu riechen. Auf der Bühne wendet er seinen Blick manchmal von der Leinwand ab, schaut wieder auf das Video zeigt darauf und nickt manchmal zustimmend. Schlusszene des Videos, Michi winkt in die Kamera und fährt aus dem Bild hinaus. Auf der Bühne „kopiert“ er die Bewegung, wendet sich für einen

Moment zum Publikum, zuckt mit den Schultern und fährt ab. Parallel dazu tauscht Sally die Tasse mit einer anderen aus, geht ab und Ulla tritt auf.

2. Szeneneinheit

Kontrabass, akzentuiert, jazziges Thema. Auftritt Ulla: Gradlinig bewegt sich Ulla mit ihrer schweren Gehbehinderung auf einen Rollator gestützt zum Schaumstoffwürfel. Sie nimmt die Tasse vom Würfel und betrachtet die Leinwand. Es beginnt eine stumme Projektion mit Alltagsszenen eines Marktbesuches im leicht abstrahiert dokumentarisch. Viele Portraitaufnahmen. Das musikalische Thema zieht sich durch die gesamte Szeneneinheit. Ulla ist die Hauptprotagonistin des Films. Während des Videos sieht sie auf die Leinwand und betrachtet sich selbst im Video. Manchmal wirkt sie etwas abgelenkt, schaut dann rasch wieder zur Leinwand. Die Szene schließt mit Ullas Abgang.

Theaterästhetische Mittel

Raum

Der gesamte sichtbare Bühnenraum dient primär als Transit (Auf- und Abgang), wohingegen die zentrale Handlung im Bereich um den Schaumstoffwürfel, der Akteursposition und der Leinwand stattfindet. Die Aufmerksamkeit wird auf diesen Bereich (Kerngeschehen) gelenkt. Der Raum wird durch die Projektion nicht nur erweitert, sondern schafft zusätzlich eine narrative Ebene. Das aktive Betrachten und die Interaktion der Akteure mit der Projektion bauen eine Brücke zwischen der physischen Bühnen- und der Filmwelt. Durch diese Verbindung entsteht eine leicht immersive Erfahrung für das Publikum und die Akteure selbst.

Der Raum außerhalb des Kerngeschehens wirkt nicht aktiv genutzt und funktioniert zweckmäßig als Weg für Auf- und Abgang zum Spielraum. Das Geschehen spielt sich in einem Bereich der aus dem Würfel, der Position des Akteurs und der Leinwand entsteht, wodurch die Konzentration auf das theatrale Ereignis an sich gelenkt wird.

Projektion erweitert den physischen Raum und bringt eine weitere Ebene ins Spiel.

Das aktive Betrachten der Projektion durch die Akteure wirkt wie ein Verbindungsglied beider Welten – Realraum und Film. So erweitert die Projektion nicht nur den physischen Raum, sondern integriert auch eine weitere, narrative Dimension. Die Interaktion der Akteure mit der Projektion verbindet den Realraum Bühne mit dem filmischen Raum. Durch das aktive Betrachten wird eine sinnvolle Verbindung zwischen den beiden Welten geschaffen, wodurch eine leicht immersive Erfahrung für die Akteure und das Publikum entsteht. Publikum und Akteure befinden sich in einer ähnlichen Rolle, sodass der reale Raum Bühne mit dem Raum Film nicht offensiv konkurriert.

Zeit

In der ersten Einheit erfolgt die filmische Darstellung als Onetake, was eine direkte Verbindung zur Realzeit auf der Bühne herstellt. Zwischen dem stimmlichen Geschehen im Film sind z.T. längere Pausen, was das Bild der Szene in den Vordergrund rückt und ihr eine etwas nachdenkliche Atmosphäre gibt.

In der zweiten Einheit, dem Marktbesuch, überlagern sich die Zeitebenen. Während die Handlung auf der Bühne in Echtzeit verläuft, wird im Film der Marktbesuch gerafft gezeigt. So wird Schnitt als filmisches Mittel genutzt, um den Ablauf und Ortswechsel der Stationen der Akteurin darzustellen. Das Musikalische Thema geht in Wechselwirkung mit dem Video Einspieler und so entsteht eine Szenenrythmik. Das Livegeschehen bleibt in der Realzeit der Bühne. Die Struktur der gesamten Szene verleiht ihr eine behäbige Zeitlichkeit, welche durch die Auf- und Abgänge unterbrochen wird. Sie wirkt konstant, ohne signifikante Wechsel der Tempi.

Musik & Klanglichkeit

In der ersten Einheit sind Atmo und Lautlichkeit im Videos Teil der Präsentation, lediglich der Aufgang ist klanglich live untermalt.

In der zweiten Szeneneinheit wird das Medium Musik aktiv genutzt und setzt den Fokus nach

dem Aufgang auf das Geschehen der Leinwand. Die kontinuierliche musikalische Begleitung des Kontrabasses in einem leicht abstrahiert, staccatoartigen jazzigen *Laid Back Feeling* ist konsequent in Dur gehalten. Das unterstützt eine positive Stimmung. Das Thema wirkt zum Teil arhythmisch und zufällig synkopiert, aber bricht nicht völlig aus seinem Grundgedanken aus. Das sich wiederholende Thema nimmt im Gesamten nicht lediglich Bezug auf die Ästhetik des Films, sondern unterstreicht und formt auch die gesamte Stimmung der Szene. Durch ihren starken Einfluss nimmt Musik eine narrative Rolle im Geschehen ein. Doch nimmt sie keinen überpräsenten Raum ein, sodass Kohärenz mit dem Bühnengeschehen entstehen kann.

