



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Crippling Dance and dancing Crips?

Über die Verhandlung des (behinderten*) Körpers im inklusiven Tanz
und das Potenzial des Aufbrechens der Kategorie Disability am
Beispiel des Kontakttanzes DanceAbility

verfasst von / submitted by

Mag.a (phil.) Elisabeth Magdlener

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 808

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Gender Studies

Betreut von / Supervisor:

Prof. Dr.ⁱⁿ habil. Sigrid Schmitz

Inhaltsverzeichnis

I. Einführung in die Thematik: Eine kulturwissenschaftliche Perspektive auf Behinderung* und Tanz.....	4
1.1. Fragestellung(en) und Erkenntnisinteresse zur Dekonstruktion von Behinderung* im Tanz.....	8
1.2. Meine Positionierung im Forschungsprozess und die Entscheidung für dieses Thema.....	13
1.3. Die Sprache ist es, die Realität schafft: Anmerkungen zum Sprachgebrauch.....	15
II. Theorieteil A.....	17
2.1. Der kulturelle Blick auf Behinderung*: Grundbegriffe der Queer DisAbility Studies und Crip Theory sowie Körperdiskurse und Machtverhältnisse.....	17
2.1.1. Performativität: „Doing Disability“ und „Ability Trouble“.....	20
2.1.1.1. Compulsory Ableness und Severely Disableness.....	21
2.1.1.2. Das Konzept des Ableismus, der Moment der Macht und die diskursive Herstellung von Normen und Normalität.....	23
2.1.2. Weiterführende an (Queer) DisAbility und Tanz anknüpfende Körperdiskurse.....	26
2.1.2.1. Körperdiskurse und Repräsentation im Tanz.....	26
2.1.2.2. Körperdiskurse und Embodiment.....	27
2.2. DisAbility und Tanz: Die Verhandlung des behinderten* Körpers im (inklusiven) Tanz.....	28
2.2.1. Ein historischer Abriss der Verhandlung des (behinderten*) Körpers im Tanz und der Dekonstruktion von Disability.....	28
2.2.1.1. Integration, Inklusion und Inklusionskritik im Tanz.....	32
2.2.1.1.1. Die gegenwärtige Verhandlung von Inklusion im postmodernen Tanz unter der Bedingung einer ableistischen Gesellschaftsstruktur.....	33
2.2.1.1.2. Inklusion als (nicht)-performativ.....	36
2.2.1.1.3. Ein fluider Inklusionsbegriff.....	37
2.2.1.2. Eine queer-crip Sicht auf Behinderung* im Tanz?.....	39
2.2.1.2.1. Die Binarität von Ability und Disability im Tanz.....	39

2.2.1.2.2.	Performativität von Ability im Tanz: Normalität hat einen zentralen Stellenwert im Tanz.....	41
2.2.1.3.	Unsere ableistische Gesellschaftsstruktur formt das Embodiment behinderter* Tänzer_innen.....	43
2.2.2.	„Crippling Dance and Dancing Crip?“.....	45
III.	Empirischer Teil.....	47
3.1.	Einführung: Die Vorgangsweise des Forschungsprojektes.....	47
3.2.	Datenerhebung: Das Expert_inneninterview.....	47
3.2.1.	Die Interviewten.....	47
3.2.2.	Die Interviewsituation.....	48
3.2.3.	Datenerhebung: Das Expert_inneninterview.....	49
3.2.4.	Aufbereitung des Datenmaterials für die Auswertung.....	50
3.3.	Datenauswertung nach Meuser/ Nagel: eine Adaption der Grounded Theory für Expert_inneninterviews.....	52
3.4.	Darstellung der Ergebnisse aus den Interviews.....	55
3.4.1.	Potenziale der Inklusion von Körpern (und Seinsweisen) des Kontakttanzes und sein Umgang mit Körperlichkeiten, Normen und Ästhetik in der Tanzausführung.....	55
3.4.1.1.	Tanz als politische Praxis eigener Art?.....	55
3.4.1.2.	Potenziale des Aufbrechens von DisAbility im Kontaktanz.....	56
3.4.1.3.	Schafft Kontaktanz für alle mit allen Abilities eine inklusive Gesellschaft?.....	57
3.4.2.	Aufbrechen von Disability: Verwirklichung von neuen Maßstäben im (Kontakt-)Tanz.....	58
3.4.2.1.	Über die Veränderung der Sichtweise auf DisAbility im Tanz.....	61
3.4.2.2.	Die diskursive Herstellung von (neuen) Normen im Tanz.....	63
3.4.2.3.	Die Charakterisierung von Disableness und Ableness als Konstruktionen im Tanz.....	64
3.4.2.4.	Severe Disability im Tanz.....	65

IV. Theorieteil B.....	67
4.1. Potenziale der Inklusion von Körpern (und Seinsweisen) des Kontakttanzes und sein Umgang mit Körperlichkeiten, Normen und Ästhetik in der Tanzausführung.....	67
4.1.1. Schafft Tanz für alle mit allen Abilities eine inklusive Gesellschaft?.....	70
4.1.2. Das politische Potenzial von Kontaktimprovisation und DanceAbility und ihre Verknüpfung mit Queer and DisAbility Studies und Crip Theory.....	71
4.2. Aufbrechen von Disability: Verwirklichung von neuen Maßstäben im (Kontakt-)Tanz.....	73
4.2.1. Über die Veränderung der Sichtweise auf DisAbility im Tanz.....	76
4.2.2. Die diskursive Herstellung von (neuen) Normen im Tanz.....	77
4.2.3. Die Charakterisierung von Disableness und Ableness als Konstruktionen im Tanz.....	80
4.2.4. Grenzen des Aufbrechens von DisAbility.....	83
4.2.5. Severe Disability versus Severe Disableness im Tanz.....	87
4.2.6. Von abled Privilegien im Tanz.....	89
4.3. Schlussfolgerungen, Wünsche für Veränderungen und Ausblick.....	91
4.3.1. Inklusionskritik unter Einbezug von Machtverhältnissen.....	93
4.3.1.1. Eine crip-theoretische Perspektive auf Inklusion.....	97
4.3.1.2. Inklusion als (Self-)Care Politics.....	98
4.3.1.3. Crip(topisch)e Alternativen zu einem Inklusionsparadigma.....	98
4.3.1.4. Schlussfolgerungen im Kontext von care politics im Tanz: crip(topisch)e Alternativen und ein fluider Inklusionsbegriff.....	99
4.3.1.5. Zusammenfassung und Ausblick.....	100
V. Conclusio.....	104
5.1. Die Suche nach Crip(dance)topia.....	104
5.2. Crippling (Radical) Contact Improvisation.....	106
5.3. On the way to Crip(dance)topia.....	108
5.4. Welcome to Crip(dance)topia - Dancing is Crippid.....	110
VI. Bibliographie.....	114

VII. Anhang.....	123
7.1. Leitfaden für die Interviews.....	123
VIII. Abkürzungsverzeichnis.....	126
IX. Eidesstaatliche Erklärung.....	127
X. Abstract.....	128
10.1. Abstract Deutsch.....	128
10.2. Abstract Englisch.....	129

Danke!

Viele Gedanken, Energien und Unterstützung von Menschen, welche mich (nicht nur) während des Schreibprozesses begleitet haben, sind in die Masterarbeit eingeflossen. Diesem möchte ich hier Raum geben und mich bei allen herzlichst bedanken!

Zuallererst möchte ich mich ganz herzlich bei meiner Betreuerin Prof. Dr.ⁱⁿ habil. Sigrid Schmitz bedanken, die mich schon seit Beginn meiner Auseinandersetzung begleitet und mich im Rahmen des Seminars „Biomacht und die Regulierung nicht-normativer Körper: Fokus Dis/ability“ mit den Queer DisAbility Studies vertraut gemacht hat. Dies hat auch den zentralen Grundstein für meine beruflichen Tätigkeiten in diesem Bereich gelegt.¹ Dafür kann ich gar nicht genug Danke sagen! Ich möchte mich auch ganz besonders für ihre Begleitung während meiner Masterarbeit bedanken! Bedanken möchte ich mich dabei für die viele Zeit, das beständige Interesse an diesem Thema, die viele Energie und Geduld, die kritischen Fragen und das konstruktive Feedback, das mich immer wieder zum Nachdenken gebracht und dazu aufgefordert hat, das Thema aus anderen Perspektiven zu betrachten. All dies waren wichtige Bestandteile, die mich auf dem Prozess des Schreibens begleitet haben.

Besonders bedanken möchte ich mich bei meinen ganz besonderen Freund Michael Turinsky für die vielen gemeinsamen theoretischen Auseinandersetzungen, Diskussionen und Reflexionen rund um die Thematik von queer, dis_ability, crip-Aktivismen und -Theorien im Tanz und für das gemeinsame Diskutieren, Reflektieren und Lernen und die beinahe schon ein Jahrzehnt befruchtenden Erkenntnisse daraus. Er ist mir ein ganz besonderer Wegbegleiter in meinen theoretischen Auseinandersetzungen. Ohne ihn wären viele unserer gemeinsamen Erkenntnisse nicht geboren. Danke dafür!

¹ Ich habe mich bereits allgemein mit Normvorstellungen in unserem normierenden Gesellschaftssystem in meinem Artikel des Sammelbandes „Fiber_Feminismus“ mit dem Titel „Dis_ability und der Umgang mit Normvorstellungen - Queer Dis_ability Studies und Crip Theory“ beschäftigt. Diese Grundlagen habe ich zu meiner Masterarbeit weiter entwickelt und nun mit neuen theoretischen Bezügen in Hinblick auf den Kontakttanz, DanceAbility und inklusiven Tanz, seine kulturwissenschaftliche Verhandlung des behinderten* Körpers neu konzipiert, um Potenziale zum Aufbrechen ebensolcher *Normen* zu erforschen und auszuloten.

Danke!

Ähnliches trifft in besonderer Weise auch auf Iris zu. Danke für die vielen gemeinsamen queer-dis_ability-und crip-Aktivismen und kleinen Projekte, das viele gemeinsame Theoretisieren und das angeregte stundenlange Diskutieren, Reflektieren und gemeinsame Lernen! Mit ihr habe ich viele Dinge auf viele verschiedene Weisen betrachtet und betrachten können! Danke möchte ich auch für ihr beständiges Interesse und politisches Engagement sagen, die Kategorie Disability zu Dis_ability zu machen! Das bedeutet mir wahnsinnig viel! Let's continue „Crippling the Queers, Queering the Crips and crip-queering the Normal!“²

Auch bei meinen Freund_innen Sophie und Christina möchte ich mich ganz herzlich für die bereichernden politischen Auseinandersetzungen und die vielen Diskussionen, Ratschläge und Momente zum Lernen bedanken, die mich auf diesen Weg geführt und begleitet haben. Sie waren sehr wichtig für mich!

Ganz besonders möchte ich mich auch bei meinen Kolleg_innen und Freund_innen Eva, Doris und Jonah für unsere vielen gemeinsamen Auseinandersetzungen, Tätigkeiten, Projekte und Aktivismen und die daraus entstandenen Diskussionen, Reflexionen, Lernmomente, die Herausforderungen und die für mich so bereichernde, lustvolle politische Arbeit zum Thema bedanken.

Auch möchte ich mich bei (Studien)Kolleg_innen und Freund_innen des Fiber-Kollektivs, insbesondere bei Käthe, Conny, Tina und Ilona, für die gemeinsame Auseinandersetzung im Rahmen von Artikeln und anderer Aktionen bedanken.

Danke auch allen lieben Tanzkolleg_innen von DanceAbility Austria, A.D.A.M/MAD und anderen Initiativen für die vielen wunderschönen und bereichernden Tanz-Erlebnisse und -Momente, für die vielen gemeinsamen Tänze durch Luft und Boden, die spannenden tanzpolitischen Aktionen und Danke für das viele Miteinander auf diversen Bühnen bei Veranstaltungen, Jams - und den vielen Proben.

² Dieser Spruch ist in unserer gemeinsamen Zusammenarbeit für den Text zur Bebilderung des Artikels im Fiber-Kollektiv: „Dis_ability und der Umgang mit Normvorstellungen. Queer Dis_ability Studies und Crip Theory.“ entstanden.

Danke!

Mein besonderer Dank gilt auch Iris, Jonah und auch Persson für ihr fachliches Feedback, ihr unaufhörliches exaktes Nachfragen und das genaue Korrekturlesen meiner Arbeit.

All das hat mir sehr viel geholfen, meine Gedankenknoten zu entwirren und wieder andere zu verkomplizieren.

Auch bei meinen Assistent_innen und meinen Wegbegleiter_innen, die mich beim langen Schreibprozess meiner Masterarbeit unterstützt haben, möchte ich mich bedanken.

Danke ihr lieben Menschen aus meinem Freund_innen- und Bekanntenkreis für eure unaufhörliche Motivation und Ermutigung in schwierigen Phasen und dass ihr immer an mich glaubt. Das bedeutet mir sehr, sehr viel und ist der Ansporn für so vieles.

Dieser Dank gilt auch meinen beiden lieben Eltern, die mich so viele Jahre unterstützt, ermutigt und an mich geglaubt haben und meine schwierigen Phasen ausgehalten haben. Damit habt ihr den Weg und Grundstein für all dies geschaffen. Ohne euch wäre ich heute nicht da, wo ich jetzt bin. Vor allem auch dafür Danke, dass ihr mich immer wieder ermutigt und unaufhörlich unterstützt habt, meinen ganz persönlichen Weg außerhalb der für behinderte* Menschen vorgesehenen Zukünften zu gehen und zu bewerkstelligen.

Beim Frauen*referat der Österreichischen Hochschüler_innenschaft der Universität Wien möchte ich mich für die finanzielle Förderung dieser Masterarbeit bedanken.

Abschließend möchte ich besonders meinen Interviewten danken, ohne deren Hilfe diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre.



I. Einführung in die Thematik: Eine kulturwissenschaftliche Perspektive auf Behinderung* und Tanz

„Wer atmen kann, kann tanzen.“ (Alessi/Zolbrod 2006, S. 11)

Auch wenn eine Person nur einen Finger oder eine Augenbraue bewegen kann, kann sie tanzen und ihre Bewegungen können sehr ausdrucksstark sein. In jeder Bewegung, wie klein sie auch immer sein mag, sind viele Elemente, die für Improvisation genutzt werden können, schreibt Alessi, der Hauptbegründer von DanceAbility des Kontaktanzes DanceAbility für alle Menschen (vgl. Alessi/Zolbrod 2006, S. 11; Finan Richards in Herman/Chatfield 2010, S. 41-43).

Eine hauptberufliche Performerin mit Behinderung* beschreibt in einem Interview die Erfahrung des erweiterten Verständnis von Körpern in DanceAbility:

„[Es] war zum ersten Mal in meinem Leben, dass (...) ich meinen Körper (...) als etwas Positives [erlebt habe] (...). [Bei] DanceAbility hatte ich zum ersten Mal das Gefühl, ich kann jemanden tragen, jemand stützt sich auf mich usw.. Das war fürs Selbstvertrauen eine ganz wichtige Erfahrung (...) einfach durch das Tun, das Selbstvertrauen den Körper ganz anders wahrzunehmen (...). Ich [bekam immer mehr] das Gefühl, [dass] ich so viel [kann] und dazu[lerne], dadurch, dass ich mich bewege und, dass [sich] die anderen mit mir bewegen.“ (B2 in Magdler 2015a, S. 4)

Diese Aussagen machen den Behinderung*-dekonstruierenden Ansatz von DanceAbility, der Kontaktimprovisation³ und des inklusiven Tanzes deutlich, machen mich neugierig und bilden die Basis und die Inspiration für mein Erkenntnisinteresse.

³ Die Grundlagen der Kontaktimprovisation entwickelten sich innerhalb der freien Improvisationsgruppe des Künstler_innenkollektives Grand Union rund um Yvonne Rainer, Steve Paxton, Nancy Stark Smith (Greene) u.a.. Besonders die Anfänge der Kontaktimprovisation sind sehr stark mit Steve Paxton verbunden (vgl. Brinkmann 1999, S. 19; Kaltenbrunner 2009, S. 24; Herman/Chatfield 2010, S. 55).

Die Kontaktimprovisation und auch DanceAbility sind mittlerweile eine weltweit anerkannte künstlerische Tanzgemeinschaft und Community-Tanzbewegung. „Die Philosophie von DanceAbility ist die Idee einer künstlerischen Gemeinschaft, in der es einen Platz für alle geben soll, egal ob Anfänger[_innen], ob Profis, (...) oder behinderte[*] Menschen. (...) Gemeinsam riefen Alito Alessi und Karen Nelson, damals beide künstlerische Leiter[_innen] der Joint Forces Dance Company, 1987 das DanceAbility Projekt ins Leben, für dessen Weiterentwicklung Alito seit 1989 alleine verantwortlich ist.“ (Haselberger 1997, S. 18) Karen Nelson und der selbst körperbehinderte* Tänzer Emery L. Blackwell, welcher später stark an der Erarbeitung und Weiterentwicklung des DanceAbility-Konzepts beteiligt war, sind wie Alito Alessi zeitgenössische Tanzschaffende.

“Disability is not a ‘brave struggle’ or ‘courage in the face of adversity’ ... disability is an art. It’s an ingenious way to live.” (Neil Marcus in Benjamin 2002, S. 23). In diesem Zitat aus seinem Theaterstück „Stormreadings“ aus 1988 spricht Neil Marcus jene Macht- und Gewaltverhältnisse an, die unser normierendes Gesellschaftssystem und damit auch Tanz strukturieren.

Ähnlich wie andere kritische und gesellschaftsanalytische Forschungsansätze, wie etwa die Queer Studies, Gender Studies, Postcolonial Studies, Critical Whiteness Studies, etc., setzt die kulturwissenschaftliche Perspektive auf Behinderung* ein neues heuristisches Verständnis in den Raum. Sie geht davon aus, dass der Körper und seine (physische) Behinderung hergestellt, also sozial und kulturell gemacht werden (vgl. Dederich 2010, S. 172; Waldschmidt 2017, S. 23 ff.; 2010, S. 18).

Die Queer DisAbility Studies wollen als eine Variante der kulturellen Perspektive auf Behinderung* die Gewaltförmigkeit von *Normen* und eines normierenden Blicks auf Behinderung aufzeigen. Sie setzen sich dabei mit gesellschaftlichen Strukturen und deren Macht- und Gewaltverhältnissen auseinander. Damit analysieren und dekonstruieren Queer DisAbility Studies und Crip Theory⁴ Tanz aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive.

Der Name Crip ist dabei bewusst provokativ gewählt. Er bezeichnet die Rückaneignung und Umdeutung des abschätzigen Begriffs des Krüppels (englisch: crip) seitens Betroffener. Damit soll das verletzende Potenzial entmachtet und die sprachliche Gewalt sichtbar gemacht werden, welche in dieser Bezeichnung ruht. Diese systemische Gewalt soll hiermit anstatt gegen Individuen gegen Systeme gerichtet werden (vgl. McRuer 2010, S. 2 f.; s.a. Magdlener 2015b, S. 187; Kafer 2013, S. 15 f.).

„Yeah, you are right. I’m queer. I’m crip. So what?“ Dieses Zitat von Eli Clare (Clare 2008, S.109) verweist auf das Widerstandspotenzial des Begriffs Crip. Es verweist ebenso auf den persönlichen Stolz, welcher mit der Identifizierung als Crip einhergeht.

Die Weiterentwicklung dieser Tanzgemeinschaft in Österreich, DanceAbility Austria und A.D.A.M. Austrian DanceArt Movement (vormals Austrian DanceAbility Movement), treten öffentlich auf und können für Veranstaltungen gebucht werden, wie etwa zur Öffnung des Symposiums „Criptique Crossing Boundaries: Be/Hinderung zwischen Aktivismus und Theorie“ der Studiengänge Gender Studies und Internationale Entwicklung oder im Rahmen der 2. Berliner DisAbility und Mad Pride am 12. Juli 2014.

⁴ Die Crip Theory ist eine Theorie der Queer DisAbility Studies. Für nähere Erklärungen s. Kapitel 2.1.1.

An dieser Stelle ist es mir wichtig darzulegen, wie in Zusammenhang mit Crip Theory stolze DisAbility-Identitäten zu verstehen sind. Bei der Crip Theory geht es, analog zur Queer Theory, darum, Identität nicht als feststehenden Begriff zu fassen (vgl. McRuer 2010, S. 13). Wie die Queer Theory will die Crip Theory dazu anregen, neue Möglichkeiten, Wege und Daseinsformen zu erdenken, die nicht im Vorhinein festgelegt werden können. Mit der Identifikation, dem Outen als Crip, ist kein Festlegen auf Identität gemeint. Es geht vielmehr um eine Widerständigkeit gegenüber Compulsory *Able(bodied)ness*, also dem Zwang *fähig* zu sein, Normalisierung und Rehabilitationsmaßnahmen, die (auch historisch) das reine Eliminieren von Behinderung zum Ziel haben. Es geht insbesondere um den Stolz im eigenen So-Sein. Diese Denkweise schließt gleichsam ein Umdenken mit ein, eine Hierarchiekritik und ein Mitdenken von Interdependenzen gegenüber vielfachen strukturellen Diskriminierungsformen. Auf diese Weise will die Crip Theory ganz klar stolze Dis_ability-Identitäten unterstützen; Identitäten, die sich immer als flexibel und niemals als abgeschlossen, sondern immer im Wandel verstehen (s.a. McRuer 2010, S. 3 ff.; S. 8; 2006a, S. 36; 49; 110-116; Kafer 2013, S. 15 f.).