Lautlichkeit

Größtenteils ist in beiden Szeneneinheiten kein stimmlicher Laut wahrnehmbar. Doch auf dem Video, in welchem Michi Fotos betrachtet, ist Lautlichkeit präsent. Findet er sich auf einem Bild zeigt er darauf und sagt „iich...“. Er zieht die Stimme nach oben, ähnlich einer Frage oder Aufzählung. Größtenteils ist es jeweils fast die exakte Betonung. In einem Moment wirkt er abgelenkt, schaut vom Buch weg und gibt einen hohen Laut von sich. Insgesamt sind es recht leise Laute – durch die Wiedergabe über Lautsprecher entsteht eine nahe, intime Atmosphäre. So wird die Klangwiedergabe auch ästhetisches Mittel der Lautlichkeit.

Visuelle Medien

Die Szene nutzt die Videoprojektion als visuelles Medium. Es entsteht eine Wechselwirkung zwischen realem Bühnengeschehen und dem Inhalt des Videos. Dies wird besonders an den Stellen deutlich, an welchen sich die Akteure selbst im Video betrachten und in Reaktion auf das Gezeigte gehen. Die Projektion wird interaktiv mit dem Bühnen- und Realgeschehen verbunden und es entsteht eine ästhetische Wechselwirkung mit dem Live-Medium Theater und Film. Film wird als erzählendes Mittel genutzt und mithilfe der Leinwand, welche den Raum mit definiert, physisch in das reale Bühnengeschehen mit eingebunden. Zwar ist das Medium Film narrativer Hauptbestandteil, doch steht er nicht nur für sich, sondern geht mit dem Bühnengeschehen eine Beziehung ein.

Lichtdesign

Zu Beginn der ersten Projektion wird das warmweiße Bühnenlicht gedimmt, damit die Projektion erkennbar ist. Die Bodenstrahler hinter dem teilweise verhangenen Kreuz geben dem Gesamtbild eher Dekorcharakter. Die Akteure sind weitestgehend im Dunkeln. Innerhalb der Szene gibt es keine Veränderung des Lichts und es lässt sich nicht auf die Bühnenhandlung oder eine narrative Ebene ein.

Codes

Die Szene arbeitet augenscheinlich mit symbolischen Elementen, die als Zeichen kommunizieren können. Präsent im Bühnengeschehen sind der Schaumstoffwürfel vor der Leinwand und die Tasse darauf, welche die Akteure beim Betrachten ihres Films in der Hand halten. Das Trinken daraus wird angedeutet. Der Würfel kann einen abstrahierten Tisch darstellen und die Tasse unterstreicht die Rolle der Akteure als Zuschauer ihres Films. Ein mögliches Zeichen von Entspannung. Das Requisiten-Ensemble kann Gemütlichkeit kommunizieren und eine Verbindung zu einer Alltagssemiotik herstellen:

Etwas zu trinken + sitzen + Film = Gemütlichkeit.

Das Bühnengeschehen in Verbindung mit der Leinwand macht dem Rezipienten im Kontext weiterhin deutlich: Die Akteure werden zu Zuschauern in einem privaten Raum.

1. Szeneneinheit - Video

Die Elemente Fotobuch und Fotos können sowohl Symbole der Vergangenheit als auch Erinnerungen darstellen. Die positive Reaktion darauf, in Körpersprache und Mimik, weisen darauf hin, dass es positive Erinnerungen sein müssen. Die Lautlichkeit und das Wort „Ich“ kommuniziert das Wiedererkennen des Akteurs in den Situationen auf den Bildern wieder. Am Schluss winkt der Akteur und fährt aus dem Bild. Die Geste des Winkens ist allgemein als Verabschiedung bekannt und hier wird sie als Zeichen des Endes des Filmes verwendet.

2. Szeneneinheit - Video

Die gestückelten Takes bilden in ihrem Ganzen den Marktbesuch der Akteurin ab. So wird Ulla anfangs für einen Moment im Auto gezeigt – was als ein Zeichen des Weges zu ihrem Ziel gesehen werden kann. Bald schon kommt ein Take, in dem sie entspannt an einem Stand einen Becher Kaffee trinkt, im Kontext kann dies ein Zeichen des Intros sein. Im weiteren Verlauf wird sie an einem Stand bedient. Die Verkäuferin streckt eine Schüssel über die Auslage, eine Hand ist zu sehen, welche Geld hineinlegt (Close-up). Hier kann beispielhaft auf mehreren Ebenen Zeichenkommunikation stattfinden. Die Geste – das Hineinlegen des Geldes, kann mit einer Alltagshandlung konnotiert werden: Die Ware wird eingepackt, weitergereicht und es ist für uns logisch, dass der Vorgang des Bezahls darauffolgt. So kommunizieren Schüssel + Hand + Hineinlegen des Geldes als Zeichen des Vorgangs Bezahlen. In einer *inklusiven Dimension* könnte die Schüssel weiter auf Zeichen untersucht werden. Sie kann als Zeichen einer lösungsorientierten, kommentarlosen und praktischen Teilhabereaktion kommunizieren - Inklusion in alltäglicher Lebenspraxis. Andererseits kann sie als Zeichen für Einschränkung und Abhängigkeit kommunizieren.