„[Die kulturelle Perspektive von Behinderung⁵ setzt also] ein alternatives Verständnis von Behinderung und einen positiven Differenzbegriff [voraus] (...).“ (Dederich 2010, S. 172)

Die Auseinandersetzung mit Behinderung und dem behinderten Körper ist in Theorie, Praxis, aber auch Politik im deutschsprachigen Raum noch immer zu einem guten Teil von Medizin, Sonder- und Heilpädagogik, Gesundheits- und Rehabilitationswissenschaften und biomedizinischen Herangehensweisen, also von einem ärztlich-medizinischen Blick (vgl. Foucault 2005, S. 149 f.), dominiert. Behinderten Tänzer_innen werden damit in Diskurse über Medizin, Therapie und Opferrolle gezwungen (vgl. Koppers 2004, S. 49 f.; 2001, S. 25).

Sie sind demnach Opfer ihres individuellen Schicksals und mitleidsbedürftig. Behinderte Tanzschaffende werden in dieser Rolle marginalisiert und nicht als Performer_innen gesehen. Sichtbar ist lediglich ihr behinderter Körper als „natürliches“ Faktum. Diese

⁵ In der vorliegenden Literatur werden die verschiedenen Konzeptualisierungen von Behinderung unter dem Begriff „Modelle von Behinderung“ zusammengefasst und vom „medizinisch-individualisierenden“, vom „sozialen-“ oder „kulturellen Modell“ von Behinderung gesprochen. Synonym dazu verwende ich in der vorliegenden Arbeit die Begriffe wie „medizinisch-individualisierende(r)“, „soziale(r)-“ oder „kulturelle(r) Perspektive, Blickwinkel oder Blick etc. auf DisAbility. Diese Formulierung erscheint mir im Zusammenhang mit der Thematik der Dekonstruktion von Dis_ability im Tanz passender.

Betrachtungsweisen schlagen sich auch in einem dementsprechenden sozialen Umgang mit Behinderung und dem Gegensatz von Behinderung versus Tanzkörper nieder. Behinderung ist dabei die Nicht-Norm, die nicht sein darf und durch medizinische und andere Maßnahmen eliminiert, kuriert und überwunden werden muss. Es geht um Verhütung, Beseitigung und Linderungen von Schädigungen bzw. Beeinträchtigungen. Das Phänomen Behinderung wird dabei als individuelles Problem verstanden, das einer passenden Behandlung bedarf. In Folge dessen können behinderte* Tanzschaffende nicht die vollen Menschenrechte ausschöpfen.

Durch diese Sichtweise ergibt sich eine paradoxe Situation: Menschen mit Behinderungen und ihre nicht-normativen Körper müssen normalisiert, d.h. ihrer Umwelt angepasst werden. Das allerdings erzeugt erst ihre Differenz bzw. Abweichung. Dieser Anpassungszwang ist die Basis, auf der nach der individuellen und medizinischen Betrachtungsweise Menschen mit Behinderung Nicht-Norm, Mangel und Unzulänglichkeit zugeschrieben wird. Er ist pauschalisierend und wird der Vielfalt von Menschen und Körpern nicht gerecht. Durch die Pauschalisierung von Behinderung wird also ein spezifischer, devianter, behinderter Körper kreiert (vgl. Dederich 2012, S. 96 f.; Degener 2015, S. 63 f.; Waldschmidt 2017, S. 20-26; Kafer 2013, S. 4-11; McRuer 2007, S. 7).

Alison Kafer ergänzt in dieser Diskussion den medizinisch/individuellen Blick auf Behinderung* um die von ihr entwickelte politisch/relationale Perspektive auf Dis_ability. Hiernach geht es nicht darum, den medizinisch/individuellen Aspekt zu ersetzen, sondern dessen politische und rationale Rahmung hervorzuheben und sichtbar zu machen. Dieser Blickwinkel besagt nicht, dass medizinische Interventionen für behinderte* Personen keinen Platz haben sollen und dürfen, sondern, dass die medizinische Perspektive nicht länger an ein individuelles Schicksal geknüpft ist. Das politisch/relationale Modell steht nicht im Widerspruch zu medizinischen Interventionen oder dem Wunsch, chronische Schmerzen zu lindern. Gleichzeitig widerspricht es aber auch nicht der_Selbstidentifikation als Crip. Vielmehr geht es darum, den Fokus auf politische und soziale, ableistische Normierungsstrukturen und gesellschaftliche Rahmenbedingungen zu legen, welche mit dieser medizinischen Perspektive einhergehen. Denn Behinderung und Benachteiligung können nicht durch medizinische Interventionen oder Normalisierung verhindert werden, sondern vielmehr durch soziale Veränderungen und politisches Umdenken bzw. Umgestaltung. Diese Sicht führt zu der Betrachtungsweise, dass wir alle differente Körper

und Seinsweisen haben (vgl. Kafer 2013, S. 4-13). Damit wird das Konstrukt von Behinderung und *Nicht-Behinderung* relativ und relational. Anstatt Behinderung in den Vordergrund zu heben, liegt in dieser, durch die Brille feministischer und queerer Theorien gelesener, dekonstruktiven Betrachtungsweise der Fokus darauf, was alle verschiedenen und individuellen Körper in einer weniger oder mehr auf sie abgestimmten Umwelt brauchen. Sie weitet damit auch den sozialen und marginalistischen Blick auf Behinderung aus. Die Frage nach der Relation von Behinderung und *Nicht-Behinderung* und ihre Relativiertheit wird uns in dieser Arbeit immer wieder beschäftigen. Auch sie ist für das Thema der Dekonstruktion von DisAbility im Tanz grundlegend.

1.1.Fragestellung(en) und Erkenntnisinteresse zur Dekonstruktion von Behinderung* im Tanz

Der (*behinderte*) Körper wurde (analog zur Debatte von Natur und Kultur in den Gender Studies und Feministischen Theorien) vor allem von der sozialen Perspektive auf Behinderung⁶ lange ausgeklammert und auch tabuisiert. Denn es wurde befürchtet, dass es mit dem Einbezug von Körper und Körpererleben erneut zu einer Individualisierung eines physischen Mangels und dadurch zur Infragestellung des sozialen Modells kommt. Erst neuere Ansätze der Disability Studies, Queer DisAbility Studies und Crip Theory beschäftigen sich damit, den Körper in die Forschung einzubeziehen (vgl. Dederich 2007, S. 143 f.; Goodley 2017, S. 84). Es geht nun um mehr als um körperliche Gegebenheiten, nämlich um gelebte Erfahrung und kulturelle De-Konstruktion von DisAbility (vgl. Hughes/Paterson 1997, S. 329-334; Goodley 2017, S. 84 f.).

Die Befassung mit dem (behinderten) Körper in den Disability Studies und Queer DisAbility Studies aber auch den Cultural Studies ist also ein bislang noch wenig erforschtes Thema⁷ (s. Köbsell 2012a, S. 7; Goodley 2017, S. 85). Der (behinderte) Körper

⁶ Nach der sozialen Perspektive wird Behinderung als Prozess des behindert-Werdens definiert. Diese Betrachtung bestätigt jedoch die medizinische Deutungsmacht. „Impairment“, also „Schädigung“, ist nach der sozialen Perspektive eine notwendige Bedingung für die soziale Benachteiligung. Unter diesem Blickwinkel auf Behinderung* liegt das Augenmerk nur auf den Sachverhalten von Unterdrückung und Benachteiligung.

⁷ Auch in intersektionellen Diskursen ist DisAbility und die Befassung mit dem behinderten* Körper eine noch sehr vernachlässigte und wenig Eingang gefunden habende Kategorie von Diskriminierung. Bei Aufzählungen von intersektionalen Verwobenheiten wird sie im gängigen Diskurs meist übersehen (vgl. Kafer 2013, S. 72; Koppers 2004, S. 50; 2001, S. 26). In diesem Sinne ist es zentral, der

in Bezug auf Tanz ist jedoch eine nahezu unerforschte Thematik und stellt deshalb eine Forschungslücke dar, die ich gerne füllen möchte. Den Fokus möchte ich dabei auf den (behinderten*) Körper im Kontakttanz (DanceAbility) und dessen Potenzial der Dekonstruktion sowie des Verhandeln der Binarität von Ability im Gegensatz zu Disability legen. Den theoretischen Hintergrund bildet dabei die kulturelle Perspektive auf Behinderung* mit Fokus auf Crip Theory und Queer DisAbility Studies.

Ziel dieser Arbeit ist die Beantwortung der Fragestellung, ob und in welcher Weise der Kontakttanz DanceAbility das Konstrukt von Behinderung aufbrechen und flexibler machen kann. Mein Erkenntnisinteresse setzt sich aus folgenden *Hauptfragen* zusammen:

- 1. „Wie wird der (behinderte) Körper im Kontakttanz (DanceAbility) verhandelt?“ und**
- 2. „Welches Potenzial des Aufbrechens der Binarität von Ability im Gegensatz zu Disability birgt diese Tanzform in sich?“**

Aus diesen Fragen ergeben sich folgende, die gesamte Arbeit umreißende Unterfragen:

Welches „Wissen“ über DisAbility wird im Inklusiven Tanz/bei DanceAbility (re)produziert? Welche (normativen) Vorstellungen von „Ability“ und „Disability“ sind dabei präsent?

Was macht einen Tanzkörper aus und wie werden innerhalb des inklusiven Tanzes Fragen des (*normalen*) Tanzkörpers verhandelt?

Welche Rolle spielen Abgrenzung von und Identifikation mit „Disability“ dabei?

Wie werden Körper im Kontext dieser Abgrenzungspolitiken als „behindert“ und „defekt bzw. deviant“ hergestellt?

Welche Rolle nimmt „Inklusion“ in Tanzdiskursen und jenen zu Gleichheit und Recht auf Teilhabe im Tanz ein, nicht nur im Sinne von räumlichen Zugänglichkeiten?

Wie formt sich Hierarchiekritik innerhalb der Kontaktimprovisation/ DanceAbility und inklusiven Tanz aus? Von welchen Ideologien ist die Forderung nach „Inklusion“ und „Teilhabe“ getragen, was sind ihre normgesellschaftlichen Bedingungen?

Wie lassen sich Inklusionsideen im inklusiven Tanz mit der Dekonstruktion von Behinderung* in Einklang bringen?

Diskriminierungskategorie DisAbility (nicht nur) in den Gender Studies Raum zu geben und sich eingehend damit zu befassen.

Inwiefern lassen sich Utopien und radikale Zukunftsentwürfe für und mit Ansätzen der Kontaktimprovisation und des inklusiven Tanzes formulieren?

In meiner Arbeit gehe ich von der Hypothese aus, dass der Kontakttanz an sich und insbesondere DanceAbility ein Potenzial in sich tragen, Normierungen des DisAbleD Body aufzubrechen oder zumindest aufzuweichen, da der Postmoderne Tanz, oder auch New Dance genannt, nach der ästhetischen Revolution den Körper im Tanz anders bewertet. Ab den 1950er-Jahren sollte der Tanz, so Merce Cunningham, einer der zentralen Wegbegründer_innen des modernen Tanztheaters, von der festgefahrenen Ästhetik des Modern Dance befreit werden, indem er auf sein Ursprungsmaterial der „reinen“ Bewegung zurückgebracht wird. Bewegung sollte für Cunningham nicht *bedeuten*, sondern *sein* und in ihrem „Sein-wie-sie-ist“ genügen. Das Anliegen war es, den Tanz auf die Natürlichkeit der Bewegung und der muskulären Ausführbarkeit der Tänzer_innen zurückzubringen (vgl. a. Brinkmann 1999, S. 15; Kaltenbrunner 2009, S. 17). Auch Anna Halprin, eine der zentralen Tänzer_innen und Choreograf_innen des New Dance, setzte entscheidende Impulse bei der Entwicklung des Postmodernen Tanzes, indem sie *in jedem Menschen* eine Tänzer_in sah. Sie lud die Menschen ein, auf eine körperliche Entdeckungsreise zu gehen, um von ihrer eigenen körperlichen Intelligenz zu lernen. Sie ging also von einer jedem Menschen innewohnenden körperlichen Intelligenz aus, die es zu entfalten galt. Die im Körper vorhandenen Energien sollten „mittels ganzheitlich orientierter Bewegungstechniken frei[ge]setzt und für den Menschen und seinen Tanz verfügbar [gemacht werden]“ (Brinkmann 1999, S. 16). „[Halprin arbeitete] lange mit und an der Improvisation und erhob sie zu einer eigenen Kunstform.“ (ebd., S. 16)

U.a. dies war die Basis auf der Steve Paxton, der Hauptbegründer der Kontaktimprovisation, diese Tanzform gründete (vgl. ebd., S. 16).

Zusammenfassend stellt sich also die Frage, ob bzw. inwieweit diese neuen Ansätze des Einbezugs von Körperlichkeiten im Tanz eine Basis für den darauf folgenden nächsten Schritt einer Erweiterung an vielfältigen Körperlichkeiten im Postmodernen Tanz und damit eines Aufbrechens von DisAbility im (inkluisiven) Tanz darstellen können. Schaffen sie einen Rahmen, um dem behinderten* Körper im Tanz eine neue Bedeutung zu geben? U.a. dies wird im Rahmen meiner Masterarbeit untersucht.

Diese Arbeit besteht aus zwei Theorieteilen. Nach einer Einführung in das Thema (I.) stellt Teil I der Arbeit (II.) den Theorieteil A dar. Dieser schildert die bestehende theoretische Diskussion der Thematik. Das erste Kapitel (II.1.) beschreibt, ausgehend von der kulturellen Perspektive auf Behinderung*, DisAbility einerseits als gesellschaftlich konstruiert. Dabei wird die Herstellung von DisAbility, welche innerhalb eines institutionalisierten Ableismus mit seinen Normierungs- und Normalisierungszwängen erfolgt, nachgezeichnet. Andererseits stellt dieses Kapitel weiterführende an (Queer) DisAbility und Tanz anknüpfende Körperdiskurse vor.

Das zweite Theoriekapitel (II.2.) stellt innerhalb eines historischen Abrisses die Verhandlung des (behinderten*) Körpers vom zeitgenössischen, postmodernen Tanz zum inklusiven Tanz und der Dekonstruktion von Disability dar. Hierfür werden gesellschaftlich konstruierte Machtverhältnisse und Normierungszwänge im Tanz aufgezeigt und analysiert. Abschließend wird in einer theoretischen Annäherung zu Crippling Dance herangeführt.

Nach dieser verstärkten theoretischen Auseinandersetzung widme ich mich im Empirischen Teil (III.) der Arbeit den aus der Empirie gewonnenen Daten, um später an meine Theoriegenerierung heranzuführen. In einer Einleitung über die Vorgangsweise des Forschungsprojektes (III.1.) führe ich in dieses Kapitel ein. Im darauf folgenden Kapitel (III.2.) charakterisiere ich die Datenerhebung des Expert_inneninterviews. Daran anschließend werden die Interviewten und die Interviewsituation beschrieben. Der nächste Abschnitt behandelt die Aufbereitung des Datenmaterials für die Auswertung. In Kapitel 3 (III.3.) schildere ich die Datenauswertung nach Meuser/ Nagel als eine Adaption der Grounded Theory für Expert_inneninterviews. Der letzte Teil (III.4.) ist schlussendlich der Darstellung der Ergebnisse aus den Interviews vorbehalten. Hier schildere ich in einzelnen Kapiteln die Resultate meiner Interviews.

Zunächst charakterisiere ich im Auswertungsteil die Potenziale der Inklusion von Körpern (und Seinsweisen) des Kontaktanzes und seinen Umgang mit Körperlichkeiten, Normen und Ästhetik in der Tanzausführung. Daran anschließend bilde ich anhand der Interviewergebnisse das Aufbrechen von Disability und eine mögliche Verwirklichung von neuen Maßstäben im (Kontakt-)Tanz ab.

In Theorieteil B (IV.) zeichne ich den Weg der Theoriegenerierung nach, um schlussendlich zu den Thesen meiner Arbeit und meiner Weiter- bzw. Neuentwicklung der Theorie hinzuführen. Das erste Kapitel beschreibt den theoriegenerierenden Teil der Potenziale der Inklusion von Körpern (und Seinsweisen) des Kontakttanzes und seinen Umgang mit Körperlichkeiten, Normen und Ästhetik in der Tanzausführung (4.1.). Danach diskutiere ich das Aufbrechen von Disability, führe an eine Verwirklichung von neuen Maßstäben im (Kontakt-)Tanz theoriegenerierend heran (4.2.) und erörtere mögliche Grenzen dieser. In einer ersten These kritisiere ich fehlende Strukturen von Radikalität in Kontakttanz und inklusivem Tanz. Gleichzeitig arbeite ich offen gebliebene Fragen und Überlegungen für weitere Forschungsansätze heraus, die zur weiteren Reflexion zur Verfügung stehen. Zudem arbeite ich erfolgte Veränderungen des Umgangs mit dem behinderten* Körper in inklusivem Tanz und (Kontakt-)Tanz heraus. Im darauffolgenden Kapitel (4.3.) ziehe ich Schlussfolgerungen und gebe einen zusammenfassenden Ausblick. Vorgehend beschreibe ich bestehende Wünsche für Veränderungen und Erwartungen an das Aufbrechen von DisAbility im (Kontakt-)Tanz. Hier formuliere auch letzte offengebliebene Fragen, die zum weiteren Nachdenken und Reflektieren anregen sollen.

Im Kapitel „Welcome to Crip(dance)topia“ führe ich schlussendlich die Thesen meiner Arbeit aus und stelle meine Weiter- bzw. Neuentwicklung der Theorie zu „Crippling“ im Tanz in einem abschließenden Conclusio (V.) dar. Das erste Kapitel (5.1.) erzählt von der Suche nach Crip(dance)topia. Im darauffolgenden Kapitel (5.2.) leite ich darauf aufbauend zu Crippling (Radical) Contact Improvisation als weitere These und Lösungsansatz hin. Das nachfolgende Kapitel (5.3.) beschreibt einen möglichen Weg zu Crip(dance)topia. Das letzte Kapitel (5.4.) heißt in Crip(dance)topia willkommen. Hier stelle ich meine abschließende These des „Crippled Dancing“ als widerständige Praxis des dis_abled Tanzkörper vor.

Trotz der weitgehenden Ausarbeitung möchte ich den Denk- und Schreibprozess meiner Arbeit für weitere Fragen, Kritiken und Thesen offen halten, damit diese und die gesamte Thematik weiter ausgebaut werden können.

1.2.Meine Positionierung im Forschungsprozess und die Entscheidung für dieses Thema

Für die Entscheidung dieses Thema für meine Masterarbeit zu wählen, gab es zwei Schlüsselmomente.

Der erste Schlüsselmoment:

Meine Begegnung mit DanceAbility, einer Tanzform, die ohne vorgegebene Tanzfiguren und Schritte auskommt, war für mich das eine entscheidende Schlüsselerlebnis zu einer ganz neuen Auseinandersetzung mit Tanz und meinem Körper. Auch die Tatsache, dass diese Form des Tanzes für alle Menschen zugänglich ist und somit eine möglichst unhierarchische Begegnung mit allen Menschen in gegenseitiger Wertschätzung und Respekt stattfindet, wurde für mich zu einer ganz besonderen Erfahrung. All dies wurde zu einem wichtigen Bestandteil in meinem Leben und prägte mein diesbezügliches Interesse aus.

Seit 2006 habe ich nicht nur das DanceAbility Teacher Training absolviert, sondern bin auch Tänzerin in der semi-professionellen Performance Gruppe A.D.A.M. (Austrian DanceArt Movement, vormals Austrian DanceAbility Movement). Durch meine eigene mehr als ein Jahrzehnt lange Performanceerfahrung, sowie meine theoretische Auseinandersetzung mit Kontaktimprovisation, DanceAbility und inklusivem Tanz, habe ich einen sehr breiten Einblick in diese Thematik gewonnen.

Der zweite Schlüsselmoment:

Eine weitere prägende und entscheidende Erfahrung für mich war die Begegnung und Auseinandersetzung mit den Queer DisAbility Studies und der Dekonstruktion von Behinderung. Die im Rahmen meines Masterstudiums erworbenen Fachkenntnisse in Queer DisAbility Studies⁸ und Gender Studies gewannen für mich ab diesem Zeitpunkt eine sehr zentrale Bedeutung. Sie stellen nun auch die Grundlage für meine berufliche Tätigkeit dar. In dem Wunsch gesellschaftliche Ungleichheiten und Ungerechtigkeiten zu

⁸ Diese konnte ich innerhalb einer Schwerpunktsetzung der Gender Studies zu DisAbility in Form von Lehrveranstaltungsangeboten, Fachkonferenzen, Symposien und Vorträgen in den Jahren 2012-2014 erwerben. Beispielsweise die Konferenz „Decolonizing Disability Studies I: Crippling Development“ an der Karlsuniversität Prag von 19.-21. September 2013, das Symposium „Cription Crossing Boundaries. Be/Hinderung zwischen Aktivismus und Theorie“ von 29.-30. November 2013 in Wien und besonders das Seminar „Biomacht und die Regulierung nicht-normativer Körper: Fokus Dis/ability“ im Sommersemester 2013 waren hierfür sehr prägend.

verändern befindet sich ein brennendes Interesse an der Frage, wie gesellschaftliche Macht- und Normierungsverhältnisse analysiert, vermittelt und schließlich gelockert und dekonstruiert werden können.

Diese Neugier hat mich dazu bewogen, mich mit Macht- und Normierungsstrukturen und dessen Auflösungsbestreben in Bezug auf den behinderten Körper im Tanz auseinander zu setzen.

Meine theoretische Auseinandersetzung bewegt sich dabei an den Schnittstellen zwischen Disability Studies, Crip Theory und Tanztheorie, aber auch feministischen und queeren Theorien⁹.

Die vorliegende Arbeit schreibe ich aus einer *weißen*, *severely dis_abled* und queerfeministischen Perspektive und Sozialisation der Mittelklasse. Neben meiner theoretischen Verortung ist mein Schreibstil also auch von meiner Positioniertheit und Sozialisation geprägt. Diese Gegebenheiten bestimmen sowohl den Zugang zum Thema, den Prozess der Interviewdurchführung und -auswertung als auch meine theoretische Herangehensweise. Sie beeinflussen, wie ich welche Fragen stelle oder nicht stelle, was ich dabei bedenke oder nicht und welche Leerstellen ich fülle etc.. Sie formen auch die Art und Weise meines Schreibens und die Auswahl an Texten und Autor_innen mit und haben Einfluss darauf, welche Texte ich (nicht) rezipiere.

Als Akademikerin und Tänzerin mit einer körperlichen Behinderung* kann ich das vorliegende Thema aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchten, was ein wichtiges Werkzeug für den Forschungsprozess darstellt. Aufgrund der eigenen Einbezogenheit können zudem wertvolle, spezifische Schlüsse gezogen werden, die ohne das Vorwissen und die persönliche Erfahrung nicht möglich wären.

⁹ Auch wenn im Rahmen dieser Arbeit queere und feministische Theorien nur partiell einbezogen werden, haben diese Konzeptionen des (behinderten*) Körpers meinen Zugang zu und Umgang mit DisAbility geformt. Diese intersektionelle Perspektive ist mein theoretisches Werkzeug für eine kritische Auseinandersetzung mit dem behinderten* Körper und seiner kulturellen und sozialen Gewordenheit in unserer Gesellschaft.

1.3. Die Sprache ist es, die Realität schafft: Anmerkungen zum Sprachgebrauch

„Es ist ein Crip!“

Nach dem Sprechakt-Theoretiker John Austin¹⁰, dessen Theorien von Judith Butler aufgegriffen werden, stellt der Ausspruch bei der Geburt eines Kindes „Es ist ein Mädchen! Oder: Es ist ein Junge!“ die sprachliche Identität und damit eine Tatsache her. Damit einher geht auch die soziale Zuschreibung des Geschlechts (vgl. Austin 1986, S. 305-309; 318 f.; Butler 2006; S. 18 ff.; 69).

In gleicher Weise verhält es sich mit DisAbility. Die oben genannte Aussage „Es ist ein Crip!“ entstammt meinen Überlegungen und stellt eine Weiterentwicklung zu Austin und Butler dar.

Dieser Arbeit liegt die Annahme zugrunde, dass Sprache zum einen gesellschaftliche Realitäten schafft und gleichzeitig über sie auch Machtverhältnisse (re)produziert werden. Deshalb ist es wichtig, Schreibweisen und in dieser Arbeit verwendete Begriffe darzulegen und zu reflektieren.

Die Schreibweise des Unterstrichs (_) verwende ich synonym mit jener des Sternchens (*) oder eines Großbuchstabens in der Mitte des Wortes (beispielsweise DisAbility), um starre und einseitige gesellschaftliche Zuschreibungen und Bewertungen hinsichtlich Behinderung, Geschlecht etc. sichtbar zu machen, um gegen sie Widerstand zu leisten. Diese sprachliche Intervention stellt den Versuch dar, diese *Normen* von Schreibweisen und Begrifflichkeiten aufzuweichen. Damit möchte ich einen Raum für nicht-binäre Identifikationen hinsichtlich Behinderung*, Geschlechtsidentität u.v.m. eröffnen.

Da diese Zuschreibungen trotz ihrer Konstruiertheit in unserem normierenden Gesellschaftssystem wirken und dieses strukturieren, ist es wichtig, sie zu benennen und auch die damit verbundenen Privilegien und Diskriminierungen sichtbar zu machen.

Meine Schreibweise zu Behinderung* hat sich im Laufe der Auseinandersetzung mit der Thematik gewandelt, sodass mir immer wichtiger wurde, die Konstruiertheit von

¹⁰ Nach John Langshaw Austin werden in performativen Sprechakten im Gegensatz zu konservativen Äußerungen Handlungen gesetzt. Es werden Identitäten und Tatsachen geschaffen. Hier gibt es kein wahr oder falsch, sondern ein Gelingen oder Nicht-Gelingen (vgl. Austin 1986, S. 305-309; 318 f.).

Behinderung¹¹ zu betonen und gleichzeitig auch die Fähigkeiten von Menschen mit Behinderung hervorzuheben. Aus diesem Grunde benutze ich am liebsten die Bezeichnung „Menschen mit DisAbility“. „Menschen mit Behinderung“ oder „behinderte Menschen“ sind im deutschsprachigen Raum weitverbreitete Selbstbezeichnungen. Um diese synonym zu „Menschen mit DisAbility“ zu verwenden und gleichzeitig auf den Konstruktionscharakter der Kategorie hinzuweisen, setze ich auch hier hinter dem Begriff ein Sternchen. Genauso wie „Behinderung“ ist auch ihr Gegenteil, also die „*Nicht-Behinderung*“, eine machtvolle sozial und kulturell konstruierte Zuschreibung. Um auch hier den Konstruktionscharakter zu betonen, setze ich auch hinter den Begriff „*Nicht-Behinderung*“ ein Sternchen. Dieser Begriff der „*Nicht-Behinderung*“ im Sinne eines Funktionierens, welches in dem Wortteil „*abled*“ von „dis_abled“, enthalten ist, kann auf Deutsch nur unzufriedenstellend als „*Nicht-Behinderung*“ übersetzt werden. Denn die Bezeichnung „dis_abled“ oder „*abled*“ sagt viel mehr aus, als das deutsche Wort der „Behinderung“ oder „*Nicht-Behinderung*“ auszudrücken vermag. Eine Übersetzung dieses englischen Begriffs in seiner Wortbedeutung, die auch sichtbar macht, dass „*Ability*“, also „*Nicht-Behinderung*“, die Norm eines gesellschaftlichen Systems an Zuschreibungen und damit verbundenen Diskriminierungen und Privilegien ist, scheint bisher noch nicht gefunden.

Auch schreibe ich die ermächtigende Selbstbezeichnung von Rassismus betroffener Personen „Schwarz“ groß. Dementgegen verwende ich in Abgrenzung zu diesem Widerstandspotenzial „*weiß*“ klein und kursiv. In Anlehnung daran schreibe ich auch „*abled*“ kursiv, um die existierenden *Normen* zu markieren. Auch Begriffe wie „*Normalität*“ und Bezeichnungen, die auf existierende, machtvolle gesellschaftliche *Normen* und auf Machtstrukturen hinweisen, werden in diesem Sinne kursiv geschrieben.

Schließlich ist anzumerken, dass ich den Begriff „Dis_ability“ und „Behinderung“ in meiner Arbeit stellenweise sehr stark auf körperliche Behinderung* beziehen werde. Die Bedeutung dieses Begriffs betrifft jedoch *Ability* in Bezug auf psychische und mentale Zusammenhänge sowie chronische Erkrankung* oft in ähnlicher Weise.

¹¹ Immer wenn ich über die Konstruktion von Behinderung im Kontext gesellschaftlicher Nominierungen schreibe, lasse ich, um diese zu betonen, das Sternchen weg.

II. Theorieteil A

2.1. Der kulturelle Blick auf Behinderung*: Grundbegriffe der Queer DisAbility Studies und Crip Theory sowie Körperdiskurse und Machtverhältnisse

2.1.1. Die DisAbility Studies und die kulturelle Perspektive von Behinderung*

Dan Goodley skizziert die Perspektive der englischsprachigen DisAbility Studies des späten 20. und beginnenden 21. Jhdts. auf den behinderten* Körper, weg von Hegemonien der Medizin, biologischer Differenz und persönlicher Tragödie hin zu einer sozialen, kulturellen, ökonomischen und politischen Verhandlung des (behinderten*) Körpers. Er schreibt: „One of the initial contributions of twentieth-century disability studies was to sever the causal link between the body and disability.“ (Goodley 2017, S. 84) Rosemarie Garland-Thomson beschreibt diesen Perspektivwechsel hin zur kulturell-sozialen Konstruktion von DisAbility als „Cultural Turn“ in den DisAbility Studies (vgl. Garland-Thomson 2002, S. 2).

Die kulturelle Perspektive auf Behinderung* geht davon aus, dass der Körper und seine (physische) Behinderung* innerhalb von akademischen, massenmedialen und Alltagsdiskursen, aber auch in politischen Entscheidungen und bürokratischen Verfahren und subjektiven Bedeutungsgebungen und Identitätsfassungen hergestellt, also sozial und kulturell gemacht werden. Diese Herstellung von Behinderung ist von Machtdiskursen durchzogen. Die kulturwissenschaftliche Perspektive auf Behinderung* stammt wegweisend aus dem US-amerikanischen Raum und findet langsam auch in den deutschsprachigen DisAbility Studies Eingang. Die Basis der kulturellen Betrachtungsweise stellen poststrukturalistische Ansätze der Geistes- und Kulturwissenschaften dar (vgl. Dederich 2010, S. 172; Waldschmidt 2017, S. 23 ff.; 2010, S. 18; 2003, S. 13).

Hier steht die soziale und diskursive Herstellung von Körpern, welche in Machtdiskurse eingebettet sind, im Vordergrund der Analysen. Aus diesem Verständnis Michel Foucaults (vgl. 2014, S. 100 f.) und der Weiterentwicklung seiner Theorien zur diskursiven

Herstellung durch Judith Butlers Argumentation, dass sowohl das soziale Geschlecht (Gender), als auch das biologische Geschlecht (Sex) konstruiert sind (vgl. 2014, S. 24; 60 f.), ergibt sich die aus meiner Perspektive zentrale Überlegung¹², dass nicht nur Behinderung als soziale Kategorie (Disability), sondern auch die vermeintlich „natürliche“ Schädigung (Impairment) performativ hervorgebracht ist (vgl. Corker 1999, S. 636). Im Sinne der kulturellen Sichtweise auf Behinderung* argumentieren Vertreter_innen, dass auch der behinderte Körper diskursiv hergestellt wird. Der (behinderte) Körper wird hier, im Gegensatz zu den anderen Perspektiven auf Behinderung, keineswegs als „natürlich“ oder „objektiv“ betrachtet. In meinen weiteren Ausführungen schließe ich mich der Perspektive des kulturellen Blicks auf „Ability“ und „DisAbility“ an und arbeite damit.¹³

Denn damit wird (physische) Behinderung von ihrer vermeintlich individuellen Tatsache und „universellen natürlichen“ Gegebenheit entkoppelt. DisAbility wird zu einem gesellschaftlichen Phänomen, das diskursiv, sozial und historisch gewachsen und durch gesellschaftliche Wahrnehmung geprägt ist.

Anders als bei der medizinisch/individuellen und sozialen Perspektive auf Behinderung betrachtet der kulturelle Blick *Ability* und *DisAbility* nicht als Dichotomien, die sich gegenseitig ausschließen. Diese beiden Kategorien werden, ganz im Gegenteil dazu, als sozial und kulturell hergestellte Kategorien - die sich gegenseitig bedingen - angesehen (vgl. Dederich 2010, S. 178 f.; Kafer 2013, S. 5 f.; Waldschmidt 2017, S. 24 f.; 2005, S. 25).

Damit erfolgt ein Perspektivenwechsel. Es geht nun um gesellschaftliche Konstruktionen wie *Normalität* und nicht mehr um die Problematisierung des (behinderten) Körpers als solchen. Es geht darum, die Konstruktion der Dichotomien von „*Normalität*“ und „*Abweichung*“ in einem normierenden Gesellschaftssystem zu betrachten. Folglich geht es darum, die Kategorisierungen von „*Ability*“ und „*Disability*“ zu kritisieren und

¹² Die Auseinandersetzung mit der Frage der Dekonstruierbarkeit von Impairment im Tanz wird uns zentral im empirischen Teil dieser Arbeit beschäftigen.

¹³ In der letzten Zeit wurde einige Literatur zur Dekonstruktion von Körpern entwickelt. In den folgenden Ausführungen und der gesamten weiteren Arbeit beziehe ich mich im Besonderen auf die Theorien von Robert McRuer und Alison Kafer. Sie haben die für diese Arbeit grundlegenden Begriffe von „*Compulsory Ableness*“ und „*Ability Trouble*“ entwickelt und mit ihren Büchern „*Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability*“ (2006b) und „*Feminist, queer, crip*“ (2013) bekannt gemacht.

grundsätzlich infrage zu stellen (vgl. Waldschmidt 2017, S. 24 f.; 2010, S. 19; 2005, S. 26; s.a. Garde 2015, S. 43).

Die Repräsentationen von „Normalität“ und „Abweichung“, von „Ability“ und „DisAbility“ und ihre Bedeutung entstehen in eben diesen gesellschaftlichen (Normierungs-)Strukturen, in ihren kulturellen Diskursen und Praktiken des gesellschaftlichen Normierungssystems. In dieser Wissensproduktion über soziale Ordnungen werden „Ability“ und „DisAbility“ zur individuellen Gegebenheit und zum „natürlichen Faktum“ erklärt. Im kulturellen Blick auf Behinderung* geht es um die Dekonstruktion eben dieser Ordnungen und um eine Analyse ihrer Funktionen in den existierenden gesellschaftlichen Machtverhältnissen. Es geht um eine Analyse jener Machtverhältnisse, die die soziale Ordnung von „Ability“ und „DisAbility“ stabilisieren (vgl. Waldschmidt 2010, S. 16; Garde 2015, S. 44). Diese Wissensordnung ist es auch, die Behinderung als Gegenteil zur Norm benötigt.

„Ability“ und „Disability“ „sind demnach kulturell[e] Deutungsmuster - eine ‚Brille‘ - durch die Körper gelesen und kategorisiert werden.“ (Garde 2015, S. 43 f.)

DisAbility wird erst zu Behinderung, wenn Bewertungen und Zuschreibungen, die damit verknüpft sind, zu Bildern werden: zu gängigen Bildern von Behinderung.

Aus meiner Überlegung wird ersichtlich, dass Behinderung keine individuelle Eigenschaft und auch kein gegebenes Faktum ist, sondern in einem Prozess sozialer Zuschreibungen erzeugt wird. Es sind Bilder wie jene des behinderten Körpers als lieb und nett, die ihm permanente Abhängigkeit, Passivität, Unfähigkeit, Unbeweglichkeit, Verletzlichkeit, Hilfsbedürftigkeit, Bedürftigkeit nach der Wohltätigkeit (professioneller) Helfer_innen, Entbehrung und Asexualität zuschreiben (vgl. Albright 1997, S. 60; McRuer 2007, S. 7).

Auf den Tanz und seine Verhandlung des (behinderten*) Körpers bezogen bedeutet dies eine Orientierung an der Frage, welcher Körper ein „tanzender Körper“ sein kann - und welcher nicht.

Diese Frage beleuchten die Queer DisAbility Studies unter einer kritischen und gesellschaftsanalytischen Perspektive. Die Queer DisAbility Studies sehen Behinderung als soziale und vor allem auch kulturelle Zuschreibung, durch die DisAbility immer wieder neu erschaffen und hergestellt; also performt wird. Der theoretische Hintergrund der Queer DisAbility Studies ist eine Verknüpfung von Queer-, Gender- und Feminist Studies mit Disability Studies. Ein Theoriekonzept der Queer DisAbility Studies ist die Crip Theory.

Sie befasst sich mit dem *Zwang zur Nicht-Behinderung* und dessen Verwobenheiten mit anderen Diskriminierungsformen, vornehmlich in Bezug auf Heteronormativität, Sexismus, Rassismus etc..

Was für die Queer Theory die Unterwanderung der biologischen und sozialen Geschlechts-Binaritäten und der Kategorisierung in weiblich oder männlich ist, ist für die Crip Theory als postmoderne Theorie die starre binäre Einteilung in Behinderung und *Nicht-Behinderung*. Die Crip Theory möchte die Polarität von Behinderung und *Nicht-Behinderung* aufweichen und hinterfragen, denn keine Person ist in jeder Situation und ausschließlich beeinträchtigt. Die Grenzen von *Ability* und *DisAbility* differieren immer abhängig von der jeweiligen Situation und Bedingung (vgl. McRuer 2006a, S. 302; McRuer 2006b, S. 2; 31). Hinzu kommt das Faktum, dass jede Person nur „temporarily *able(bodi)ed*“, also zeitweise *fähig*, ist. Alle Menschen können im Laufe ihres Lebens immer wieder und jederzeit „behindert“ oder chronisch krank sein oder werden (vgl. Kafer 2013, S. 25 f.; s.a. S. 28; McRuer 2006a, S. 302-305; 2006b, S. 2; 30; s.a. Magdlener 2015b, S. 188).

2.1.2. Performativität: „Doing Disability“ und „Ability Trouble“

Ein weiterer ganz grundlegender Gedanke der Queer DisAbility Studies ist „Doing Disability“. Damit überträgt Robert McRuer den performativen Akt des „Doing“ auf „Doing Dis_ability“. Er wendet Judith Butlers Theorien zu Performativität von Geschlecht und Un-Doing Gender (vgl. Butler 2014, S. 122) also auf Behinderung an¹⁴. Butler hält fest, dass alles, was Identitäten zur Geltung bringen möchte, durch sich wiederholende Performativität konstituiert ist. McRuer erweitert dies und legt jene Performativität auf Behinderung* um, denn gerade sie ist vor dem Hintergrund des Faktums, wie viele gesellschaftlichen Institutionen Schauplätze für Performativitäten von *Ableness* sind, auch für den Zwang zu *Ability* wichtig und zutreffend (vgl. McRuer 2006a, S. 304; 2006b, S. 150 f.). Mehr noch als die ständig hergestellte *Heterosexualität* ist die Wiederholung von *Ableness* zum Scheitern verurteilt, denn im Gegensatz zu *Heteronormativität* kann das

¹⁴ An dieser Stelle ergibt sich für mich die interessante Frage, in welcher Weise und inwiefern, anknüpfend an Butlers und McRuers Theorien, an dieser Stelle auch ein Un-Doing Disability denkbar wäre. Zu einem ersten Ansatz bezüglich einer Dekonstruktion von Disability und auch Impairment (in Äquivalenz zu einer De-)Konstruktion von Sex und Gender) werde ich insbesondere in Kapitel 4.2.3. hinführen.

Ideal von *Ableness* von niemandem ein Leben lang aufrecht erhalten werden (vgl. McRuer 2006a, S. 304; s.a. Magdlenner 2015b, S. 189).

So schreibt McRuer (vgl. 2006a, S. 304), dass *nicht-behinderte* und *heterosexuelle* Identitäten in ihrer gemeinsamen Unmöglichkeit aber auch Unbegreiflichkeit zusammenhängen. Beide sind unbegreiflich in ihrem Paradoxon. Denn: Beide stellen Identitäten dar, die einerseits ein Ideal und damit unerreichbar, andererseits aber die Grundlage sind, auf der die normativen Identitäten vermeintlich fußen. Diese Grundlage nährt so die performativ erzeugten Identitäten. Beide sind unmöglich, weil sie niemals wirklich garantiert, sondern immer variabel sind.

Weil diese Normvorstellung *nicht-behinderter* Identität zum Scheitern verurteilt ist, gibt es, so McRuer, einen „Ability Trouble“, d.h. die Sicherheit zur *Fähigkeit* wird erschüttert (vgl. McRuer 2006a, S. 304; McRuer 2006b, S. 150 f.).

Mit dem Scheitern an der Normerfüllung meint McRuer die unvermeidliche Unfähigkeit, den gesellschaftlichen Zwang zu *Ableness* (zum *Fähig-Sein*) zu erfüllen.

Das Normensystem trägt also eine fortwährende Krise in sich. Es muss eine enorme Anstrengung erbracht werden, um die *Normalitäten* und *Normalitätssysteme* immer neu herzustellen und aufrecht zu erhalten. Das Scheitern an einer stringenten und widerspruchlosen Normerfüllung bewirkt, dass die ständige Wiederholung noch stärker notwendig wird (vgl. McRuer 2006a, S. 304; McRuer 2006b, S. 26; Magdlenner 2015b, S. 189).

2.1.2.1. Compulsory *Ableness* und Severely *Disableness*

Die Crip Theory richtet sich gegen Compulsory *Able(bodied)ness*¹⁵. Diese bezeichnet einen Zwang zur Erfüllung von *Ableness* im Sinne eines *Funktionierens*, der unserer gesellschaftliches Normierungssystem lenkt und von allen Menschen zu erfüllen ist (vgl. Kafer 2003, S. 79; McRuer 2006b S. 301; 2010, S. 3; s.a. Magdlenner 2015b, S. 187 f.).