Am Ende des Films wird Ulla portraitartig in der Totalen gezeigt, wie sie auf ihrem Rollator sitzt, gefüllte Tüten hängen am Griff. Mit diesem Bild wird das Ende des Films als Zeichen kommuniziert: Der Marktbesuch ist beendet.

Inklusive Authentizität

Die Szene wird von Nonfiction-Elementen durchzogen, welche in eine authentische Wirkung lenken. Es wird Lebenswelt der Protagonisten durch sie selbst repräsentiert und Sie agieren damit prinzipiell als *Experten des Alltags*. Der Aufbau des Bühnensettings und Inhalt der Videos geben der Szene eine private/intime Wirkung. Die Akteure geben dem Publikum einen Einblick in einen Ausschnitt ihrer realen Erlebnisse - dies verstärkt eine *Echtheit* der Szene. Natürliche Gestik und Handlungen, wie beispielsweise teilweise Ablenkung der Akteure und ihre abschweifenden Blicke von der Leinwand, verleihen der Szene Imperfektion und damit Natürlichkeit. Die Verwendung realer Lebenssituationen und die unverfälschte Präsentation der Protagonisten als sich selbst, tragen dazu bei, dass die Szene inklusiv au-

thentisch wirken kann. Sie vernachlässigt spezifische Merkmale von Behinderung nicht und gleichzeitig dramatisiert sie diese nicht.

Inklusive Ästhetik

In der ersten Szeneneinheit mit Michi wird unter anderem die klangliche Ästhetik betont. Dabei wirken seine Lautlichkeit und atypischen Handlungen (z.B. das Riechen des Bildes im Video) als Elemente. Authentische Aspekte seiner Behinderung werden prägender Teil der künstlerischen Performance. In der Marktszene mit Ulla wird die ästhetische Wirkung durch Nahaufnahmen, Totalen und leicht abstrahierten Slow-Motion-Elementen geprägt. Ullas behäbiges Körperbewegungsbild und markanten Gesichtszüge werden dabei als ästhetisches Element aufgenommen. Es wird nicht „abgemildert“. Das Handicap der Protagonisten wird als ästhetisches Potential und als künstlerischer Wert aufgenommen und dem wird in der Szene Raum gegeben. Weder kontrastiert die Szene ästhetisch, noch polarisiert sie. Eher verweilt sie konstant in einer unaufgeregten Stimmung.

Bildung & Pädagogik

Die Szene wirkt nicht bewusst provokativ, scheint aber auch keinen ausdrücklichen Lehrstückcharakter zu besitzen. Sie integriert die Behinderung der Protagonisten, ohne sie zu nivellieren oder zu dramatisieren. Vielmehr wird Behinderung als natürlicher Bestandteil des Geschehens präsentiert, was zu einer Form von inklusiver Darstellung führt. Die Szene findet inhaltlich in einem *sicheren* Kontext statt, indem ihr ein eher biografischer Portraitcharakter gegeben wird. Sie problematisiert nicht konkret und scheint weder in eine Koketterie, Groteske oder einen Tabubruch zu gehen. Sie stellt beispielsweise nicht ausdrücklich Missstände von Behinderung dar. Es wirkt nach einer eher wohlwollenden, freundlichen Präsentation, welche sich mit positiven Erlebnissen der Akteure auseinandersetzt. Die ein leicht verspielte Gesamtdarstellung der Akteure gibt ihnen einen leicht kindlichen Charakter.

Die Szene wirkt nicht nach offensichtlichem Lehrstück und offensiver Belehrung des Publikums. Vielmehr entfaltet sich die Moral eher in der Darstellung der Akteure, welches zeigt, dass das Erleben von individuellen Alltagssituationen mit Behinderung anders sein kann.

Somit besitzt die Szene einen subtilen Aufklärungscharakter. Man könnte ihr Zuschreiben, sie möchte zur Selbstreflexion anregen: Der Zuschauer lässt die Perspektive des Protagonisten auf sich wirken und geht in Reflexion mit seinem eigenen Alltag. Zu beachten ist: die Ausrichtung des inklusiven Theaterprojekts ist theaterpädagogisch, hat also auch den Anspruch die Akteure selbst in innerliche Bewegung zu bringen. So ist pädagogischer Anspruch auch ein Teil dieser Szene, selbst wenn der Inhalt keine konkreten Aussagen dazu macht.

Unterhaltung

Ein künstlerischer Anspruch scheint insofern gegeben, als dass durch die Gesamtpräsentation (Machart der Videos, Art der Darstellung der Akteure und Berücksichtigung ästhetischer Merkmale) ein gewolltes Bild entsteht. Ihre Konstanz und gesetzte Dynamik der Szene führen dazu, dass sie Aufmerksamkeit vom Zuschauer erfordert, um ihr inhaltlich folgen zu können. Ein Konzept (theatraler) Unterhaltung der Gegenwart profitiert oft von Abwechslung, Überraschungen und Spannungsbögen. Die Szene wirkt dem augenscheinlich entgegen, was per se kein Merkmal von niederer Qualität ist, sondern eine Form, die eher ein Experten-Publikum anspricht. Hier ist zu berücksichtigen, dass es sich lediglich um einen Ausschnitt aus einer Aufführung handelt. Somit ist gerade dieses Merkmal nur recht begrenzt zu bewerten. Es könnte sich im Kontext der gesamten Aufführung also durchaus Teil eines zeitgemäßen Unterhaltungsangebots sein. Beispielsweise könnte vorangegangen eine extrem dynamische Szene nun in eine Entspannung gehen.