Behinderung ist eine konstruierte Identität, die sozial und kulturell wieder und wieder erzeugt wird. Ableistische *Normen* werden durch *Able(bodie)dness* zur Darstellung

¹⁵ Mit Compulsory *Ableness* bezieht sich McRuer auf Adrienne Richs Kritik an Compulsory Heterosexuality und überträgt diese auf DisAbility (vgl. 2006b, S. 304).

gebracht; z.B. in Form eines perfekten, agilen, gut aussehenden und virtuosen Tanzkörpers (s.a. McRuer 2006b, S. 304; 2006a, S. 150 f.; Kafer 2013, S. 4-11).

McRuer spricht im Sinne der Unmöglichkeit, *Able(bodie)dness* vollständig verkörpern zu können davon, dass wir alle „virtually disabled“, virtuell behindert*, also in gedachter und noch nicht wirklicher Weise behindert* sind (vgl. McRuer 2006a, S. 30; 2006b, S. 305).

Bezugnehmend auf Compulsory *Ableness* und *Ability Trouble* bezieht sich McRuer noch einmal auf Butlers Theorien zu „Critically Queer“ (vgl. Butler 1993, S. 17-32) als größte Normabweichung und arbeitet eine politische Position von (schwerer) Behinderung heraus. Er schreibt:

„(...),Severely disabled‘, according to such a queer conception reverse the able-bodied understanding of severely disabled bodies as the most marginalized, the most excluded form of privileged and always elusive normalcy, and would instead suggest that it is precisely those bodies that are best positioned to refuse ‚mere toleration‘ and to call out the inadequacies of compulsory able-bodiedness.“ (McRuer 2006a, S. 306; 2006b, S. 30 f.)

Statt “Severe Disableness” als die größte Ungerechtigkeit und Ungleichheit zu verstehen, setzt McRuer dieser Perspektive eine Aufforderung nach politischem Diskurs entgegen. Er fordert auf, (schwere) Behinderung als radikalen Widerstand zu sozialen Verhältnissen und kulturellen Zuschreibungen zu politisieren und damit neu zu verhandeln. Der Standpunkt von „schwerer Behinderung“ ist nach McRuer am besten geeignet, reine Toleranz zurückzuweisen und die Inadäquatheit von Compulsory *Ableness* aufzuzeigen, um damit eine politische Auseinandersetzung und Neuverhandlung im Sinne kultureller Bedeutungsveränderung einzufordern (s.a. ebd. 2006a, S. 306; 2006b, S. 30 f.).

Damit setzt er den schwer behinderten Körper in einen politischen Diskurs. Er wird zu einem Körper, der politisch und öffentlich wird.

McRuer bewegt sich weg von dem Verständnis des marginalisierten behinderten Körpers oder der behinderten Seinsweise hin zum als funktionierend vorgesehenen Körper in gesellschaftlichen Strukturen und Normierungszwängen. Es geht also nicht mehr um den marginalisierten Körper, sondern um ein ableistisches Gesellschaftssystem. In diesem

Kontext ist der Begriff „Doing DisAbility“ von zentraler Bedeutung (vgl. ebd. 2006a, S. 306; 2006b, S. 30 f.).

2.1.2.2. Das Konzept des Ableismus, der Moment der Macht und die diskursive Herstellung von Normen und Normalität

„Die Macht ist nicht etwas, was man erwirbt, wegnimmt, teilt, was man bewahrt oder verliert; die Macht ist etwas, was sich von unzähligen Punkten aus und im Spiel ungleicher und beweglicher Beziehungen vollzieht.“ (Foucault 2014, S. 94)

Es drängt sich die Frage auf, in welcher Weise die Integration von Tänzer_innen mit DisAbility im (klassischen) zeitgenössischen Tanz mit der Frage von Macht und daher auch mit der Thematik von Ableismus eng verknüpft ist. Denn Macht, sagt Foucault, ist fluide und beweglich und in ungleiche Beziehungen eingebettet, die zu gleichen werden können (vgl. Foucault 2014, S. 94). Diese führt weiter zu der folgenden Frage: Kann der Einbezug behinderter Körperlichkeit in den Tanz Vorurteile und vorgefasste Meinungen über sie im klassischen, professionellen Tanz aufbrechen oder muss der behinderte Körper seine Behinderung überwinden, um ein Körper zu werden, dem Tanz zugestanden und zugeschrieben wird?

Zuschreibungen werden über Diskurse erzeugt, die von Macht durchzogen sind. Diskurse über Körper beinhalten „Vorstellungen, Deutungsmuster und Wissensbestände über Körperlichkeit, die immer auch definieren, was als normal oder anomal, wünschenswert oder unwünschenswert zu gelten hat.“ (Gugutzer 2006, S. 14)

Gugutzers Ausführungen sind auch für den Tanz wesentlich. Es lässt sich feststellen, dass der (klassische) Tanz von ableistischen Vorstellungen und Deutungsmustern geprägt ist. Für die Thematik von DisAbility im Tanz ist der Begriff Ableismus bzw. Dis-Ableismus von zentraler Bedeutung. Als Dis-Ableismus wird jene Form von Diskriminierung bezeichnet, von der Personen mit Behinderung* aufgrund von Ableismus betroffen sind.¹⁶ Der Begriff Ableismus wird von „to be *able*“ (Deutsch: „*Fähig-Sein*“) abgeleitet. Diese

¹⁶ Die folgenden Ausführungen von Hudson (2009/2010), Kuppers (2014) und Egermann (2017) über Ableismus fasse ich an dieser Stelle zusammen und beziehe sie auf Tanz und dessen Verhandlung des behinderten* Körpers.

Bezeichnung meint, dass unsere menschlichen Körper, sowie unser Denken, Fühlen und Handeln auf eine von unserem gesellschaftlichen Normierungssystem vorgegebene Weise funktionieren müssen - und falls sie dies nicht tun - zumindest kontrollierbar sein müssen. Besonders im klassischen Tanz spielt der Druck, zu funktionieren und einen makellosen, *schönen* und *fähigen* Tänzer_innenkörper zu haben, aber auch seine Kontrollierbarkeit, eine besondere Rolle. Auf diesen Voraussetzungen baut zumeist gleichsam die Karriere einer (professionellen) Tänzer_in auf.

Die Endung „-ismus“ weist darauf hin, dass es sich bei diesen starren Ansichten um eine Ideologie handelt, deren Vorstellungen vom *Fähig*-Sein jene Gewalt in sich tragen, die als Ableismus bezeichnet wird. Ableismus wie auch der klassische Tanz fordern das Erfüllen von bestimmten Werten und Wertmaßstäben. *Nicht-Behinderung** und im Tanz insbesondere der *fähige* Körper werden darin als Standard vorausgesetzt; ein Standard bei dem DisAbility einem Funktionieren gegenüber gestellt und dieses als „besser“ bewertet wird (Egermann 2017, S. 24; Hutson 2009, S. 1; 2010 S. 61 f.). Damit einher geht auch eine soziale Abwertung von Menschen, die den gewünschten *Normen* nicht entsprechen (vgl. Kuppers 2014, S. 25).

Behinderung wird im gesellschaftlichen Diskurs als „natürliches“ Faktum vorausgesetzt, das Menschen in ihren Positionen fixiert und klare Erzählungen hervorbringt. Weil *Ability* als Norm angenommen wird, liegt hier auch die Definitionsmacht, was als *dis_abled* und was als „*normal*“ gilt.

Herangezogen wird dafür, wie bereits ausgeführt, eine Norm sozialer und vor allem kultureller Konstruktion. Bei Ableismus, wie bei anderen Diskriminierungsformen, wird ganz stark über den Körper und seine Beschaffenheit abgegrenzt¹⁷ (vgl. Bee 2013, S. 28-30; Dietrich 2013, S. 388; Kuppers 2001, S. 26; Kuppers 2004, S. 50; Röggl 2013, S. 9). Waldschmidt formuliert in diesem Zusammenhang den Begriff der „verkörperten Differenz“ (vgl. Waldschmidt 2010, S. 14 f.)

Abled-Sein ist also, genauso wie *Weiß*-Sein, *Männlich*- und *Heterosexuell*-Sein u.v.m. ein historisch und gesellschaftlich gewachsenes Konstrukt, das von Macht sozialisiert und

¹⁷ Was Röggl u.a. hier für *Whiteness* feststellen, habe ich in einer Analogie dazu auf *Ability* bezogen. Es kann daher auch für Ableism festgehalten werden, dass die Einteilung von Menschen in eindeutige Gruppen und Kategorien wesentlich für das Bestehenbleiben von Ableismus ist. Auf diese Weise werden künstlich klare Regeln geschaffen (s.a. Dietrich 2013, S. 388; Röggl 2013, S. 9; Bee 2013, S. 28-30).

geprägt ist. Ein Konstrukt, das nicht unveränderbar ist. Das Konstrukt von DisAbility ist demnach ein Status, der erlangt und zugeschrieben, aber genauso wieder verloren und abgesprochen werden kann (s.a. Arndt 2013, S. 15; Dietrich 2013, S. 387 ff.)¹⁸.

Ausgehend von Foucault (vgl. 2014, S. 100 f.) und Butler (vgl. 2014, S. 24; 60 f.) verstehe ich Körper als (künstliches) Konzept, welches diskursiv hergestellt und sozial konstruiert ist. Foucault und Butler kritisieren die Konzeption eines rein biologischen und „natürlichen Körpers“. Auch behinderte* Feminist_innen wie Shildrick und Price (vgl. Kuppers 2004, S. 51) verweisen auf die diskursive und sozial konstruierte Herstellung von Behinderung. So schreibt Foucault:

„Die Diskurse ebenso wenig wie das Schweigen sind ein für allemal der Macht unterworfen oder gegen sie gerichtet. Es handelt sich um ein komplexes und wechselhaftes Spiel, indem der Diskurs gleichzeitig Machtinstrument und -effekt sein kann, aber auch Hindernis, Gegenlager, Widerstandspunkt und Ausgangspunkt für eine entgegengesetzte Strategie. Der Diskurs befördert und produziert Macht; er verstärkt sie, aber er unterminiert sie auch, er setzt sie aufs Spiel, macht sie zerbrechlich und aufhaltsam“. (Foucault 2014, S. 100)

So legitimiert sich Macht über Diskurse und formt sie und ihre Regeln dabei auch. Das bedeutet, Macht entscheidet darüber, wie etwas ist bzw. sein darf. Macht kann aber auch als „Widerstandspunkt“ (vgl. ebd., S. 100) eine entgegengesetzte Strategie bilden und damit bestehende Diskurse auflösen, umdeuten und umkehren. Foucault entwickelt deshalb die Überlegung, Diskurse „als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“ (Foucault 2015, S. 74). Das bedeutet also, Praktiken sind nie einfach existent, sie können genauso gut umgedeutet werden.

Diskurse sind so also die Materialisierung dessen, was in einer bestimmten Kultur oder Gesellschaft und in einer bestimmten Zeit gedacht und gesagt wird. Sie enthalten für die jeweilige Zeit und Kultur spezifische Deutungsmuster und Denkungsweisen, Konzepte, Ideen oder Wissensformen. Die gesellschaftliche Wirklichkeit ist deshalb diskursiv konstruiert. Die Diskurse definieren dabei was als *normal* oder abnormal, *wahr* oder

¹⁸ Ebenso ist und war es nicht immer gleich, sondern umkämpft was als dis_abled gilt und galt. Auch gibt es unterschiedliche geographische, kulturelle und historische Anerkennungen und Ausprägungen von Dis_ability (s.a. Arndt 2013, S. 15; Dietrich 2013, S. 387 ff.). Auch diese Überlegungen von Rögglä u.a. zu habe ich von Critical Whiteness auf *Ability* übertragen.

falsch, *dazugehörig* oder als nicht enthalten gilt. Sie üben damit Macht aus (vgl. Gugutzer 2004, S. 78 f.).

Mit der Konstruktion von Realität geht auch Macht einher, wie Gugutzer weiter ausführt. Er definiert nach

„...der Diskurstheorie Foucaults, [den] diskursive[n] Körper [als] verkörperte[n] Schnittpunkt von Wissen, Macht und Sprache. Der diskursive Körper ist der in und durch Diskurse konstruierte Körper, der historisch gewordene, in spezifische Macht-Wissen-Komplexe eingebettete Körper. Die diskursive Konstruktion körperlicher Phänomene geht vonstatten, indem sich bestimmte Wissensformen, Denk- und Deutungsmuster gesellschaftlich durchsetzen und eine Hegemonie über die Wahrnehmung und Bewertung von Körpern erlangen.“ (Gugutzer 2004, S. 79)

Unter Foucaults Perspektive einer diskursiven Herstellung „des Anderen“ verstehe ich Normierung als eine machtvolle Praxis einer Wissens- und Wahrheitsproduktion über das „Andere“ von „*Ability*“ und das „Andere“ des perfekten Tanzkörpers.

Aus den vorangegangenen Ausführungen zu Non-Konformität und *Normalitäts*bestrebungen, der daraus folgenden Normalisierung sowie deren diskursiven Herstellung lassen sich nun folgende zusammenfassende Überlegungen ableiten - ich ergänze dazu Frankenbergs und Kerners Überlegungen um *Ability* und sage: *Nicht-behinderte** Tanzschaffende sind gleichermaßen *abilitized*, von *Ability* und *DisAbility* geprägt, wie „*weiße raced*, von ‚Rasse‘ geprägt“ und „*Männer* gendered*, von Geschlecht geprägt“ sind u.v.m. (Kerner 2013, S. 280; vgl. Frankenberg 1993, S. 1). Dies gilt jedoch meiner Ansicht nach in gleicher Weise auch für behinderte* Tanzschaffende. Auch sie sind *abilitized*, von *Ability* und *DisAbility* geprägt.

2.1.3. Weiterführende an (Queer) DisAbility und Tanz anknüpfende Körperdiskurse

2.1.3.1. Körperdiskurse und Repräsentation im Tanz

Bisher habe ich in meiner Betrachtungsweise die Vergesellschaftlichung des Körpers ins Zentrum gestellt. Nun möchte ich die Dimension der Körperrepräsentation einbringen. Bei dieser steht im Gegensatz zur vorigen Perspektive die Verkörperung der Gesellschaft im Vordergrund. Hier geht es um den Körper als symbolische Manifestation von

gesellschaftlichen Diskursen, Strukturen und Institutionen (s.a. Gugutzer 2006, S. 15). Denn „der menschliche Körper ist immer auch nicht-intendierter Träger von Zeichen und Zuschreibungen, die auf die soziale Herkunft, auf soziale Zugehörigkeiten und Machtverhältnisse verweisen“ (ebd., S. 15).

Eine soziologische und kulturwissenschaftliche Perspektive auf körperliches Verhalten in sozialen Situationen „[analysiert], wie in dem je situativen Verhalten kulturelle *Normen* und Werte sowie soziokulturelle Zwänge körperlich-symbolisch repräsentiert werden“ (Gugutzer 2006, S. 18).

2.1.3.2. Körperdiskurse und Embodiment

Ein wesentliches Anliegen soziologischer Untersuchungen in den Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften ist seit Anfang der 1990er-Jahre auch die Befassung mit Embodiment im Sinne der Verkörperung sozialer Strukturen und Akteur_innen. Darunter ist eine systematische Einbeziehung der Thematik Körper in die Konzeptionalisierung von Sozialität zu verstehen. Im Zentrum des Interesses steht die Frage, wie sich Zuschreibungen von Geschlecht, Klasse oder Herkunft etc. für die einzelne Person verkörpern. Diese sogenannte Körperwende wird als „body turn“ oder auch „somatic- und corporeal turn“ bezeichnet (vgl. Gugutzer 2006, S. 9-13; Schmitz/ Degele 2010, S. 13).

Theoretiker_innen feministischer Ansätze der DisAbility Studies, wie Sally French, Liz Crow, Mairian Corker, Carol Thomas und Donna Reeve und auch Rosemarie Garland-Thomson, betonen die Körperlichkeit von Behinderung. Sie fassen den „behinderten Körper“ als sozialen Körper. Auch heben sie die Wichtigkeit einer intersektionellen Perspektive auf den „behinderten Körper“ hervor (vgl. Goodley 2017, S. 84 f.).

Rosemarie Garland-Thomson verweist auf „disability ... [as] a cultural trope and historical community that raises questions about the materiality of the body and the social formulations that are used to interpret bodily and cognitive differences.“ (Goodley 2017, S. 84)

Im Sinne Butlers und Garland-Thomsons Überlegungen lässt sich somit hinterfragen, ob körperliche Differenz nicht ebenso ein sozial hergestelltes „Faktum“ ist (vgl. Butler 2014, S. 60 f.).

Margrit Shildrick bringt zu Garland-Thomsons Ansichten die Perspektive des „fluid social body“ ein. Damit verweist sie auf die Rolle von Embodiment¹⁹ und widerlegt jede simple biologisch-soziale Trennung.

Stattdessen beschreibt sie den Körper als „a complex site of cultural and corporeal production“ (Goodley 2017, S. 84). Dabei formen gesellschaftliche Strukturen des Prozesses des in-der-Welt-Seins den individuellen Körper in seiner Existenz und somit auch die Art und Weisen von Bewegungsmodalitäten (vgl. Koppers 2017, S. 270).

Goodley schreibt weiter: „Shildrick demands us to think about the ways in which non-normative bodies are performative entities illuminating but also potentially refuting corporeal standards. Disabled bodies challenge normative ideas of *able* bodies. This can be productive. Indeed impaired embodiment demands new, inclusive and potentially exciting forms of response from others“ (Goodley 2017, S. 84).

Einen weiteren Aspekt bringt Koppers ein: Sie wirft die Frage auf, wie (gezwungenes) „behindertes Verhalten“ - analog zu weiblichem Verhalten, welches das Gefühl von weiblicher Verkörperung und Agency begrenzt - behinderte Verkörperung und Agency begrenzt und sich dadurch auf die (Re)präsentation von Menschen mit Behinderung* auswirkt. Den Gedanken weiterführend fragt sie auch nach der Objekt/Subjekt-Beziehung, welche die Kernbedeutung von „Behinderung“ bildet. Diese Verknüpfung von Objekt und Subjekt ist es ihr nach, die die Minderheit aus ihrer Agency und hinein in ein festgeschriebenes Bild wirft.

Agency und Objektstatus wirken dabei auf die Art und Weise der Repräsentation von DisAbility. Behinderung und Körper werden so unter Einwirkung der physischen und

¹⁹ Als Verkörperung oder Embodiment verstehe ich die verinnerlichten, individuellen Einschreibungen von Behinderung und ihren kulturell entstandenen Zuschreibungen an DisAbility, die auch im Hintergrund in unserem Unbewussten wirken (s.a. Koppers 2014, S. 43 f.).

Aus einer handlungstheoretischen Perspektive, welche in weiterer Folge für den Tanz und seine Verhandlung des behinderten* Körpers interessant ist, ist *Embodiment* zu verstehen als „... ,the process by which the object-body is actively experienced, produced, sustained, and/ or transformed as a subject-body“. (Waskul/Vannini 2012, S. 3)

psychischen Umgebung „physisch geformt“. Diese Lesart bietet eine Basis für eine nicht-essenziellistische Lesart von Behinderung (vgl. Koppers 2017, S. 267 ff.), welche DisAbility - und somit auch das Embodiment von Behinderung - von ihrer Zuschreibung der biologischen Gegebenheit löst.

Diese Agency/Objekt-Wechselwirkungen beeinflussen die (historische und zukünftige) Position und Repräsentation von Menschen mit Behinderung* in der Gesellschaft und im Speziellen in die Art und Weise, wie Behinderung in der Tanzwelt und den (Tanz)wissenschaften wahrgenommen und verkörpert wird.

Zusammenfassend wird aus diesen Ausführungen (auch für den Tanz) ersichtlich: „Bodies do matter“, [not only] for critical disability studies (vgl. Goodley 2017, S. 86; Butler 2017, S. 15 ff.), schreibt Goodley in Anlehnung an Butlers „Bodies That Matter“. Die Frage ist, „how do bodies matter“ oder noch deutlicher in Goodleys Worten formuliert: „how do they become materialized: that is, made to matter?“ (vgl. Goodley 2017, S. 86; s.a. Schmitz/Degele 2010, S. 19 f.)

Braidotti, schreibt Goodley, versteht den nicht-normativen Körper als hergestellt und materialisiert durch kulturelle, politische und soziale Bedingungen, die ihn durch Maßnahmen von Operationen bis Selbsthilfe als *nicht-behindert** aufrecht erhalten (vgl. Goodley 2017, S. 86 f.). Daraus folgt, dass der *nicht-behinderte* Körper per se immer auch Behinderung in sich trägt, die durch sie verhindernde Maßnahmen nicht zum Vorschein kommt.

Campbell bringt hier die Überlegung ein, dass der behinderte Körper gesellschaftlich gesehen insofern eine wichtige Rolle einnimmt, als ihm jede Rolle abgesprochen wird, er wird zu „*matter out of place*“²⁰ (Campbell 2009, S. 12). Sie verweist an dieser Stelle auf die Rolle des behinderten Körpers als Übergangsphase und Quelle für die performative Aufwertung des *Normalen* (vgl. ebd., S. 12).

Für den Tanz bedeutet das die Notwendigkeit, den behinderten* Körper von der ihm zugeschriebenen Platzlosigkeit zu befreien und ihn sich als etwas Vorstellbares anzueignen.

²⁰ Hervorh.i.O.