4.3 Zusammenfassung

Theatrale Medien wie das Lichtdesign besitzen die Ressource die Bühnenästhetik die Szene weiter auszubauen, Fokus zu setzen und Anknüpfung an andere Ebenen beispielweise an die unterschiedlichen Charaktere der Akteure wirken zu lassen und auch die Ästhetik der Videos zu unterstreichen.

Inklusive Authentizität und inklusive Ästhetik werden genutzt. Die Akteure werden in einer Privatheit dargestellt, welches der Szene einen authentischen Charakter verleiht. Behinde-

rung wird nicht verborgen oder abgemildert, sondern wird subtil als ästhetisches Merkmal präsentiert. Moral und Unterhaltung scheinen weitestgehend ausgeglichen und die Szene wirkt künstlerisch angedacht. Gleichzeitig richtet sie sich vermutlich in ihrer Art und Weise an ein ausgewähltes Publikum. Sie ist also für eine Zielgruppe einer erlebnisorientierten Unterhaltungskultur vermutlich nicht geeignet. Durch ihren dokumentarisch-wohlwollende Form löst sie sich von dem Spannungsverhältnis Moral vs. Unterhaltung. Es entsteht im gleichen Zuge eine kindliche Wirkung der Akteure, was der Szene wiederum auch einen pädagogischen Charakter verleiht. Theatrale Medien wie Raum, Zeichen wie auch inklusiver Authentizität und Ästhetik werden weitestgehend genutzt. Hier wirkt speziell die Verbindung von Bühnengeschehen und Video durchdacht. Eine Synthese aus Moral und Unterhaltung, in einem theaterpädagogischen Kontext ist ebenfalls präsent. Hier ist auch der theaterpädagogische Hintergrund des Theaterprojektes zu berücksichtigen, denn damit bewegt die Szene sich in das Spannungsfeld Moral vs. Unterhaltung. Sie gibt der künstlerischen Komponente Raum und problematisiert inhaltlich nicht offensiv. In der Szene werden, bis auf die Marktfrau im Video der 2. Szeneneinheit, keine Menschen ohne Handicap gezeigt.

5 Reflexion & Ausblick

Bildung kann unterhalten, aber Unterhaltung kann auch bilden. Die vorliegende Arbeit zeigt, dass Bildung und Unterhaltung keine gegensätzlichen Konzepte sind, sondern sich vielmehr gegenseitig bereichern können. Ästhetische Qualitätsmerkmale können eine Synthese aus Moral und Unterhaltung möglich machen. Hier spielen zum einen konventionelle ästhetische Mittel des Theaters eine Rolle, wie auch Merkmale inklusiver Ästhetik und inklusiver Authentizität. So werden letztere auch selbst zum theatralen Mittel. In dieser Arbeit wurde ein Weg aufgezeigt, dass inklusive Theateraufführungen qualitativ bewertet werden können. Die Szenenanalyse zeigt, dass dieses System von ästhetischen Qualitätsmerkmalen auch konkret anwendbar ist.

Weiterhin wurde deutlich, dass Unterhaltung und Ästhetik in ihrer Verbindung Publikumswirksamkeit schaffen können. Es entsteht ein System der Wechselwirkung: Ästhetik beeinflusst das Spannungsverhältnis zwischen Bildung und Unterhaltung und diese wiederum beeinflussen die ästhetische Wirkung. Es besteht Interdependenz aller Komponenten. Das Theater schafft Raum diesen Komplex umzusetzen. Theatrale Medien spielen hier eine zentrale Rolle, denn sie sind sein Ausdrucks- und Kommunikationsmittel. Inklusive Ästhetik und Authentizität bilden eine Ressource des inklusiven Theaters und auch im konventionellen Theater das Potenzial, theatral-ästhetische Mittel zu sein. Weiterhin wird in der Arbeit deutlich, dass die Gewichtung von Bildung und Unterhaltung als Bewertungs- bzw. Analysemerkmal herangezogen werden kann.

Die Arbeit kritisiert unter anderem eine hyperprotektive Inklusive Theaterpädagogik, welche Menschen mit Behinderung in (künstlerische) Unmündigkeit drängt. Im gleichen Zuge steht inklusive Theaterpädagogik vor praktischen Herausforderungen. Besonders freischaffende Inklusive Theaterpädagoginnen und Theaterpädagogen müssen multifunktionell sein. Das bedeutet unter anderem: sie nehmen bürokratische Rollen ein, müssen pädagogische Arbeit

leisten und gleichzeitig künstlerisch Denken und Schaffen. Trotz Kritik – (inklusive) Theaterpädagogik ist verbindendes Glied und kann ressourcenorientierten Raum schaffen. Sie kann es ermöglichen Menschen nicht nur teilnehmen zu lassen sondern teilhaben. Praktisch bedeutet dies unter anderem: individuelle künstlerische Potentiale fördern, auf notwendige Bedürfnisse reagieren, Barrierefreiheit schaffen – von Kommunikation bis zu künstlerischer Assistenz.