2.2.DisAbility und Tanz: Die Verhandlung des behinderten* Körpers im (inkluisiven) Tanz

2.2.1. Ein historischer Abriss der Verhandlung des (behinderten*) Körpers im Tanz und der Dekonstruktion von Disability

Die Betrachtung des behinderten Körpers im Tanz, die Sichtweise auf *Ability* und die Bewertung von Bewegungsformen hat sich mit der politischen, intellektuellen, ökonomischen und ästhetischen Revolution in unserer westlichen Kultur im letzten Jahrhundert stark verändert. Das idealisierte Bild der Primaballerina sowie der implizite voyeuristische Blick von Verfechter_innen des klassischen Tanz und Balletts sind jedoch immer noch unterschwellig vorhanden. Er bestimmt und determiniert die Art und Weise wie professioneller Tanz gesehen wird (vgl. Albright 1997, S. 56 f.).

Der wachsende Wunsch vieler (professioneller) Choreograf_innen und Tanzkompanien, dieses Ideal und Paradigma der Primaballerina durch eine Neubewertung infrage zu stellen, radikal zu verändern, durchlässiger zu machen und damit aufzubrechen, ist jedoch stark bemerkbar. Es ist der Wunsch nach einer Neubewertung der Fragen, welche Art von Körpern Tänzer_innen-Körper darstellen können und weiter noch, welche Art von Bewegungen Tanz sein können (vgl. Albright 1997, S. 57; 2013, S. 299).

In den Anfängen der Integration von behinderten* Körpern in den Tanz waren die Tanzstücke der Tanzkompanien oftmals so konzipiert, dass sie an die Bewegungen *nicht-behinderter** Tänzer_innen angepasst waren. Die behinderten* Performer_innen wurden dabei in den Hintergrund gedrängt. Erst langsam wurde mit Tanzbewegungen experimentiert, die auf Performer_innen mit DisAbility abgestimmt waren (vgl. Albright 2013, S. 304 f.). Der Kontrast zwischen dem behinderten und dem *nicht-behinderten* Körper wurde oftmals durch physische Kontrolliertheit und technische Virtuosität gesetzt. Dadurch wurden Bilder des klassischen Körpers im Tanz wiederum gestärkt (vgl. ebd. 2013, S. 307; 1997, S. 63 f.; 68).

Selbst *Candoco*,²¹ die wegbereitend dafür waren, neue Bilder von physischer Virtuosität und technischer Exzellenz im Tanz zu schaffen, gingen davon aus, dass der virtuose Tanz vier *funktionierende* Gliedmaßen benötigt. *Candoco*'s Choreographie passt den behinderten Tanzkörper nicht einfach dem klassischen Tanz an, sondern fordert die kulturelle Wahrnehmung eines *abled* Tanzkörpers heraus und gestaltet sie um. Dennoch bleibt sie den klassischen Elementen von technischer Virtuosität treu und verpflichtet (vgl. Albright 2013, S. 308). Deshalb bildet *Candoco* immer wieder unwillentlich neue Unterschiede zwischen dem „klassisch-virtuosen“ und „behinderten-passiven“ Körper (vgl. Albright 1997, S. 78; 2013, S. 309). Auch wenn derartige mixed-abled Gruppen, wie *Candoco*, im klassischen Tanz die kulturellen Vorstellungen, Grenzen und Kategorien von Tanz und Tanzkörper dahingehend ausgeweitet haben, welcher Körper ein Tänzer_innen Körper werden kann, haben sie also nicht wirklich das Privileg von *Ability* im Tanz dekonstruiert. Diese radikalere kulturelle Wandlung hat erst in der Kontaktimprovisations-Community stattgefunden (vgl. Albright 1997, 83 f.; 2013, S. 311).

Erst Kontaktimprovisation konnte in den 1960er- und 1970er-Jahren den Tanzkörper neu definieren und die Vorstellung von *Ability* im Tanz wirklich revolutionieren, indem sie diese Binarität zwischen dem klassischen Tanzkörper und dem behinderten Tanzkörper wirklich aufbrach und Möglichkeiten eröffnete, den Tanzkörper als einen Körper im Prozess des Werdens zu begreifen. Den Grundstein dafür hatte die ästhetische Revolution im Postmodernen Tanz gelegt (vgl. Brinkmann 1999, S. 15-16). Die Kontaktimprovisation wendet sich damit auch gegen den Blick der Zuschauer_innen auf den klassischen Tanzkörper und zeigt den behinderten Körper in seinem eigenen Sein (vgl. Albright 2013, S. 307 f.; 1997, S. 76 f.). Dies legte den Grundstein für den Mixed-Ability-Dance und neue ästhetische Maßstäbe im Tanz. Anstatt den *idealen* Körper oder die ideale Bewegungsform im Tanz zu privilegieren, legt Kontaktimprovisation diese Privilegien ab. Diese Tanzform bewertet stattdessen die Bereitschaft (professioneller Tänzer_innen), physische und emotionale Wagnisse und eine gewisse psychische Desorientierung einzugehen, mit welcher die scheinbar stabilen Kategorien von *Ability* und *DisAbility* erst aufgebrochen und entfernt werden (vgl. Albright 2013, S. 312; 1997, S. 84 f.).

DanceAbility (zu Deutsch „Tanzfähigkeit“) hat in einem weiteren Schritt (auch seinem Namen nach) das Bestreben, sich den *Normen* und Binaritäten von *Ability* und *DisAbility*

²¹ *Candoco* ist eine in der inklusiven Tanzszene weltweit sehr bekannte britische Tanzkompanie (vgl. Albright, 2003, S. 308; 1997, S. 76 f.).

zu widersetzen und auf ganz praktische Weise Körpernormen aufzubrechen (s.a. Haselberger 1997, S. 18). Darin zeigt sich auch das Potenzial, Normierungen hinsichtlich Tanzfähigkeiten aufzumachen, zu unterwandern und neu darzustellen.

Daraus ergibt sich letztlich die Frage, ob der Wunsch nach neuen Tanzformen auch die existierenden Binaritäten von *Ability* und *DisAbility* herausfordern kann und ob sich damit eine beginnende Dekonstruktion abzeichnet.

2.2.1.1. Integration, Inklusion und Inklusionskritik im Tanz

“Integration has implications for us all, it asks, what is our unique contribution? How do we find our place with others? Whom do we exclude by our actions and our prejudices?‘ In that sense it is closely related to the word integrity - the quality of having no part missing or left out. (...) Integrity might be regarded as the goal of integration (...). When I use the word integration, it is an acknowledgement that the existing ‘exclusive’ vision of dance is incomplete and in need of reform. (...) [W]hat we are accustomed to thinking of as ‚normal‘ is by definition incomplete (...).”
(Benjamin 2002, S. 14)

Das vorangegangene Zitat von Adam Benjamin besagt, dass die derzeit bestehende Tanzwelt inkomplett ist und ihr etwas fehlt. Inklusion von Menschen mit *DisAbility* in den Tanz ist zwar das gewünschte Ziel, jedoch ist dies schwer zu erreichen, da vor allem der (klassische) Tanz sich stark an *Normalität* orientiert und daher exklusiv ist.

Inklusiver Tanz bezeichnet die intersektionell von diversen aktivistischen Bewegungen avancierte künstlerische Praxis von Tanzschaffenden mit verschiedenen *Abilities*. Der Begriff „integrativ“ wird hier durch „inklusive“ ersetzt, da die Wortbedeutung „Integration“ nahelegt, dass es voneinander abgrenzbare homogene Gruppen gäbe.²² Integration auf den Tanz bezogen impliziert eine Norm, an die behinderte Tanzschaffende angepasst werden müssen. Inklusion hingegen geht davon aus, dass alle Tänzer_innen und ihre Körper generell individuell und verschieden sind. Es geht folglich darum, wie mit dieser Verschiedenheit umgegangen wird und wie diese verschiedenen Möglichkeiten letztlich

²² Ebenso wird Integration von den verschiedensten aktivistischen Bewegungen schon seit den 1970er-Jahren heftig kritisiert. Integration beinhaltet immer ein gesellschaftliches Machtgefälle, denn die *nicht-behinderte* gesellschaftliche Mehrheit entscheidet, welche Tänzer_innen als „integrierbar“ gelten und welche nicht. Sie entscheidet auch, welche Integration unter welchen Umständen als „gelingen“ bezeichnet wird (vgl. Köbsell 2012, S. 43; Georgi 2015, S. 25; Sierck 2013, S. 10; 1991, S. 29).

auch im Tanz wertgeschätzt und genutzt werden können (vgl. Georgi 2015, S. 25 ff.; Hinz 2015, S. 288; Wansing 2015, S. 51)²³. Entscheidend ist es, Tänzer_innen mit DisAbility nicht einfach in den Tanz aufzunehmen, sondern grundsätzlich kulturelle Wahrnehmungen von *Ability* und Körperlichkeiten neu zu definieren.

Inklusion beinhaltet damit also die Anerkennung, dass die existierende exklusive Version der Tanzwelt, die wir bislang als normal verstehen, inkomplett ist und einer Umgestaltung bedarf (vgl. Albright 2013, S. 308; 1997, S. 77; Benjamin 2002, S. 14).

Behinderte Tanzschaffende werden durch diesen Ansatz marginalisiert und unsichtbar gemacht. Sie werden oft nicht als Performer_innen gesehen, sondern lediglich als behinderte Menschen. Im Vordergrund steht ihr behinderter Körper als „natürliches“ Faktum. Tänzer_innen mit physischer Behinderung müssen sich damit mit ihrer Doppelrolle kultureller Zuschreibungen auseinandersetzen: erstens ihre Unsichtbarkeit als aktive Person in der Öffentlichkeit und zweitens ihre extreme Sichtbarkeit in der gesellschaftlichen Kategorisierung als behinderte Tänzer_in (vgl. Kuppers 2004, S. 50; 2001, S. 26 f.).

Gerade deshalb ist Tanz ein geeignetes Medium für eine Auseinandersetzung mit den geltenden Rollenzuschreibungen an den behinderten Körper. Weil der behinderte Körper nicht den geltenden Normvorstellungen und den damit verknüpften ästhetischen Idealen entspricht, fordert gerade das „auf die Bühne Bringen“, diese Auseinandersetzung heraus. Dies schafft eine Basis um mit den genannten *Normen* zu brechen (vgl. Albright 1997, S. 69).

2.2.1.1.1. Die gegenwärtige Verhandlung von Inklusion im postmodernen Tanz unter der Bedingung einer ableistischen Gesellschaftsstruktur

Inklusion - im Gegensatz zu Integration - als wichtiger Grundsatz der Selbstbestimmt-Leben- und Behinderten*rechtsbewegung und als Forderung an die Gesellschaft verspricht uneingeschränkte Teilhabe und Partizipation im Tanz (s.a. McRuer 2007, S. 5), eine

²³ Die eben genannten Ausführungen zu den Begriffsdefinitionen Inklusion versus Integration von Georgi (2015), Hinz (2015) Wansing (2015) habe ich paraphrasiert und auf Tanz und seine Sichtweise von (behinderten*) Körper umgelegt.

Anerkennung und Wertschätzung innerhalb der Gesellschaft und damit deren Umgestaltung.

Die Umsetzung von Inklusion ist jedoch in der Praxis noch immer sehr stark von dem Grundgedanken der Integration getragen. Damit wird einerseits die Binarität von Integration und Exklusion weiterhin festgeschrieben (s.a. Georgi 2015, S. 25; Rathgeb 2012, S. 10; Wansing 2015, S. 50; Waldschmidt 2003; Sierck 2013, S. 8). Andererseits besteht weiterhin ein „Inklusionsverständnis“, das auf der Idee basiert, dass die zu integrierende Personengruppe homogen ist und einer Mehrheitsgesellschaft gegenübersteht (vgl. Georgi 2015, S. 25). Auf dieser Festschreibung fußt, so Campbell, auch Normalisierung²⁴ behinderter Performer_innen (vgl. Campbell 2013, S. 215).

Ausgangspunkt für den Inklusionsgedanken im eigentlichen Sinne, als auch die kulturwissenschaftliche Perspektive, ist nicht mehr die Welt des „Normalen“, sondern die Perspektive von Tänzer_innen mit Behinderung (vgl. Dederich 2012, S. 96 f.; Kafer 2013; 2013, S. 5 f.; Waldschmidt 2017, S. 20-26).

Klassische Inklusionsansätze haben das Individuum zum Zentrum, existierende Machtverhältnisse werden allerdings zu wenig berücksichtigt. Es könnte der Eindruck erweckt werden, dass mit einer solchen Inklusion eine Cripotopie, also eine crippe Utopie, umgesetzt wäre, da es nach der gelungenen Inklusion scheinbar keine Probleme, d.h. keine unausgeglichene Machtverhältnisse, mehr gibt.

Im Gegensatz dazu stehen im Zentrum der Crip Theory und der Queer DisAbility Studies gesellschaftliche Verhältnisse und ihre (Performance-)Kultur. Es geht hierbei nicht darum zu „inkludieren“, sondern grundsätzlich *Normen*, Strukturen und Machtstrukturen infrage zu stellen.²⁵

Mit der Crip Theory geht es zudem nicht mehr um eine Problematisierung von Behinderung, sondern um das Zusammenspiel von *Normalität* und Abweichung im Tanz und deren Verhältnis zu den vorangehend aufgegriffenen Begriffen wie *Gesundheit*,

²⁴ Zur Problematisierung von Normalisierung s. Kapitel 2.

²⁵ Verknüpfungen zu vielfältigen Diskriminierungskategorien wie etwa Geschlecht, kulturelle Hintergründe oder sexuelle Orientierung werden hier genauso wichtig.

Funktionieren, Leistungen oder Schönheit (vgl. Kafer 2013, S. 5 f.; McRuer 2006a, S. 302 ff.; 2006b, S. 2; 26; 31; 2010, S. 2 f.; 2017, S. 69-73; Waldschmidt 2017, S. 20-26).

Dieses Zusammenspiel und die genannten Verhältnisse stehen wiederum mit dem Umgang der Kategorien von Behinderung, Stigmatisierung, *Normalität* und somit auch Inklusion und Exklusion etc. in direktem Zusammenhang. Sie werden auch im Tanzbereich durch ein Netz an strukturellen Bedingungen und gesellschafts-politischen ableistischen Strukturen erzeugt (s.a. McRuer 2006b, S. 150 f.; 2006a, S. 304; Waldschmidt 2017, S. 25 f.; Wansing 2015, S. 46).

Immer noch vorherrschende Diskurse über Normalisierung und (soziale) Inklusion im Tanz lassen dabei die Binaritäten von Behinderung im Gegensatz zu *Nicht-Behinderung* und die ableistische gesellschaftliche Grundhaltung unangetastet bestehen (vgl. Campbell 2013, S. 209).

Campbell (vgl. 2013, S. 1-19) bringt hier die Perspektive auf DisAbility als „anti-social“ im Sinne queerer Theorien ein. Sie konzeptualisiert den dis_abled Body als „anti-social“ und damit als einen Weg aus der begrenzenden Intoleranz (vgl. Campbell 2013, S. 210). So stellt der dis_abled Body als „anti-social Concept“ gleichsam eine Antwort auf Normalisierung und (soziale) Assimilation dar. Er steht auch in Tanz und Performance als anti-social der gesellschaftlich-kulturellen Zwangs-Normativität gegenüber und verhandelt damit entgegengesetzte Lesarten von Seinsweisen bzw. Disidentifications²⁶ (vgl. Campbell 2013, S. 210).

Im Hinblick auf Inklusion beschreibt Campbell die Perspektive von Behinderung im derzeitigen Gesellschaftssystem als „anti-social“ näher und erklärt:

“Given the predilection towards the positioning of disability as overwhelmingly, ontologically negative and provisionally tolerable, [a] state of ambivalence produces anti-sociality. This model of [a so called] inclusion assumes that [dancers or performers] who cannot, do not, or otherwise refuse to ‘opt in’ will developmentally progress towards autonomy over time. Tendencies toward disability are put out by pathologising desire. Disability resists a declaration of readability and certainty.” (Campbell 2013, S. 212)

²⁶ Zu Muñoz‘ Begriffsfassung von Disidentification s. Kapitel 4.2 des Theorieteils B.

Diese Aussage positioniert DisAbility in einer ausschließenden ableistischen Matrix, in der das “funktionierende Modell Inklusion” nur dann erfolgreich sein kann, wenn “[dancers] with disabilities are able to ‘opt in’ or be assimilated through being countable, categorisable, rehabilitatable and employable” (Campbell 2013, S. 215).

Weil Inklusion immer noch auf Anpassung und Zustimmung basiert, operiert Ableismus innerhalb eines Zustands des permanenten Schuldigbleibens von Inklusion. Dies wiederum ruft bei *nicht-behinderten** Tänzer_innen - aufgrund ihres Inkludiertseins - permanente Schuldgefühle hervor (vgl. Campbell 2013, S. 215).

Aus all diesen Ausführungen folgt, dass Ableismus sich also nur aufgrund der permanenten Exklusion innerhalb des gesellschaftlichen Normierungssystems aufrechterhalten kann.

2.2.1.1.2. Inklusion als (nicht)-performativ

Jonah Garde argumentiert, dass das Sprechen über Inklusion den Anschein erweckt, dass Exklusion nicht mehr existiere (vgl. Garde 2015, S. 120 f.):

„Die Setzung von ‚Inklusion‘ als erfolgsversprechendes Konzept verhindert ... ein Sprechen über fortbestehende Exklusionsprozesse [im inklusiven Tanz].“ (Garde 2015, S. 120)

Allein schon der Name „inklusive Tanz“ impliziert, dass dieser frei von Exklusionsprozessen wäre. Sara Ahmed bringt dies auf den Punkt und schreibt: „The sign of inclusion makes the signs of exclusions disappear“ (Ahmed 2012, S. 65).

Ahmed entwickelt hierfür das Konzept der Nicht-Performativität als einen Weg, den Zusammenhang zwischen Bezeichnungen und Effekten in Bezug auf Diversität und Inklusion neu zu denken. Nicht-Performativität beschreibt Ahmed als “‘the reiterative and citational practice by which [a] discourse’ [that is named inclusion] *does not produce* ‘the effects (Butler 1993, S. 2), that it names’”. Ahmed erläutert weiter:

“In my model of the non-performative, the failure of the speech act to do, what it says is not a failure of intent or even circumstance, *but is actually what the speech act is doing.* (...) Speech acts are

taken up *as if*²⁷ they are performatives (...). The names come to stand in for the effect.“ (Ahmed 2012, S. 117)

In dieser Umlegung können Inklusionspraktiken in Tanz und Performance als nicht-performativ beschrieben und verstanden werden, weil sie bzw. das Sprechen darüber nicht das einlöst, was sie versprechen. Inklusion wirkt in diesem Sinne als eine nicht-performative Rhetorik, denn durch das wiederholende Zitieren des Ziels von Inklusion im Tanz und seiner Namensgebung erweckt dies den Anschein, dass das Versprechen von Inklusion bereits eingelöst sei (vgl. Garde 2015, S. 121).

2.2.1.1.3. Ein fluider Inklusionsbegriff

Dieses scheinbar eingelöste Versprechen von Inklusion zeigt sich darin, so McRuer, dass

„[concepts of] contemporary uses of ‚independence‘ and ‚inclusion‘ within and around the disability rights movement [in contrary are often] positioned as self-evidently positive or as the obvious goals towards which disability and other movements should be striving“ (McRuer 2007, S. 5).

Nach McRuer positioniert die Selbstbestimmt-Leben-Bewegung bzw. Behinderten*-Rechtsbewegung²⁸ „Independence“ als notwendig für die volle Inklusion in die Gesellschaft oder zumindest als essentiellen Teil der vollen Inklusion.

McRuer verweist darauf, dass diese Konzepte den Kern der Behinderten*-Rechtsbewegung bilden. Sie sind jedoch auch historisch gewachsen und konstruiert.

Darum sind sie in größeren Zusammenhängen kultureller Logiken von Neoliberalismus zu betrachten und als durch den globalen Kapitalismus hervorgebracht und instrumentalisiert, der wiederum Behinderung hervorbringt (vgl. Arzmann/Ebert/Garde et al. 2013; McRuer 2007, S. 5 ff.).

In diesem Sinne geht es nicht darum, dass die Behinderten*-Rechtsbewegung bzw. die Selbstbestimmt-Leben-Bewegung sich nicht mit Fragen von Inklusion und *Independenz* befassen soll. Vielmehr postuliert McRuer die Notwendigkeit, über ein starres Verständnis

²⁷ Hervorh. i. O.

²⁸ Ich verwende hierbei bewusst den Begriff Behinderten*-Rechtsbewegung als Equivalent zu DisAbility Rightmovement, da es im Grunde der Sache auch im deutschsprachigen Raum zentral um Rechte geht bzw. gehen sollte.

von Inklusion in normativer Hinsicht hinauszublicken. Auch der Blick auf einen *quasi evidenten Endpunkt*, auf das Ziel der *vollen Inklusion* soll geweitet werden.²⁹

McRuer zeigt eine Alternative auf, die einige bestehende Varianten des gebräuchlichen Umgangs mit diesem Konzept nützt. Sie bleibt jedoch fluide und nicht festgeschrieben und wird somit zu keinem Endpunkt gebracht, der für sich alleine stehend als genügend erscheint oder zufriedenstellend wäre. Ebenso kann Inklusion auch nie in ihrer absoluten Vollständigkeit gewährleistet und gesichert werden, sie verweist gleichzeitig auf ihre inhärente Grenzen (vgl. McRuer 2007, S. 11).