Diese Theses wird kein allgemeingültiges System ästhetischer Qualitätswerte schaffen. Das ist auch nicht möglich, da Empfinden von Qualität in der Kunst ein Individuelles ist. Doch kann sie neue Aspekte in der theaterkritischen Auseinandersetzung ästhetischer Qualität inklusiven Theaters beleuchten. Sie gibt einen konzeptionellen Ansatz, der in der inklusiven Theaterpädagogik eine objektiv-kritische Perspektive auf ästhetische Merkmale unterstreicht. So sind inklusive Ästhetik, Authentizität, sowie das Verhältnis von Moral und Unterhaltung Teile einer inklusiven Theatralität. Weiterhin wird somit Behinderung als theatrales Kommunikationsmedium betrachtet und Ebene künstlerischen Raumes. Dies geht über einen als *inklusiv* definierten Kontext hinaus. Vielmehr kann es auch ein Weg sein, z.B. das konventionelle Theater, um ein ernsthaftes Mittel zu bereichern.

Aufbauend auf den Erkenntnissen dieser Arbeit kann Inklusive Theaterpädagogik unter anderem davon profitieren, den Aspekt Unterhaltung stärker einzubinden. Das Bewusstsein über den Komplex Bildung-Unterhaltung-Ästhetik kann auch dazu beitragen gewollt Regeln zu brechen und künstlerische Innovation entstehen zu lassen. Als potenzielles Unterhaltungsangebot geht es auch darum, die Bedürfnisse der Rezipienten zu berücksichtigen.

Die Weiterentwicklung des Konzepts dieser Arbeit könnte ein kleinteiliges theateranalytisches System der qualitativen Bewertung inklusiven Theaters sein. Hier sind tiefergehende Entwicklungen des Konzepts von Bedeutung. Dies wiederum kann in eine Systematik führen, die einen theaterkritischen Blick auf inklusive Performance zulässt. Darüber hinaus wäre die Inszenierung eines Stückes, unter Berücksichtigung des hier entwickelten Konzepts, interessant.

Kleines Nachwort

Andersartigkeit und Markanz kann künstlerische Ressource sein und darüber hinaus als künstlerischer Akzent unterstrichen werden. Was in der gesellschaftlichen Alltagswelt nicht dem Ideal von Schönheit und Normalität entspricht ist in einer Kunstwelt das, was das Publikum bewegt und fasziniert. So darf Kunst, und damit auch Theater, den Mut haben das Unkonventionelle und Andersartige zu zeigen, denn genau darin liegt ihre Stärke. Besonders für Menschen, welche eben nicht dem Ideal entsprechen bedeutet es manchmal Wagemut ihre Individualität vor einem Publikum zu präsentieren.; Eine menschliche Reaktion. Das Wesen des Theaters ist das *zur Schau stellen*, wie Peter Radtke sagt und dies ist losgelöst von Behinderung. Ein schützender Mantel der Kunst umhüllt auf der Bühne auch diejenigen, welche im Alltag mit ihrer Disposition gegen Wände stoßen. Das, was im Alltag als Makel und Irritation gelten mag, kann an diesem Ort umgekehrt werden - Teil einer ganzen Kunst sein. Wenn es auch nur für einen Moment sein mag; hier liegt die Chance, das Publikum zu inkludieren - es in seiner Irritation abzuholen. Es geht um Applaus für eine Performance und nicht um ein gut gemeintes Lob. Nicht trotz, sondern mit Behinderung auf der Bühne zu stehen bedeutet auch sie irgendwie Teil werden zu lassen. Es erfordert Mut, doch ist es am Ende ein *Selbstwert-Boost*, der über die Bühne hinaus geht. Und dann, wenn der Applaus kommt, rufen: „Das bin ich!“

Literaturverzeichnis

- Aujourd'hui madame (1975) *Le Théâtre du Soleil „L'Age d'or“* [Online]. Verfügbar unter „<https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i11138926/le-theatre-du-soleil-l-age-d-or>“ (Abgerufen am 02.03.24).
- Baader, Hannah (2011) „Giudizio, Geschmack, Geschmacksurteil“, in Pfisterer, U. (Hg.) *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart, J.B. Metzler, S. 153–157.
- Behrendt, Barbara (2021) *Moralismus auf der Bühne: Theater darf auch mal wehtun* [Online]. Verfügbar unter „<https://www.deutschlandfunk.de/moralismus-auf-der-buehne-theater-darf-auch-mal-wehtun-100.html>“ (Abgerufen am 8 März 2024).
- Betzler, Diana (2017) „Wirkung und Qualität kombiniert“, *Journal of Cultural Management and Cultural Policy / Zeitschrift für Kulturmanagement und Kulturpolitik*, Vol. 3, No. 1, S. 71–100.
- Boerner, Sabine & Jobst, Johanna (2008) „The Perception of Artistic Quality in Opera: Results from a Field Study“, *Results from a Field Study*, Vol. 37, No. 3, S. 233–245.
- Bundesverband Theaterpädagogik (Hg.) (2017) *DAS THEATERPÄDAGOGISCHE MANIFEST 2017* [Online]. Verfügbar unter „<https://www.butinfo.de/node/555>“ (Abgerufen am 20 Februar 2024).
- Bundesverband Theaterpädagogik e.V. (2024) *Aufgaben und Ziele* [Online], Köln. Verfügbar unter „<https://www.butinfo.de/aufgaben-und-ziele>“ (Abgerufen am 1 Februar 2024).
- Committee on the Rights of Persons with Disabilities (2023) *Concluding observations on the combined second and third periodic reports of Germany*, United Nations CRPD/C/DEU/CO/2-3.
- Connolly, O. (2000) „Ethicism and moderate moralism“, *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 40, No. 3, S. 302–316.
- Dederich, Markus (2007) *Körper, Kultur und Behinderung*, transcript Verlag.
- Deutscher Bühnenverein (2023) *Berufe am Theater* [Online], Köln, Deutscher Bühnenverein. Verfügbar unter <https://berufe-am-theater.de/> (Abgerufen am 4 April 2024).
- Dietrich, Margret (1963) „BILDUNGSTHEATER UND AFFEKTTHEATER: DER HOMO LUDENS IM AUFBRUCH“, *Maske und Kothurn*, Vol. 9, JG, S. 307–315.
- Doshi, Marcus (2022) *Towards Good Lighting for the Stage*, New York, Routledge.
- Drewes, Miriam (2009) *Theater als Ort der Utopie: Zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz*, Bielefeld, transcript.
- Dudenredaktion *Innovation* [Online]. Verfügbar unter „<https://www.duden.de/rechtschreibung/Innovation>“ (Abgerufen am 14 März 2024).
- Fischer-Lichte, Erika (2007) *Semiotik des Theaters*, 5. Aufl., Tübingen, Narr.
- Fischer-Lichte, Erika (2012) *Performativität: Eine Einführung*, Bielefeld, transcript.

- Fischer-Lichte, Erika (2014) „Erfahrung, ästhetische“, in Fischer-Lichte, E., Kolesch, D. & Warstat, M. (Hg.) *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, J.B. Metzler, S. 98–106.
- Fopp, David (2016) *Menschlichkeit als ästhetische, pädagogische und politische Idee: Philosophisch-praktische Untersuchungen zum »applied theatre«*, Bielefeld, GERMANY, transcript Verlag.
- Fromme, Martin *Vita* [Online]. Verfügbar unter „<https://www.martin-fromme.de/vita/>“ (Abgerufen am 28 März 2024).
- Früh, Werner & Wunsch, Carsten (2007) „Unterhaltung“, in Scholl, A. (Hg.) *Journalismus und Unterhaltung: Theoretische Ansätze und empirische Befunde*, Wiesbaden, VS, Verl. für Sozialwiss, S. 31–53.
- Goodman, Nelson (1968) *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, 2. Aufl., Indianapolis, Bobbs-Merrill.
- Gruppe für alternative Problembewältigung Hannover (1981) „Was bedeutet Integration?“, *Der Ghettknacker - Zeitung gegen Ausgliederung und Isolation Behinderter*, Vol. 1981, Nr. 1, S. 5 [Online]. Verfügbar unter „[https://archiv-behindertenbewegung.org/archiv/1-1-1981_08-01-2020_23-31-02\).pdf](https://archiv-behindertenbewegung.org/archiv/1-1-1981_08-01-2020_23-31-02).pdf)“ (Abgerufen am 2 Januar 2024).
- Hardt, Yvonne (2014) „Körperlichkeit“, in Fischer-Lichte, E., Kolesch, D. & Warstat, M. (Hg.) *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, J.B. Metzler, S. 189–196.
- Hegel, Georg W. F. (1835) *Vorlesungen über die Ästhetik: Erster Band*, Berlin, Verlag von Duncker und Humblot.
- Heimlich, Ulrich (2022) „Integration“, in HEDDERICH, I., BIEWER, G. & HOLLE, J. (Hg.) *HANDBUCH INKLUSION UND SONDERPADAGOGIK*, [S.l.], UTB GmbH, S. 121–125.
- Heisig, Karls (1962) „L’art pour l’art: Über den Ursprung dieser Kunstauffassung“, *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, Vol. 14, No. 3, S. 201–229 [Online]. Verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/23896095>.
- Hentschel, Ulrike (2010) *Theaterspielen als ästhetische Bildung: Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung*, Berlin, Milow, Strasburg, Schibri-Verl.
- Hermann, Max (1998) „Max Herrmann: Das theatralische Raumerlebnis“, in Corssen, S. (Hg.) *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, De Gruyter, S. 270–281.
- Herrmann, Hans-Christian von (2014) „Medialität“, in Fischer-Lichte, E., Kolesch, D. & Warstat, M. (Hg.) *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, J.B. Metzler, S. 207–210.
- Hinderer, Walter (2011) „Schiller, Friedrich“, in Kühlmann, W. (Hg.) *Killy Literaturlexikon: Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, De Gruyter.
- Hübner, Dietmar (2020) „1. Ethik und Moral – Begriffsklärungen“, in Hübner, D. (Hg.) *Einführung in die philosophische Ethik*, Stuttgart, Deutschland, S. 12–24.
- Hufschmid, Thomas (2009) „Die Architektur der arena und ihr Vokabular“, in Hufschmid, T. (Hg.) *Amphitheatrum in Provincia et Italia*, Augst, Römermuseum, S. 21–55.
- Hügel, Hans-Otto (Hg.) (2003) *Handbuch Populäre Kultur*, Stuttgart, J.B. Metzler.