Denn es ist entscheidend zu fragen, ob Inklusion ihre Versprechen eines völligen Einschlusses *immerfort und für alle in allen Bereichen* erfüllen kann und soll oder ob dies vielmehr eine Criptopie darstellt. Denn:

“A relation of cruel optimism exists when something you desire is actually an obstacle to your flourishing. (...) They [optimistic relations] become cruel only when the object that draws your attachment actively impedes the aim that brought you to it initially.“ (Berlant 2011, S. 1)

Es stellt sich also die Frage, ob Inklusion für alle zu jedem Zeitpunkt erstrebenswert ist oder ob dies im Sinne Lauren Berlants (2011) als gewaltvoller Optimismus zu verstehen ist, welcher eine neoliberale und kapitalistische Illusion vortäuscht. Die Entscheidungsmöglichkeit, teilnehmen zu können oder auch nicht, könnte ein erstrebenswerteres Ziel bilden.

Auch die Fragen von Inklusion worin, unter welchen Umständen und unter welchen diskriminierenden Gesellschaftsstrukturen sind zentral (vgl. Garde 2016, S. 167-175; Kolářová 2014, S. 259-270).

Cruel Optimism trägt eine depolitisierende Wirkung in sich. Er kann demnach zu der Überlegung führen, dass das Streben nach Inklusion zwecklos ist. Gerade dann aber, weil Inklusion einen gewaltvollen Optimismus in sich trägt, besteht Handlungsbedarf.

²⁹ Für die weitere Auseinandersetzung und den Umgang mit dem behinderten* Körper im Tanz fokussiere ich auf den Begriff der Inklusion und nicht auf jenen von „Independence“, welcher für das hier behandelte Thema nicht essenziell ist.

Hierfür wiederum kommt crippen Utopien eine entscheidend wichtige Rolle zu. So beschreibt Gloria Anzaldúa Utopien als grundlegend wichtiges Veränderungspotenzial, denn: „(...) Nothing happens in the ‚real‘ world unless it first happens in the images in our heads“ (2007, S. 109). Unsere Vorstellungskraft zu erweitern ist die Voraussetzung dafür, gegenwärtige Situationen zu verändern.

McRuer schlägt an dieser Stelle vor, einen Raum für Reflexionen über festgesetzte Begriffe offen zu lassen. Hiermit kann Inklusion (aber auch *Independenz*) abseits von (kapitalistisch-)produktiven, sozialen Relationen gedacht werden. Dies eröffnet einen Raum, in dem Inklusion Wichtigkeit hat, um (imaginär) eine andere (Tanz-)Welt zu kreieren, in der es eine erweiterte Bandbreite an intersektionellen DisAbility Histories und Vokabularen geben kann (vgl. Arzmann/Ebert/Garde et al. 2013, S.; McRuer 2007, S. 11).

2.2.1.2. Eine queer-crip Sicht auf Behinderung* im Tanz?

2.2.1.2.1. Die Binarität von Ability und Disability im Tanz

Unsere Kultur sieht Tanz und Behinderung als diametrale und gegensätzliche Pole an. Der menschliche Körper ist kulturell gesehen entweder *fit* oder gebrechlich, *schön* oder hässlich, u.v.m. (vgl. Albright 2013, S. 299; s.a. 2013, S. 300 f.; 1997, S. 63). Diese zwei Gegensatzpole von Tanz und Behinderung sind den Binaritäten von *Ability* und *DisAbility* im Tanz zugeordnet.

Körperlich behinderte Tänzer_innen werden demnach als drastischer Widerspruch zum Tanz gesehen, denn ihr Körper zeigt nicht nur den Tanz, sondern auch die Repräsentation von Behinderung. Dies konfrontiert Zuschauer_innen mit dem Gegenteil des klassischen Tanzkörpers; nämlich der „Absurdität“ des behinderten Körpers (vgl. Albright 2013, S. 300 f.). Denn der klassische Tanz definiert vorab, welche Bewegung eine Tanzbewegung ist, wie sie aussehen muss, welcher Körper ein Tänzer_innen-Körper sein kann und wie dieser hierfür beschaffen sein muss.

Diese Überlegungen beinhalten auch die Frage des Otherings, das „zum Anderen“ Machen bestimmter Personen. Damit werden auch Machtfragen und normative Ordnungsmuster ersichtlich, die die gesellschaftliche Ordnung im Tanz definieren. Sie bilden die Diskurs- und Definitionsmacht und daher die Basis für die Legitimation von Ein- und Ausschlüssen von Diskriminierungskategorien (s.a. Degener 2003, S. 25; Georgi 2015, S. 25; Köbsell 2012b, S. 42; 46).

Der *weiße*, feminine, *schöne* - und vor allem *fähige* - Körper war schon von jeher das absolute Ideal im Tanz. Erst die ästhetische Revolution des Modern Dance hat mit diesem ästhetischen Ideal gebrochen (vgl. Albright 2013, S. 297 ff.; 1997, S. 56). Dieses Ideal reichte aber noch bis in die Anfänge, zunächst der Integration, von Tänzer_innen mit DisAbility hinein. Der behinderte Körper musste somit die Maßstäbe des *nicht-behinderten* Körpers erfüllen und daran angeglichen werden (vgl. Albright 2013, S. 297 f.; 301; 1997, S. 84).

“[T]he disabled body is supposed to be covered up or hidden from view, to be compensated for or overcome (either literally or metaphorically) in an attempt to live as ‘normal’ a life as possible. When a disabled dancer enters the stage, he or she stakes claim to a radical space, an unruly location where disparate assumptions collide.” (Albright 1997, S. 57 f.)

Für (die meisten) professionellen Tänzer_innen stellt es eine große Herausforderung dar, die gegensätzlichen Kategorien von *Ability* und *DisAbility* zu verwerfen, denn sie verweisen immer auf das „Andere“, das *nicht-behinderten** Tänzer_innen innewohnt, das sie auch sein könnten, aber (noch) nicht sind (s.a. Albright 1997, S. 57; 2013, S. 299; Goodley 2017, S. 86 f.).³⁰ Behinderung im Tanz ist für sie eine Hürde, denn sie haben für *Ability* im Tanz ihr Leben lang trainiert und viel dafür gegeben, den *Normen* des klassischen Tanzes und *Ability* zu entsprechen.

³⁰ Der nicht-normative (Tanz-) Körper ist also Bildfläche für Angst und Kuriosität. Er birgt deshalb auch eine Gelegenheit in sich, durch Wertigkeiten, Ethiken und Politiken hindurchzudenken, die sich um diese Körper versammeln und stellt somit ein Potenzial dar (vgl. Goodley 2017, S. 86 f.) Dies trifft in besonderem Maße auch auf den Tanzkörper zu, welcher Potenziale für neue Fertigkeiten, Ethiken, Wertmaßstäbe und politische Darstellungen birgt.

Der behinderte Körper stellt somit also das *ideale* Bild der Körperlichkeit einer Tänzer_in radikal in Frage (vgl. Albright 1997, S. 57). Er dekonstruiert die Strukturen des klassischen Tanzes sowie die Vorstellung eines allzeit *fähigen* Körpers (s.a. Albright 2013, S. 300).

In den 1960er-Jahren begannen Tanzschaffende, Binaritäten von Tanzkörpern herauszufordern. Dies bereitete den Weg für eine Tanzform, die diversere Tanzkörper möglich macht (s.a. Albright 2013, S. 299; Herman/Chatfield 2010, S. 41-43). Diese beginnende Dekonstruktion deutet herrschende *Normen* des klassischen Tanzes um. Die Gleichsetzung von physischer Fähigkeit und ästhetischer Überlegenheit wird damit aufgebrochen.³¹

2.2.1.2.2. Performativität von Ability im Tanz: Normalität hat einen zentralen Stellenwert im Tanz

Normalität ist, wie bereits dargelegt, ein wichtiger Status in unserem normativen Gesellschaftssystem. Besonders in der Tanzwelt ist der *funktionierende*, „fähige“ Körper von zentraler Bedeutung; es ist genau dieser „fähige“ Körper, der im Tanz als „Arbeitswerkzeug“ dient.

Je mehr der Norm entsprochen wird, desto mehr Anerkennung gibt es seitens des gesellschaftlichen Normensystems. Besonders in der Tanzwelt, wo auch Ruhm und Erfolg dazukommen, spielt der Schein *normal* zu sein, zu müssen oder zu wollen eine noch entscheidendere Rolle (vgl. Warner 1999, S. 53; s.a. Albright 1997, S. 58; Magdlener 2015b, S. 186).

Übertrage ich „Ability Trouble“ auf Tanz, zeichnet dies die tatsächliche Überzeugung vieler Tanzschaffender in unserer Kultur nach; nämlich die Ansicht, dass nur der *fähige* Körper ein tanzender Körper sein kann. Dies wäre ein Körper, der grenzenlos *fähig* ist und *fähig* sein muss. Dabei wird außer Acht gelassen, dass auch der *nicht-behinderte** Tanzkörper Grenzen hat und selbst diese perfektionierte Form von *Ability* nicht immer aufrecht erhalten werden kann, werden zahlreiche Verletzungen und die daraus entstehenden (partiellen und zeitweisen) Einschränkungen der meisten professionellen Tänzer_innen bedacht. Nicht zu vergessen ist, dass eine professionelle Tanzkarriere meist spätestens im Alter von Mitte 30 ihr Ende nimmt. Dies verweist auf Doing *Ability* im Tanz.

³¹ DanceAbility etablierte sich daraufhin in den späten 1980er-Jahren als eine Methode, Tanz für alle Menschen möglich zu machen (vgl. Herman/Chatfield 2010, S. 41).

In dieser Nicht-Einbeziehung der Grenzen des Tanzkörpers und dem Zwang, Tanz-*Ability* durch tägliches Training immer und immer wieder herzustellen und gar beständig zu verbessern liegt die „Compulsory *Ableness* im Tanz“.

Wegen der Ausrichtung an *Normalität* ergibt sich die Notwendigkeit der Normalisierung und Optimierung des sogenannten „Anderen“. *Normierung* und *Normalität* sind Konzepte von oben herab, die - gerade im klassischen Tanz - keine Non-Konformität zulassen und von der unbrechbaren Vorstellung eines „normalen“ Körpers ausgehen (vgl. Albright 1997, S. 57-58; 2013, S. 299 Köbsell 2012b, S. 44 f.; Rathgeb 2012, S. 11).

Petra Kuppers schreibt dazu:

„A general problem with working toward an aesthetic that tries to find spaces for the unknowable is that the ‚other‘ too quickly becomes fixed into otherness.“ (Kuppers 2004, S. 130)

Eine Ästhetik also, die Räume für Unbekanntes, Unvorhersehbares und nicht gleich Begreifliches schafft, wird sehr schnell im „Anderen“ und „Anders-Sein“ fixiert.

Es wird gerade im Tanz, folge ich Campbell (vgl. in Goodley 2017, S. 88) und Kuppers (2004, S. 130), sehr stark zwischen „the same“ bzw. „the dominant“ versus der behinderten* Tänzer_in unterschieden. Auf dieser eingeschränkten klassischen Differenzierung und Annahme, die Foucault widerspricht, basiert Machtverteilung in der Mainstreamgesellschaft. Denn nach Foucault ist Macht dadurch gekennzeichnet, dass sie überall ist und es systemisch nicht möglich ist, dass nur eine Gruppe sie *besitzt*³².

Menschen, die den klassischen Vorgaben des Funktionierens im Tanz entsprechen können und wollen, verfügen gesellschaftlich gesehen über mehr Macht, denn „nur ihre Körper und Seinsweisen werden, so Hutson, als schön, erstrebenswert und sinnvoll angesehen, ihre Gedanken gelten als ‚rational‘ und ihre Erfahrungen als allgemeingültig. Doch all dies ist nur deshalb möglich, weil die Körper, das Wissen und die Erfahrungen behinderter und kranker Menschen unsichtbar gemacht und zum Schweigen gebracht werden“ (Hutson 2010, S. 61 f.).

³² S. Kapitel 2.1.2.2.

Um an Foucault anzuknüpfen kann gesagt werden, dass der materielle Körper und somit auch der Tanzkörper aus einem komplexen Zusammenhang verschiedener Komponenten besteht: Er ist von Macht durchwoben, durch spezifische Diskurse über Wahrheit produziert und durch Wissen geformt. Macht hat somit nicht nur eine repressive Komponente. Sie produziert auch den (Tanz-)Körper (s.a. Foucault 2014, S. 100 ff.; Garde 2015, S. 22; Gugutzer 2004, S. 78 f.).

Auf Tanz bezogen würde dies bedeuten: Das Wissen, dass die behinderten Tänzer_innen „die Anderen“ sind, schafft Macht und ein Machtgefälle. Sie formen das Andere der *nicht-behinderten** Tänzer_in, das als behindert assoziiert und festgeschrieben wird.

Die eigene Entscheidungsfähigkeit hinsichtlich Körper (-Kontrolle) und Selbstbestimmung wird behinderten* Tänzer_innen in unserer Kultur abgesprochen. Durch die offenkundige Sichtbarkeit des behinderten Körpers wird angenommen, automatisch auch seine inneren Qualitäten mitbeurteilen zu können (s.a. Kuppers 2001, S. 28).

2.2.1.3. Unsere ableistische Gesellschaftsstruktur formt das Embodiment behinderter* Tänzer_innen

Die eben erläuterten Zuschreibungsprozesse fußen in einem „Doing Disability“ in dem Prozess des „In-Der-Welt-Seins“. Sie stellen die Basis für die Art und Weise einer Bewegungsausführung dar, welche den individuellen Körper formt. Denn alle Körper sind auch physisch durch Kultur geprägt (s.a. Kuppers 2017, S. 269 f.).

Bewusst wie unbewusst wird über den Körper und Körperhandeln die Art und Weise des Wahrnehmens, Bewegens, Denkens, Fühlens und Handelns erlernt und ausgeführt.

Hier geht es um psychologische Vorgänge und Wechselwirkungen von Körpergeschehen (vgl. Schmitz/ Degele 2010, S. 24).

Die ableistische Gesellschaftsstruktur prägt das Embodiment der behinderten und *nicht-behinderten* Tänzer_in. Die behinderte Tänzer_in kann sich dadurch nur als behindert (re)präsentieren.

Die Entwicklung der Bewegungsmodalitäten im Tanz ist gerahmt von Erzählungen über die *nicht-behinderte* Existenz einer Tänzer_in in einer ableistischen Gesellschaftsstruktur sowie die Spannung zwischen Kultur und Gesellschaft. In dieser Spannung fungiert und existiert die behinderte Tänzer_in also als „das Andere“ und Objekt; in dessen Gegensatz die *nicht-behinderten* Tänzer_in das Wesentliche ist. Gleichzeitig aber ist sich die behinderte Tänzer_in ihrer Subjekthaftigkeit bewusst.

DisAbility stellt damit nicht die Qualität eines „anderen in-der-Welt-Seins“ dar, sondern ein Beispiel der Formbarkeit des Körperbildes und seiner Relation zu der Außenwelt. In Anlehnung an Koppers ist Behinderung im Tanz also kein gegebenes Faktum, sondern behinderte* Tänzer_innen haben gelernt, sich „behindert“ zu verhalten. Dies wirkt auch in die von der als „behindert“ bezeichneten Tänzer_in ausgeprägten subtilen Identitätspolitik hinein (s.a. Koppers 2017, S. 270).

Weil Behinderung das Gegenteil von Norm darstellt und Crip-Performance- und Tanzkultur (als etwas Positives) gelehnt - und eben nicht einbezogen - wird, haben behinderte* Tanzschaffende den Wunsch, anders als behindert zu sein. Dies auch weil es (in der Tanz- und Performanceszene) noch immer oft an Respekt vor „*Differenz*“ mangelt. Deshalb bleibt Behinderung gefangen in Binaritätsstrukturen. Selbst Subjektivität und eine Position irgendwo zwischen den Gegensätzlichkeiten von *Ability* und *Disability* werden behinderten Menschen schnell abgesprochen. So geht es meiner Ansicht nach darum, dass behinderte* Tänzer_innen zu einer neuen, positiven und Behinderung als eigenes Sein wertschätzenden und begehrenden DisAbility-Identität - in ihrer Unabgeschlossenheit und sich immer im Wandel befindenden Formbarkeit - finden können. Behinderte* Tanzschaffende benötigen (Re)präsentationen und Bilder von sich selbst, die losgelöst sind von den traditionellen, gängigen Perspektiven auf Behinderung.³³ Sie müssen sich diese auch im Tanz erschaffen und aneignen.

³³Jene Perspektiven, wie sie Theoretiker_innen der Disability Studies beschreiben: „In the wider scenario of socially ordered physicalities, disability figures very low on the evaluative scale. As disability studies authors working in the humanities have shown, traditional meanings adhering to disabled bodies include „caught“, „tragic“, seeped in loss, mourning, toward death, grotesque, and unwelcome reminders of the density of flesh“ (Koppers 2017, S. 271). In ähnlicher Weise wird bei anderen Personengruppen wie beispielsweise Frauen* und Schwarzen Personen und People of Colour Differenz als das Negative zugeschrieben.

2.2.2. „Crippling Dance and Dancing Crip?“

Queer bzw. Crip gelesen³⁴ stellt Behinderung* im Tanz also ein Potenzial für Verschiebung und Neuordnung dar. Der behinderte* Körper ist also reich an Potenzial. Tänzer_innen mit DisAbility, tanzende Crips, haben Crippling-Positionen der Subversion, Verknüpfung, Verbindung und Neubewertung inne. Sie haben beispielsweise Körper, die crippen und müssen sich diese Positionen (auch mental) aneignen. Der eigene behinderte* Körper kann dann im Sinne einer Selbstbezeichnung, Rückaneignung und Neubewertung des verletzenden Begriffs als „Crippled Body“ verstanden werden; ein Crippled Body als Ort des Werdens, der Reflexion und Produktivität. Physische Behinderung* (wie beispielsweise Spastik) kann dann auch als kreatives Element der eigenen Physis und des eigenen Embodiments verstanden werden (s.a. Goodley 2017, S. 89).

Weil der behinderte* Körper also immer ein Potenzial der Subversion, Verbindung und Neubewertung in sich birgt, ist er als dekonstruktives Element im Tanz zu verstehen.³⁵

Der Titel meiner Arbeit „Crippling Dance and Dancing Crip“ verweist in Umlegung auf Tanz auf Carrie Sandahls Artikel „Queering the crip or crippling the Queer.“

„Crippling spins mainstream representations or practices to reveal able-bodied assumptions and exclusionary effects. Both queering and crippling expose the arbitrary delineation between normal and defective and the negative social ramifications of attempts to homogenize humanity (...).“
(Sandahl 2003, S. 37)

„Crippling the Dance“ kehrt ganz im Sinne von Sandahls Kritik Darstellungen (von Tatsachen) oder Praxen um, um *able(bodie)d* Annahmen und ausschließende Effekte sichtbar zu machen. Es entlarvt die willkürlich gezogene Abgrenzung zwischen „Normalität“ und „Devianz“ bzw. „Defektivität“. Es enthüllt des Weiteren hierarchische

³⁴ Queer Reading bzw. Crip Reading stellen kritische Lesepraxen innerhalb der Queer Studies dar, welche sich auf Disability Studies und Crip Theory ausgeweitet haben. Sie ermöglichen eine grundlegende Abbildung und Reflexion der Verknüpfung von Macht- und Wissensproduktionen bzw. -verhältnissen und deren Dekonstruktionen. Die Bedeutung (eines Textes) wird dabei als offener Prozess angenommen (s.a. Garde 2015, S. 76 ff.; 79)

³⁵ Auf die Potenziale des behinderten* Körpers im Tanz werde ich im empirischen Teil der vorliegenden Arbeit noch näher eingehen.

II. THEORIETEIL A

Macht- und Gewaltverhältnisse in unserem normierenden Gesellschaftssystem und dessen Versuche, Menschen zu homogenisieren.

„Crippling Dance“ sollte demnach das eigentliche Ziel von inklusivem Tanz, Kontaktimprovisation und im Speziellen DanceAbility sein.

Der zweite Teil des Titels meiner Arbeit „Dancing Crips“ ist eine Anspielung darauf, dass Tanz auch mit Stolz zu tun hat.

Der Gesamttitel meiner Arbeit ist somit auch als kritisches Wortspiel und als Frage danach zu begreifen, ob DanceAbility ein Widerstandspotenzial für „tanzende Crips“ darstellt und DisAbility dekonstruiert.

III. Empirischer Teil

3.1.Einführung: Die Vorgangsweise des Forschungsprojektes

Seit etwa 10 Jahren gibt es in Wien DanceAbility Austria und A.D.A.M. (Austrian DanceArt Movement, vormals Austrian DanceAbility Movement) bzw. MAD Coproductions, LizArt, u.a. Initiativen, sowie einige in anderen Zusammenhängen professionell tätige Tanzschaffende mit DisAbility. Zwei von ihnen waren bereits über ein Jahrzehnt hauptberuflich im namhaften Tanzensemble „Bilderwerfer“ tätig und sind es als professionell Tanzende nebenberuflich immer noch. In den Tanzstücken wird das Publikum teilweise auf sehr provokante, authentische Weise mit spezieller Körperlichkeit konfrontiert, wodurch Zuschreibungen auf Behinderung* umgedeutet werden. So gibt es eine Menge professioneller Erfahrung und Expertise aufzuweisen, die ich für meine Interviews genutzt habe.

3.2.Datenerhebung: Das Expert_inneninterview

3.2.1. Die Interviewten

Alle vier Befragten sind Mitglieder der DanceAbility- und Kontaktimprovisationscommunity und als Choreografie- und Tanzschaffende mit körperlichen Behinderungen* schon viele Jahre bis Jahrzehnte professionell und teilweise hauptberuflich tätig. Sie haben alle die Basisausbildung des DanceAbility-Teacher-Trainings absolviert und an weiteren Fortbildungen, Kursen und Workshops teilgenommen. Dies bedeutet, dass sie sehr erfahren und reflektiert in der Auseinandersetzung mit DisAbility, Tanz und der Verhandlung des (behinderten*) Körpers im inklusiven Tanz sind. Eine der befragten Personen kommt aus einem tanztheoretischen Zugang, sie beschäftigt sich in großem Ausmaße mit Tanztheorie, -philosophie sowie queer-crip-theoretischen Inhalten, die in die Tanzstücke einfließen. Zwei weitere der Befragten bewegen sich oft bzw. teilweise in queer-feministischen Kontexten und eine Befragte setzt sich gar nicht mit queer-crip-theoretischen Zugängen auseinander. Alle befragten Tanzschaffenden sind schon Jahrzehnte bzw. ein Jahrzehnt im Choreographie-, Performance- und Tanzbereich tätig und unterrichten auch.

Meine Stichprobe setzt sich aus drei *Frauen* und einem *Mann* zusammen. Diese Stichprobe stellt gleichzeitig die meisten regelmäßig neben- oder hauptberuflich professionellen Tanzschaffenden mit Behinderung* im inklusiven Tanz bzw. Kontaktimprovisationsbereich in Wien dar. Alle der Befragten sprechen aus der Position *weißer, heterosexueller Cis-Frauen* oder *Cis-Männer* der Mittelklasse. Diese Auswahl repräsentiert auch das diesbezügliche Verteilungsverhältnis von Diskriminierungserfahrungen in der Community. Derzeit gibt es wenige Personen mit verschiedenen sexuellen Orientierungen oder Geschlechtern und mir sind derzeit wenige Schwarze Personen und PoC bekannt.

Auf eine ausführlichere Beschreibung der Stichprobe wird aufgrund ethischer Gesichtspunkte der Forschung im Sinne der Anonymität verzichtet.

3.2.2. Die Interviewsituation

Nach einleitenden Worten zum Gegenstand des Interviews und meiner Masterarbeit wurden generelle Leitfragen zur professionellen Tätigkeit der Befragten als Tanzschaffende mit DisAbility und ihrer Beziehung zum inklusiven Tanz gestellt. Die Fragen lassen sich in drei grobe Bereiche einteilen: 1. Potenziale des inklusiven Tanz, von Kontaktimprovisation bzw. DanceAbility, 2. Fragen, die sich rund um das Aufbrechen von DisAbility gestalten sowie Fragen bezüglich 3. Wünsche und Erwartungen an den inklusiven Tanz, an die Kontaktimprovisation und DanceAbility bzw. an das Aufbrechen von DisAbility im Tanz. Meiner Erfahrung nach ist es wichtig zu beachten, dass sowohl die Art und Weise der gestellten Fragen als auch die Tagesverfassung der Befragten sowie die Interviewumgebung Einfluss auf das Interview haben. Hierfür war sehr hilfreich, dass ich selbst Teil der Community und Tanzbewegung bin und deshalb eine vertrautere Atmosphäre gegeben war. Das Interview fand entweder bei den Befragten Zuhause oder in einem Kaffeehaus statt. Die einzelnen Interviews dauerten zwischen einer dreiviertel Stunde und 1,5 Stunden und wurden mit zwei Diktiergeräten aufgezeichnet.

Die Fragen wurden möglichst offen, prozessorientiert und textgenerierend gestellt. Der Interviewleitfaden ist für eine grundlegende Strukturierung und Orientierung wichtig. Er erleichtert die Gegenüberstellung der erforschten Daten miteinander. Ebenso ist er ein Grundgerüst für die im Interview angesprochenen Themen, die so leichter zugeordnet werden können. Diese Strukturierung dient bei der Datenerhebung und -analyse zum

Vergleich der verschiedenen Ergebnisse miteinander sowie mit den Aspekten der aktuellen Forschung. Für die vorliegenden Interviews bereitete ich einen halbstrukturierten Interviewleitfaden vor (da dieser speziell für die Auswertungsmethode nach Meuser/Nagel, einer Adaption der Grounded Theory für Expert_inneninterviews, geeignet ist), der damit eine gewisse Struktur aber auch genügend Spielraum bot, um der Interviewsituation spontan zu folgen und Themen nachzugehen, die bei der im Vorfeld erfolgten Leitfadenerstellung nicht mitberücksichtigt werden konnten.

3.2.3. Datenerhebung: Das Expert_inneninterview

Expert_inneninterviews sind dann gefragt, wenn subjektive Sichtweisen, Sinnentwürfe und Weltbilder, (Be-)Deutungen oder Interpretationen, aber auch Erfahrungen und Erklärungen, etc. von fachkundigen Personen ermittelt werden sollen. Für dieses Vorhaben sind also jene Expert_innen interessant, die sich mit der Darstellung von und dem Umgang mit DisAbility und dem behinderten* Körper im Tanz beschäftigen. Expert_innen sind Fachleute, Personen, die Spezialwissen erworben haben und sich in einer speziellen Thematik gut auskennen (vgl. Bogner et al. 2014, S. 9; 25; Gläser/Laudel 2004, S. 10).

Expert_innenwissen ist in weiterer Folge für die Praxis sehr relevant. Es hat bedeutsamen Einfluss, da es die Bedeutungsgebung und den Umgang mit DisAbility und Tanz im Alltag grundlegt bzw. in hohem Maße mitgestaltet. D.h., dass Expert_innen durch ihr Wissen und ihre Einschätzungen Wirklichkeiten mitkonstruieren, die in der Praxis orientierungs- und handlungsleitend sind. Ebenso vermitteln sie ihr Wissen in diversen Kontexten weiter und werden damit in besonderer Weise für einen breiten sozialen Kontext relevant und prägend (vgl. Bogner et al. 2014, S. 13-17; Bogner/Menz 2005, S. 45).

Das theoriegenerierende Expert_inneninterview

Eine Variante des Expert_inneninterviews ist das theoriegenerierende Expert_inneninterview. Dieses zielt darauf ab, analytische und interpretative Zusammenhänge in der Auseinandersetzung mit dem empirischen Material herzustellen. Daraus wird durch interpretative Generalisierung in weiterer Folge Theorie gewonnen. So können beispielsweise neue Ansichten zum Thema von Verhandlungen und

Dekonstruktionen zu DisAbility im Tanz entwickelt werden (vgl. Bogner et al. 2014, S. 1-4; 25 Bogner/Menz 2005, S. 7 f.; s.a. Meuser/Nagel 2005, S. 71-75).

Die subjektiven Dimensionen der Expert_innen stellen die Basis für die Theoriebildung dar. Ziel dieses Verfahrens ist es, in einer Art Entdeckungsstrategie gemeinsame Bedeutungsinhalte, Deutungsmuster etc. der Befragten herauszuarbeiten, also Aussagen über repräsentative, gemeinsam geteilte Wissensbestände, Wirklichkeitskonstruktionen, Interpretationen und Deutungsmuster zu treffen (vgl. Bogner/Menz 2005, S. 38; S. 43; Meuser/Nagel 2005, S. 80 f.).

3.2.4. Aufbereitung des Datenmaterials für die Auswertung

Nach einer Aufnahme der Interviews mittels Tonbandgerät und einer Protokollierung der gewonnenen Daten erfolgte eine wörtliche Transkription. Diese Transkription der Interviews stellt die Basis der Auswertung dar. Sie liefert hierfür eine präzise Erfassung des gewonnenen Datenmaterials (vgl. Mayring 2002, S. 89).

Zentrale Informationsquellen zur Auswertung der Interviews lieferten, neben den aus den Interviews gewonnenen Daten, sowohl die Interaktion zwischen der befragten Person und der Interviewer_in, als auch etwaige Eindrücke und Deutungen der Interviewführer_in. Diese habe ich in einem Protokoll festgehalten. Hierfür wurden zur Ergänzung der Tonträgeraufzeichnungen direkt nach Beendigung jedes Interviews Postskripte angefertigt.

Im Folgenden beschreibe ich die Struktur der Interviewthematiken, die sich sinngemäß in sechs Themenblöcke einteilen ließen. Die Themenblöcke 3-6 stellen die Hauptkategorien dar. Diese wurden thematisch in einige Unterkategorien gegliedert. Die ersten beiden Themenblöcke bilden die Nebenkategorien.

1. Beziehung zu DanceAbility/ Kontaktimprovisation/ Inklusivem Tanz

Als Einstieg in das Thema, und um den Zugang der Interviewten zu der Thematik besser kennenzulernen, gehe ich im ersten Themenblock der Frage nach, welchen Bezug die interviewten Personen zu DanceAbility, der Kontaktimprovisation bzw. dem inklusiven

Tanz haben bzw. wie sie DanceAbility als professionelle Choreografie- und Tanzschaffende sehen.

2. Das (individuelle) Verständnis von DisAbility und Queer DisAbility

Für die Verortung der Thematik des Aufbrechens von DisAbility im gesellschaftlichen Kontext, gehe ich im zweiten Themenblock kulturwissenschaftlich interessanten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen im inklusiven Tanz mit Fragen wie z.B. „Wie wird DisAbility in der Gesellschaft und persönlich wahrgenommen und wie damit umgegangen? Wo werden bzw. wurden Diskriminierungen als (professionelle) Tanzschaffende erfahren, wie wird damit umgegangen und welche Veränderungen werden angestrebt?“ auf den Grund.

3. Verknüpfung des Verständnisses von DanceAbility bzw. Kontaktimprovisation der Interviewten - das Potenzial des Aufbrechens von DisAbility:

Der Themenblock drei stellt die erste Hauptkategorie dar.

Um den Umgang mit Körperlichkeiten, Bewegungsmaterial, Ästhetik im inklusiven Tanz, Kontaktaktimprovisation und DanceAbility in der Arbeit skizzieren zu können, habe ich beispielsweise folgenden Fragen gestellt: Wie ist der Umgang mit Körperlichkeiten, Bewegungsmaterial, Ästhetik im inklusiven Tanz, Kontaktaktimprovisation und DanceAbility? Wie wird Behinderung* im Tanz (theoretisch) gefasst? (Wo) sehen die befragten Tänzer_innen Potenziale von DanceAbility bzw. Kontaktimprovisation? (Wo und) wie gibt es Einschränkungen, Auffälligkeiten, Unsichtbarkeiten etc. bei DanceAbility bzw. der Kontaktimprovisation?

4. Normen und neue Maßstäbe im Tanz: Das Aufbrechen von DisAbility:

Um Informationen über bestehende Normen im Tanz, deren Veränderungsmöglichkeiten und ihre diskursive Herstellung zu erlangen und herauszufinden, was es braucht, um neue Normen zu schaffen, habe ich im Themenblock vier beispielsweise folgenden Fragen gestellt: Welche Kontexte und Bedingungen braucht eine Neu-/ Andersdefinition von Normen bzw. dem Aufbrechen von DisAbility? Welche Kontexte und Bedingungen

braucht das Aufbrechen von DisAbility im Tanz? Woran wird sichtbar, dass neue Bewertungen stattfinden und wie sehen diese aus? Gibt es Grenzen für das Aufbrechen von DisAbility und wenn ja welche?

5. Beschäftigung mit Queer-DisAbility Diskussionen und ihrem politischen Potenzial im Tanz

Um in meinem Forschungsprojekt herauszufiltern, welche Anbindung die Befragten an die Thematiken der Queer-DisAbility-Diskussionen bzw. grundsätzlich zum Feld des politischen Potenzials im Tanz haben, habe ich im Themenblock fünf beispielsweise folgenden Fragen gestellt: Wie ordnet die interviewte Person DanceAbility in Queer DisAbility-Diskurse ein? Welches Hintergrundwissen besteht? Wie ordnet die befragte Person sich selbst in Queer DisAbility-Diskurse ein? Für welche (gesellschafts-)politischen Veränderungen sieht die Interviewpartner_in in DanceAbility Potenziale?

6. Wünsche und Erwartungen

Um die Frage nach Veränderungswünschen und -erwartungen an den (Kontakt-)Tanz zu umfassen, habe ich in einem abschließenden Themenblock folgenden Fragen nachgegangen: Welche Wünsche oder Veränderungserwartungen an DanceAbility bzw. an Kontaktimprovisation haben die Interviewten, wodurch werden diese möglich und was würde sich damit ändern?

3.3. Datenauswertung nach Meuser/ Nagel: eine Adaption der Grounded Theory für Expert_inneninterviews

Der nächste Schritt ist die Datenauswertung. Diese besteht aus einem systematischen Interpretations- und Rekonstruktionsprozess des Materials (vgl. Bogner et al. 2014, S. 25; s.a. Bogner/Menz 2005, S. 38; Flick 2000, S. 215).

Im empirischen Teil dieser Arbeit zeige ich anhand einer speziellen Auswertungsmethode für Expert_inneninterviews (die auf der Grounded Theory basiert und von Meuser und Nagel (2005) entwickelt wurde) auf, ob und in welcher Weise der Kontaktanz

DanceAbility DisAbility aufbrechen kann. Weiters werde ich hierfür die der Kontaktimprovisation innewohnenden notwendigen Potenziale aufzeigen.

Dieses Auswertungsverfahren für Expert_inneninterviews zeichnet sich durch seine hohe Praktikabilität aus. Das zentrale Ziel gilt dem Vergleich der vorliegenden Expert_inneninterviews.

Die Absicht des Forschungsvorhabens ist es, das „Überindividuell Gemeinsame“ (Meuser/ Nagel 2005, S. 80) von Expert_innendeutungen herauszufiltern: jenes gemeinsam Geteilte also, gewisser Weise typische Wissensbestände und Deutungsmuster. Hier sind thematisch relevante Passagen von Bedeutung, welche ähnlicher Weise auch in anderen Textpassagen zu finden sind. Dies ermöglicht es, die Textausschnitte quer über die Interviews zu vergleichen (vgl. Bogner, Littig, Menz 2014 S. 78).

Der erste Schritt der Auswertung ist das Kodieren. Dabei habe ich themengleiche Passagen in Hauptkategorien sortiert, indem ich, anhand des Interviewmaterials sowie des Interviewleitfadens, zentrale Aussagen herausgefiltert habe. Hierfür wurden die Interviews in einzelne Sequenzen zerlegt, ihre Reihenfolge zerrissen und neu nach Themenblöcke geordnet. So habe ich meine Überschriften (Codes) pro Textpassage entwickelt. In der jeweiligen Texteinheit haben sich thematisch relevante Aspekte auch überlagert. So gelang es mir für Interpretationsmöglichkeiten abseits etablierter Theorien und Konzepte offen zu bleiben. In diesem Kodierschritt blieb ich auf der Ebene des Einzelinterviews (s.a. Bogner, Littig, Menz 2014 S. 78).

Der nächste und zweite Schritt war jener des thematischen Vergleichs. Dieser geht über den Einzelfall hinaus. Ich habe hier die unterschiedlichen themengleichen Textpassagen (nach ähnlichen bzw. gemeinsamen Codes) aus den unterschiedlichen Interviews sortiert. Zur Prävention einer voreiligen Generalisierung und Selbstkontrolle habe ich mich immer wieder gefragt, an welchen Stellen sich Widersprüche bzw. Unterschiede aufzeigen und wo sich Expert_innenmeinungen decken. Ich habe danach gefragt, welche Thematiken von allen professionellen Tänzer_innen angesprochen bzw. ausgelassen wurden.

Weiter ging es in einem dritten Schritt mit einer soziologisch-kulturwissenschaftlichen Konzeptualisierung. Zwecks der wissenschaftlichen Abstraktion habe ich mich hier von

den textnahen Codes losgelöst. Ich habe nun die unterschiedlichen Dimensionen der gemeinsamen Expert_innenweisheit summiert und des Weiteren anhand der soziologisch-kulturwissenschaftlichen Kategorien gebündelt. Ich habe also quer zu den vorhandenen Kodierungen nach ähnlichen oder gemeinsamen Deutungen, Relevanzen oder Typisierungen Ausschau gehalten. Dieser Schritt führte schlussendlich zu neuen Kategorien und Konzepten in Form einer theoretischen (Fremd-)Beschreibung der Positionen meiner Befragten. Zur soziologisch-kulturwissenschaftlichen Konzeptualisierung habe ich anschließend das Interviewmaterial hergenommen um anhand dessen plausible Lesarten welcher Deutungen und Werthaltungen und Aussagen der befragten Tänzer_innen in bestimmten Kodiergruppen herausarbeiten zu können. Diese führen zu Logiken für den Expert_innendiskurs und einer Anschlussfähigkeit an aktuelle theoretische Diskurse.

In einem vierten und letzten Schritt der theoretischen Generalisierung konzentrierte ich mich schließlich auf die Ebene der soziologisch-kulturwissenschaftlichen Theoriebildung. Hier habe ich meine empirisch entwickelten Konzepte und Kategorien systematisiert und bezüglich ihrer Zusammenhänge ausgelegt. Hierfür habe ich Relationen der Wissensbestände bestimmt und darauf aufbauend die sich daraus ergebenden Sinnzusammenhänge zu einer zentraleren These verknüpft. Ich habe also in einem analytischen Schritt einzelne soziologisch-kulturwissenschaftliche Konzepte als Sinndimensionen und Bestandteile einer größeren erkenntnisbringenden These gefasst und so Konzepte und Theorien aus dem Interviewmaterial entwickelt, also theoriegenerierend gearbeitet (s.a. Bogner, Littig, Menz 2014 S. 79 f.).

3.4. Darstellung der Ergebnisse aus den Interviews

3.4.1. Potenziale der Inklusion von Körpern (und Seinsweisen) des Kontaktanzes und sein Umgang mit Körperlichkeiten, Normen und Ästhetik in der Tanzausführung

„Kunst ist eine interessante Möglichkeit Leute zusammen zu bringen.“
(B4, Zeile 89-92)

Es gibt viele Versuche, Personen zusammen zu bringen, wie gemeinsame Gartenprojekte, erläutert B4. Speziell das gemeinsame Arbeiten im Tanz bringt Menschen wirklich zusammen. Dadurch wird es möglich, über Kategorien von Behinderung*, Herkunft, Geschlecht u.v.m. hinauszudenken. Das Gemeinsame rückt anstelle der eigenen Benachteiligung in den Vordergrund und zweiteres „verschwindet irgendwie“ (vgl. B4, Zeile 89-93; 97-121; 196-197).

DanceAbility, Kontaktimprovisation oder der inklusive Tanz³⁶ bieten die Möglichkeit unterschiedlichste Personen zusammenzubringen. Hierfür hat der Hauptbegründer Alito Alessi mit der Tanzform DanceAbility etwas Einzigartiges geschaffen, nämlich bestehende Methoden der Kontaktimprovisation so zu adaptieren, dass wirklich *alle* - mit allen Abilities, Frauen* und Männer* jeden Alters, unabhängig ihrer Herkunft und Religion oder sexuellen Orientierung - mitmachen können. Dies deutet auf das DanceAbility innewohnende politische Potenzial hin.

3.4.1.1. Tanz als politische Praxis eigener Art?

„Inwiefern stellt Tanz auch eine politische Praxis eigener Art dar?“
(B1, Zeile 38-39)

DanceAbility hat als Community-Tanz eine starke politische Bedeutung. Dass verschiedene Menschen mit den unterschiedlichsten Lebensrealitäten miteinander tanzen, bringt eine zentrale Erfahrung von Gemeinschaft (vgl. B4, Zeile 10-29). Dadurch können „Abgrenzungen zwischen den Menschen mit dem Tanz einfach auflöst werden.“ (B4, Zeile

³⁶ Kontaktimprovisation hat mehr Potenzial sich weiterzuentwickeln als DanceAbility. Für mich ist DanceAbility sozusagen der Anfang, eine Möglichkeit (vgl. B2, Zeile 412-435).

1317) Tanz wird zur einer Erfahrung mit politischer Wirkkraft. Bei der Konzentration auf Tanz nämlich geschieht Inklusion automatisch als Nebenprodukt, ganz nebenbei (vgl. B4, Zeile 533-542).

Die Kontaktimprovisation wird durch ihre demokratische Arbeit als *die*³⁷ inklusivste Tanzform bezeichnet. Das deutlichste Beispiel dafür ist, dass alle mit allen tanzen können: Anfänger_innen mit Fortgeschrittenen, alte mit jungen Menschen aller Abilities können sofort miteinander tanzen. Hier wird jede Person in ihrer Individualität geachtet und ist „richtig“, so wie sie ist (vgl. B2, Zeile 412-418; 424-432).

Die Aufmerksamkeit wird im Tanz auf sich selbst, den eigenen Körper und gleichzeitig auf die anderen Tanzenden gerichtet. Weil es in der Kontaktimprovisation keine vorgegebenen Figuren, Positionen oder Schritte gibt und es um den Bewegungsdialog zwischen den Tanzenden geht, wird der eigene Körper positiv erlebt und als Ganzes gespürt (vgl. B2, Zeile 104-109). Daraus ergeben sich Potenziale des Umgangs mit Körperlichkeiten im Kontaktanz.