- Hulfeld, Stefan (2014) „Unterhaltung“, in Fischer-Lichte, E., Kolesch, D. & Warstat, M. (Hg.) *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, J.B. Metzler, S. 399–401.
- Hutter, Michael (2021) „Der Innovationsbegriff in der Kunst“, in Blättel-Mink, B., Schulz-Schaeffer, I. & Windeler, A. (Hg.) *Handbuch Innovationsforschung*, Wiesbaden, Springer Fachmedien Wiesbaden, S. 615–627.
- Interview mit Friedrich Dürrenmatt* (1963), Kultur im Norden NDR, 28. März. Verfügbar unter „<https://www.ardmediathek.de/video/kultur-im-norden/interview-mit-friedrich-duerren-matt/ndr/Y3JpZDovL25kci5kZS84NGVmMDQwNy04Zml1LTRiNWQtYWYxOS04NTUwYThkZWEmMWY>“.
- Kolesch, Doris (2014) „Stimmlichkeit“, in Fischer-Lichte, E., Kolesch, D. & Warstat, M. (Hg.) *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, J.B. Metzler, S. 342–345.
- Kolesch, Doris (2017) „Vom Reiz des Immersiven“, *Paragrana*, Vol. 26, No. 2, S. 57–66 [Online]. DOI: 10.1515/para-2017-0020 (Abgerufen am 4 August 2023).
- Kotte, Andreas (2005) *Theaterwissenschaft: Eine Einführung*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau.
- Krauthausen, Raul (2015) *Sendung #2 mit Martin Fromme - KRAUTHAUSEN - face to face* [Online]. Verfügbar unter „<https://krauthausen.tv/martin-fromme/>“ (Abgerufen am 27 März 2024).
- Kulke, Dieter (2020) „Teilhabe und Inklusion“, in Hartwig, S. (Hg.) *Behinderung*, Stuttgart, J.B. Metzler, S. 89–93.
- Liebau, Eckart, Klepacki., Leopold & Zirfas., Jörg (op. 2009) *Theatrale Bildung: Theaterpädagogische Grundlagen und kulturpädagogische Perspektiven für die Schule*, Weinheim [etc.], Juventa.
- Lille, Roger (2019) „Einführung in die Theaterpädagogik“, in Felder, M. (Hg.) *Studienbuch Theaterpädagogik : Grundlagen und Anregungen*, Hep Verlag, S. 10–21.
- Lotter, Maria-Sibylla (2016) *Kunst und Moral* [Online]. Verfügbar unter „<https://www.kubi-online.de/artikel/kunst-moral>“ (Abgerufen am 12 März 2024).
- Maase, Kaspar (2003) „Massenkultur“, in Hügel, H.-O. (Hg.) *Handbuch Populäre Kultur*, Stuttgart, J.B. Metzler, S. 48–56.
- Miller, Tilly (2015) „Inklusive Theaterpädagogik“, in Grosse, T., Niederreiter, L. & Skladny, H. (Hg.) *Inklusion und Ästhetische Praxis in der Sozialen Arbeit*, Weinheim, Beltz Juventa, S. 105–129.
- Noe, Alfred & Müller, Ulrich *Libretto* [Online], Österreichische Akademie der Wissenschaften. Verfügbar unter „https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Libretto.xml“ (Abgerufen am 2 März 2023).
- Parsons, Talcott (1975) *Gesellschaften: Evolutionäre u. komparative Perspektiven* [Online], Frankfurt (am Main), Suhrkamp. Verfügbar unter „<https://archive.org/details/gesellschaftenev0000pars/page/38/mode/2up>“.
- Radtke, Peter (2017) „Schauspieler und Publizist“, in Koch, J. J. (Hg.) *Inklusive Kulturpolitik: Menschen mit Behinderung in Kunst und Kultur : Analysen, Kriterien, Perspektiven*, Kevelaer, Butzon et Bercker, S. 239–251.
- Radtke, Peter (2024) *Theaterkritik und »Behinderung auf der Bühne«* [Online], München. Verfügbar unter „<http://www.peter-radtke.de/artikel/kritik.php>“ (Abgerufen am 29 Februar 2024).
- Ranke, Wolfgang (2009) *Theatermoral: Moralische Argumentation und dramatische Kommunikation in der Tragödie der Aufklärung* (Zugl.: Göttingen, Univ., Habil.-Schr., 2006), Würzburg, Königshausen & Neumann.

- Risi, Clemens & Sollich, Robert (2014) „Musik“, in Fischer-Lichte, E., Kolesch, D. & Warstat, M. (Hg.) *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, J.B. Metzler, S. 221–225.
- Roselt, Jens (2014) „Raum“, in Fischer-Lichte, E., Kolesch, D. & Warstat, M. (Hg.) *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, J.B. Metzler, S. 279–287.
- Rosenkranz, Karl (1853) *Ästhetik des Häßlichen*.
- Saupe, Achim & Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam (2015) *Authentizität* [Online]. Verfügbar unter „http://docupedia.de/zg/saupe_authentizitaet_v3_de_2015“ (Abgerufen am 22 März 2024).
- Schiller, Friedrich (1784) *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet: Vorgelesen bei einer öffentlichen Sitzung der kurfürstlichen deutschen Gesellschaft zu Mannheim im Jahr 1784* [Online]. Verfügbar unter „<https://www.friedrich-schiller-archiv.de/philosophische-schriften/die-schaubuehne-als-eine-moralische-anstalt-betrachtet/>“ (Abgerufen am 19 Februar 2024).
- Schiller, Friedrich von (1803) *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder: ein Trauerspiel mit Chören* [Online], Tübingen, Cotta. Verfügbar unter „<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10119242?page=4,5>“.
- Schipper, Imanuel (2013) „Der ‚authentisierende‘ Zuschauer: Wie ein Begriff die Seiten wechselt“, in Barz, A. (Hg.) *Der Zuschauer: Analysen einer Konstruktion im theaterpädagogischen Kontext*, Berlin, Münster, Lit, S. 149–164.
- Schmidt, Yvonne (2015) „Experten des Alltags: Zur Funktion von Laiendarstellern in den Arbeiten von Rimini Protokoll“, in Fournier, A., Gilardi, P., Härter, A. & Maeder, C. (Hg.) *MIMOS: Schweizer Theater-Jahrbuch = Annuaire suisse du Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur*, Bern, Peter Lang, S. 127–133.
- Schößler (2017) *Einführung in die Dramenanalyse*, J.B. Metzler.
- Schröder, Julia H. (2015) *Im Hörraum vor der Schaubühne: Theatersound von Hans Peter Kuhn für Robert Wilson und von Leigh Landy für Heiner Müller*, Bielefeld, transcript.
- Shustermann, Richard (2006) „Unterhaltung: Eine Frage für die Ästhetik“, in Jacke, C., Kimminich, E. & Schmidt, S. J. (Hg.) *Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen*, transcript, S. 70–96.
- Siebers, Tobin (2012) „UN/SICHTBAR: Obeservationen über Behinderung auf der Bühne“, in *Ästhetik versus Authentizität?: Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*, Berlin, Theater der zeit, S. 17–31.
- Silter, Katharina (2019) „Achtung als normatives Grundprinzip von Respekt“, in Silter, K. (Hg.) *Respekterleben Bei Menschen Mit und Ohne Behinderung: Ein Handlungstheoretischer Ansatz*, Wiesbaden, Springer VS, S. 21–44.
- Stinger, Wolfgang (2014) „Theaterpädagogik“, in Fischer-Lichte, E., Kolesch, D. & Warstat, M. (Hg.) *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, J.B. Metzler, S. 373–375.
- Trebbe, Joachim & Maurer, Torsten (2007) „Unterhaltungspublizistik: Journalistische Gratwanderungen zwischen Fernsehinformation und Fernsehunterhaltung“, in Scholl, A. (Hg.) *Journalismus und Unterhaltung: Theoretische Ansätze und empirische Befunde*, Wiesbaden, VS, Verl. für Sozialwiss, S. 211–230.
- Trescher, Hendrik (2015) *Inklusion: Zur Dekonstruktion von Diskursteilhabebarrrieren im Kontext von Freizeit und Behinderung*, Wiesbaden, Springer VS.

- Warstat, Matthias (2014) „Theatralität“, in Fischer-Lichte, E., Kolesch, D. & Warstat, M. (Hg.) *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, J.B. Metzler, S. 382–388.
- Warstat, Matthias (2015) *Theater als Intervention: Politiken ästhetischer Praxis*, Theater der Zeit 1 Dec.
- Warstat, Matthias (2017) „Ästhetik der Anwendung: Thesen zur gegenwärtigen Relation von Theater und Alltag“, *Paragrana*, Vol. 26, No. 2, S. 26–41.
- Waßmund, Jörn (2023) *theater 36 Hamburg* [Online]. Verfügbar unter „<http://theater-36.de/Seiten/theater36.html>“ (Abgerufen am 4 Januar 2024).
- Weiler, Christel & Roselt, Jens (2017) *Aufführungsanalyse: Eine Einführung*, Stuttgart, UTB GmbH.
- Wiesmann, Sigrid & Mahling, Christoph H (Hg.) (1984) *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, Kassel, Basel, London, Barenreiter.
- Zavodosky, Artur „Probleme der Theaterkritik“, *Roczniki Humanistyczne*, Vol. 1977, XXV, S. 93–108 [Online]. Verfügbar unter „<https://ojs.tnkul.pl/index.php/rh/article/view/1556/1543>“.

Anhang

Dieser Arbeit liegt eine CD-ROM bei:

Digitale Version dieser Bachelor-Thesis
(BA220424_marcelblank_2229035.pdf)

Videodatei der Beispielszene aus dem Stück „]Tanz. Mir das Leben[“
(t36_beispielszene.mp4)

Alternativ lässt sich das Video unter diesem YouTube-Link betrachten



<https://youtu.be/-MBhbTNmjqM>

Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere, dass ich die vorliegende Arbeit ohne fremde Hilfe selbstständig verfasst und nur die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Wörtlich oder dem Sinn nach aus anderen Werken entnommene Stellen sind in allen Fällen unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht.

Hamburg, 23. April 2024

Marcel Blank