3.4.1.2. Potenziale des Aufbrechens von DisAbility im Kontaktanz

Der inklusive Tanz, die Kontaktimprovisation, DanceAbility gehen somit in den Worten einer interviewten Performerin „ganz wunderbar“ mit körperlichem Bewegungsmaterial um. Ebenso locker und spielerisch wird mit *Normen* von *Ability* oder Ästhetik in der Tanzausführung umgegangen (vgl. B2, Zeile 416-435).

Durch das Potenzial der Kontaktimprovisation, ihren offenen Geist im Tanz, mit allen Körperlichkeiten in egalitärer, hierarchiefreier Weise umzugehen, werden Normierungen im Tanz aufgebrochen (vgl. B2, Zeile 647-651) und das Denken bezüglich Kategorisierungen von: „Was ist gerade? Wie unterrichtet man? Was ist schöner Tanz? Höher, schneller, weiter?“ erweitert (vgl. B2, Zeile 524-547; 555-569).

Dies führt des Weiteren dazu, dass Begriffe wie Virtuosität, Qualität oder Erfolg neu definiert werden (vgl. B1, Zeile 993-1004). Ein weiteres grundlegendes Potenzial ist die Erweiterung an Erfahrungen, Blickwinkeln und Beurteilungsrastern von bzw. für Körper (vgl. B2, Zeile 586-602).

³⁷ Hervorh. B2

Bei der Kontaktimprovisation funktionieren beispielsweise Aufwärm- oder Führungsübungen auf kleinem Raum mit zwei Fingern genauso wie auf großem Raum (vgl. B3, Zeile 368-429; 609-618; 693-715).

3.4.1.3. Schafft Kontaktanz für alle mit allen Abilities eine inklusive Gesellschaft?

„[Der prinzipielle Zugang von inklusivem Tanz, DanceAbility, Kontaktimprovisation ist es], von den Möglichkeiten aus[zugehen] und nicht von der Beschränkung.“

(B3, Zeile 372-373)

Der inklusive Tanz, DanceAbility und Kontaktimprovisation gehen von dem aus, was Menschen können und worauf sie Lust haben, was ihre Ausdrucksmöglichkeiten mit ihrem Körper sind, so wie er ist. Das sollte eigentlich immer der Zugang zu Körper und Bewegung sein: weg vom Defizit-Sehen, hin zum Potenziale-Sehen, zum Menschen sehen (vgl. B3, Zeile 372-376).

Das Potenziale-Sehen und die Begegnung von Menschen sind die zwei großen Chancen bei Kontaktimprovisation und DanceAbility. In dem Moment, wo es um die Begegnung und Kommunikation von zwei Körpern geht, ist es völlig egal, wie diese Körper beschaffen sind. Und das ist eine unglaubliche Chance (vgl. B3, Zeile 384-397; 412-416).

Damit ein Abbau von Vorurteilen und Berührungsängsten stattfinden kann, braucht es eine andere Intention: jene, den Schwerpunkt auf den Tanz zu verschieben (vgl. B3, Zeile 412-416). Der wichtigste Schritt hierfür ist, dass aus der gemeinsamen Begegnung entwickelt und überlegt wird, wie Tänzer_innen mit verschiedenen DisAbilities miteinander tanzen können (vgl. B1, Zeile 483-565). Wichtig ist dabei darüber nachzudenken, wie sich Binaritäten von *Ability* und *DisAbility* in der Wahrnehmung von beispielsweise Rhythmus, Zeit widerspiegeln. Der Kontaktanz regt zur Reflexion an, *was*³⁸ die Begegnung zwischen den Tänzer_innen braucht, um Dichotomien aufzulösen oder aufzuweichen (vgl. B1, Zeile 310-344).

³⁸ Hervorh. i.O.

„Im Grunde genommen [hat der inklusive Tanz, die Kontaktimprovisation DanceAbility] ein Potenzial, Möglichkeiten [oder Grundlagen], eine sehr diverse und besonders offene Gesellschaft zu gründen.“ (B3, Zeile 727-729).

Eine diverse Gesellschaft würde der Tendenz der Beschleunigung in unserer Gesellschaft gegenwirken (vgl. B3, Zeile 729-820; 767-781). Solange dieses Potenzial nicht gesehen wird, so B3, haben der Tanz und die Gesellschaft an sich keine Chance, Diversität, Vielfalt und ihre Anerkennung wirklich zu erreichen (vgl. B3, Zeile 729-820). Inklusiver Tanz und Kontaktimprovisation als Ergänzung zu anderen Tanzstilen dürfen nicht länger fehlen (vgl. B2, Zeile 525-547; 555-569).

Das Potenzial des Kontaktanzes zeigt sich insbesondere also in einer für Diversität und vielfältigen Körperlichkeiten offenen Gesellschaft. Das folgende Kapitel geht der Frage nach, inwiefern dies auch zu einem Aufbrechen von Disability und zu einer Verwirklichung von neuen Maßstäben im Tanz führen kann.

3.4.2. Aufbrechen von Disability: Verwirklichung von neuen Maßstäben im (Kontakt-)Tanz

„Um politisch Räume einzufordern braucht es [zum einen]einen kollektiven Erfolg und [zum anderen] einen (politischen) Diskurs (...).“
(B1, Zeile 537-546)

Von Theoretiker_innen und Aktivist_innen wie Robert McRuer und Alison Kafer wurde das Thema Behinderung* auf einen diskursiven Rahmen erhoben. Sie haben einen sehr wichtigen Beitrag daran, dass behinderte* Körper in die Tanzwelt aufgenommen wurden. Durch diesen theoretischen Aktivismus wurde das Thema Behinderung* mit dem Thema Queer kurzgeschlossen und Queer ist in der Choreografieszene buchstäblich en vogue (vgl. B1, Zeile 551-562).

Durch diesen (politischen) Diskurs und Aktivismus wird verdeutlicht, dass Behinderung*, dass andere Körper auf der Bühne genauso wichtig sind wie Personen mit vielfältigen sexuellen Orientierungen oder mit uneindeutigen oder mehreren Geschlecht[sidentitäten]. Die Idee des Crip ist nun eine ganz entscheidende in der gegenwärtigen (Tanz-)Konjunktur (vgl. B1, Zeile 562- 565).

Die Kontaktimprovisation, DanceAbility bringen mehr Öffnung für nicht-normative, behinderte* Körper [und Seinsweisen] und Körper und Bewegungsformen anders zu bewerten. Diese Tendenz ist nicht mehr aufzuhalten, zumindest im Kleinen und in spezifischen Kontexten wie der queeren Choreografieszene (vgl. B1, Zeile 1039-1045).

Die gemeinsame Arbeit im inklusiven Tanz bringt eine Erweiterung der Ästhetik und *Schönheit*; die Grenzen erweitern sich dahingehend, dass auch (die eigene) behinderte* Ästhetik neu und als *schön* bewertet wird. Es kommt

„ein Mehr an Erfahrungen, an Blickwinkeln, Körper zu sehen, *Schönheit* zu sehen, Tanz zu sehen dazu. Der Beurteilungsraster von schief/ gerade etc. erweitert sich in Richtung mehr Auswahl und mehr Möglichkeiten, Dinge zu sehen.“ (B2, Zeile 565-569).

Mit der Dekonstruktion von DisAbility geht also eine Wahrnehmungsverschiebung einher. Strategien für diese Wahrnehmungsverschiebung und Durchbrechung normativer Dichotomien zwischen behindert* und *nicht-behindert** etc. werden z.B. dargestellt in der Dekonstruktion von Schnelligkeit durch extreme Verlangsamung, der Dekonstruktion der Idee von Virtuosität durch extreme Abwechslung und Wiederholung. Dies alles führt zu Neudefinitionen.

„Allein schon die Idee, dass nicht-behinderte* Körper in eine behinderte* Physis reingehen, sie mit dieser physisch spielen, erwirkt eine Wahrnehmungsverschiebung“ (B1, 190-191, 202-204, vgl. 202-213; 1006-1009).

Diese Wahrnehmungsverschiebung kann beispielsweise darin bestehen, nach dem Tanzstück zu hören: „Nach zehn Minuten war mir der Rollstuhl völlig wurscht.“ (B3, Zeile 1489-1490).

Um diese Wahrnehmungsverschiebung und das Aufbrechen von Behinderung* zu erwirken ist es entscheidend, dass etwas anderes stärker wahrgenommen wird als Behinderung*, sodass Differenz in den Hintergrund treten kann. Das Aufbrechen von DisAbility führt zu einem anderem Verständnis und damit zu einer Neudefinition von Rhythmus, Alignment, Gezieltheit, bzw. Erfolg, Qualität und Virtuosität (vgl. B1, Zeile 452-461; 1040-1045; B2, 362-366; B3, 1460-1465, 1128-1134; 1171-1174). Es ist

entscheidend, eine Performance anhand der Fragen zu konzipieren, was Wahrnehmungsverschiebung bewirkt und wodurch Behinderung* in den Hintergrund tritt. Was heißt bzw. wie erreiche ich z.B. „Gleich-Sein“ in der tänzerischen Begegnung und wie erreiche ich dies perzeptiv, in der Wahrnehmung?

„Heißt das, dass alle dasselbe machen? Heißt das, dass sich alle gleich viel anstrengen? Heißt das, dass alle gleich viel Spaß dabei haben? Heißt das, dass alle dasselbe Vokabular teilen?“ (B1, Zeile 327-335; vgl. 693-696).

Zudem kommt es durch das Aufbrechen von DisAbility zu einer Veränderung von Ästhetik. Beispielsweise eine Hand, die nicht den ableistischen Normvorstellungen entspricht, wird ästhetisch und *schön*. Es wird erkannt, dass andere Körperlichkeiten *schön* sein können. „Das ist eine eigene *Schönheit*, die man auf den zweiten Blick erst sieht, weil im ersten Moment in *Normen* und *Kasteln*“ (B4, Zeile 783-797) gedacht wird. Zuerst wird nur der Rollstuhl gesehen (vgl. B3, Zeile 858-863).

Durch das Verschwimmen der Grenzen zwischen *Ability* und *DisAbility* im Tanz kommt es für *nicht-behinderte** Tänzer_innen auch zu einer Veränderung ihres Blickwinkels. Sie lernen, dass sie nicht besser sind, sondern genauso zurückgeworfen auf den eigenen Körper. Vielleicht können sie ein bisschen höher springen, das heißt aber noch lange nicht, dass sie sich besser ausdrücken können mit dem eigenen Körper. Diese Erkenntnis schafft eine Atmosphäre von Gleichheit (vgl. B3, Zeile 727-768; B4, Zeile 753-768).

Auch *nicht-behinderte** Tanzschaffende gewinnen durch die Zusammenarbeit mit behinderten* Tänzer_innen und Künstler_innen neue Körpersprachen, neue Körperbilder, neue Bilder in der Welt. Das ist eine große Erweiterung für *nicht-behinderte** Tänzer_innen und Künstler_innen. „Und die Guten wissen das“; sie merken: „Wow, das ist besser, angenehmer und erweitert mein Potenzial“ (B2, Zeile 1047-1050; 555-561). Die Zuschauer_innen profitieren ebenfalls, auch sie gewinnen neue neue Bilder (vgl. B2, Zeile 1095-1104; 1113).

Beim Aufbrechen von *DisAbility* spielen auch bauliche und gesetzliche Möglichkeiten an Teilhabe eine Rolle. Durch die Sichtbarkeit von Tänzer_innen mit *DisAbility* wird *Normalität* geschaffen. Beispielsweise wird die politische Forderung gestellt, dass

künstlerische Tätigkeiten Arbeit sind und deshalb dafür Assistenz am Arbeitsplatz bezahlt werden soll. Diese Tätigkeiten dürfen nicht länger als reines Hobby angesehen werden (vgl. B1, Zeile 1268-1279; 1363-1405; B2, 960-971; 1006-1032; 1073-1075; B3, 948-1047; B4, 381-389).

Auch durch das Anerkennen anderer Zeitlichkeiten werden neue *Normalitäten* hergestellt. Denn der Alltag braucht mehr Zeit für behinderte* als für *nicht-behinderte** Tänzer_innen. Es gibt andere Zeitlichkeiten von dis_abled Timing oder Crip Time (vgl. B2, Zeile 126-138; B3, Zeile 776-781; 798-802).

„Darüber wird nicht gern gesprochen (...) Das ist aber das, was behinderte* und *nicht-behinderte** Menschen de facto unterscheidet. Dadurch wird es zeitlich oft sehr eng. Es ist wichtig, nicht immer alles gleich zu machen. Zeit ist die große Schwierigkeit für Inklusion.“ (B2, Zeile 126-137; s.a. Magdlener 2018, S. 186; 2017, S. 10).

Deshalb ist auch das Erkennen von Potenzialen wie Crip Time oder dis_abled Timing in einer diversen (Tanz)-Gesellschaft seitens Tanzschaffender von zentraler Wichtigkeit. Dieses Potenzial in Form von neuem Material gezielt als Qualität einzusetzen, spielt hier eine zentrale Rolle (vgl. B3, Zeile 766-788).

Zusammenfassend ist für den Kontakttanz seine Orientierung an Potenzialen anstatt an Defiziten von Körpern kennzeichnend (s.a. B3, Zeile 374-377).

3.4.2.1. Über die Veränderung der Sichtweise auf DisAbility im Tanz

Im Kleinen und in spezifischen Bereichen hat sich die Perspektive auf DisAbility und den behinderten* Körper im Tanz sehr verändert. Im großen und gesamtgesellschaftlichen Rahmen geht eine Veränderung hingegen sehr langsam von statten. Vieles hat sich im zwischenmenschlichen Bereich oder auch im Selbstbewusstsein behinderter* Tänzer_innen verändert. Der zwischenmenschliche Bereich bezieht sich vor allem auf spezifische Gruppen, wie die queer-feministische Performance-Szene; Gruppen, die also selbst auch Randgruppen sind (vgl. B2, Zeile 168-224; 1025-1029; B1, Zeile 410-427; B4, Zeile 439-472). Abseits dessen gibt es aber immer noch einen großen Genderaspekt. Wird

auf die letzten 30 Jahre geblickt, so kommen behinderte* Männer* in der Performance-Szene leichter und schneller voran als Frauen* (vgl. B2, Zeile 349-358).

Auf institutioneller Ebene sind definitiv positive Veränderungen zu verzeichnen. In den Tanzinstitutionen bewegt sich etwas, um dem Anspruch der Barrierefreiheit und Inklusion gerecht zu werden. Auch gibt es langsam Überlegungen, wie gemeinsame Ausbildungen von behinderten* mit *nicht-behinderten** Tänzer_innen aussehen könnten und wie diese umgesetzt werden könnten (vgl. B1, Zeile 410-427). Während es vor 20 Jahren beispielsweise gar keine persönliche Assistenz (am Arbeitsplatz) für Tanzschaffende mit DisAbility gab, kann diese nun manchmal - wenn auch sehr hart-erkämpft werden. Diesbezüglich fehlt aber immer noch die Anerkennung der inklusiven Tanz- und Performancetätigkeit als Kunst und Arbeit (vgl. B2, Zeile 208-217; 1029-1032).

Auch wenn in der Gesellschaft das Kulturbewusstsein noch immer sehr rar ausgeprägt ist, dass Crip-Cultures ebenso wie sogenannte „Norm-Tanzkulturen“ gleichwertig zur Kultur- und Performanceszene dazugehören und ebenso wertgeschätzt werden sollten, hat sich das Bild in jüngster Zeit doch etwas verändert. Behinderte* Tanzschaffende können sich nun renommierte Performer_innen und Regisseur_innen als Verbündete für gemeinsame Projekte suchen. Dies wäre vor 20, 30 Jahren nicht möglich gewesen (vgl. B2, Zeile 266-271; 275-305). In den 1980er-Jahren gab es noch viel Ablehnung, Angst und Diskriminierung, die sich mitunter auch aus eugenischen Diskursen speiste. Im Publikum wurde beispielsweise laut gesagt: „Beim Hitler hätten wir euch vergast“ (B2, Zeile 154-155; vgl. 150-155).

Zu diesem Zeitpunkt wurden Tänzer_innen mit DisAbility noch mit Aussagen konfrontiert wie „Macht die Werkstätte eine Theatergruppe?“, „Ist das Therapie, oder ist das Kunst?“ Das steht jetzt kaum noch zur Debatte. Niemand traut sich, renommierten Regisseur_innen oder Performer_innen, wie beispielsweise Jérôme Bel, zu sagen „Du machst hier Therapie mit den Leuten“ (vgl. B2, Zeile 309-312).

Dennoch existieren immer noch gewisse Berührungsängste. Während in den 1980er-Jahren Tanzschaffende mit DisAbility

„aus sämtlichen Workshops einfach hinausgeworfen worden sind, [ist es] inzwischen... nicht mehr political correct [sie] einfach rauszuschmeißen wie damals noch.“ (B3, Zeile 192-194; s.a. 153-232).

Eine andere Form der Diskriminierung liegt in der Infantilisierung behinderter* Menschen und in Äußerungen wie:

„[Es] ist alles super, ihr seid so toll“ oder „Das ist so schön und nett und besser, als ihr macht gar nichts. So habt ihr wenigstens eine Beschäftigung“ (B2, Zeile 155-157). Behinderte Performer_innen „sind [dann] auch keine [tanzschaffenden] Individuen, sondern... ,die Behinderten*, die tanzen.“ (B2, Zeile 155-166)

Zusammenfassend festgehalten, ist eine politische Anerkennung und Unterstützung des inklusiven Tanzbereichs allerdings noch nicht eingetreten (vgl. B2, Zeile 230-238; 381-405; 790-828). Behinderte* Performer_innen stellen immer noch eine Ausnahmeerscheinung dar:

„Dann programmiert ein Theater einmal die Freaks [und damit] ist es auch erledigt. [Hier zählt dann] Behinderung* mehr in der Wahrnehmung als die künstlerische Qualität.“. (B3, Zeile 301-312)

3.4.2.2. Die diskursive Herstellung von (neuen) Normen im Tanz

Besonders der klassische Tanz ist von der diskursiven Herstellung von Normen und deren sich wiederholenden Reproduktion, von konventionellen Wertmaßstäben und althergebrachten Idealen des klassischen Balletts dominiert (vgl. B3, Zeile 1149-1154; B4, 1136-1148; B2, 532-534).

Behinderung* stellt im Gegensatz dazu für *nicht-behinderte** Tänzer_innen eine Horror-Vision dar, die sie von Tänzer_innen mit DisAbility schnell wegschauen lässt (vgl. B4, Zeile 345-352). Strategien für eine Öffnung und Veränderung dieser sind daher besonders wichtig.

Eine Strategie für eine Veränderung ihrer normativen Sichtweise und damit einer Verwirklichung von neuen Maßstäben im Tanz stellt die Loslösung von Werten und Wertmaßstäben dar, die beispielsweise behinderten* Tänzer_innen oder Frauen* gesellschaftlich und kulturell zugeschrieben werden (s.a. B1, Zeile 613-618). Das kann z.B. dadurch erfolgen, *Normen* von (Tanz)Körpern auf der Bühne, von *Ability*, Bewertungen von Qualität oder der Bedeutung von Virtuosität neu zu definieren und damit

neue, erweiterte Maßstäbe festzulegen (s.a. B1, Zeile 945-949; 557-565; B2, Zeile 1151-1155; B3, Zeile 259-262; 1162-1163).

Die Neu- und Andersbewertung und die schlussendliche Neudefinition von *Normen*, die daraus folgt, sind eng miteinander verknüpft. Erstere stellt einen persönlicheren Prozess dar, der in den Köpfen der Tänzer_innen erfolgt. Zweitere ist der nächste Schritt zur Setzung neuer *Normen*.

Die Neu- und Andersbewertung und die schlussendliche Neudefinition von *Normen* äußern sich beispielsweise im Umgang mit Bewegungsmaterial oder der Definition von Erfolg, an denen auch *nicht-behinderte** Künstler_innen eine Erweiterung ihres körperlichen Potenzials erkennen. Dadurch wird beispielsweise die Einsicht erreicht, dass ein Stück oder eine Komposition nicht immer nur vom funktionierenden Körper ausgehen, sondern auch aus dem Körper und seiner Spezifik entspringen kann bzw. muss (s.a. B1, Zeile 953-958).

Durch diese neu entstandenen Bilder kommt es zu einer Bedeutungsverschiebung (B2, Zeile, 1102-1104).

Die Herstellung von neuen *Normen* speist sich also aus verschiedenen Quellen: Einerseits aus der Befassung mit aktuellen Diskursen und Theorien der Queer (DisAbility) Studies bzw. Crip Theory sowie Tanz- und Performance-Theorien und einer sich daraus ergebenden Auseinandersetzung mit *Normen* und Normkritik innerhalb dieser (vgl. B1, Zeile 557-565). Andererseits ergibt sich die Herstellung von neuen *Normen* auch aus neuen ästhetischen Bewertungen, Assoziationen und Bedeutungsverschiebungen (vgl. B2, Zeile 1128-1148; B4, 786-789). Assoziationen und Bedeutungen werden verschoben, wenn beispielsweise Konstruktionen von *Ability* und *DisAbility* oder Gender generell infrage gestellt oder auch miteinander konfrontiert werden (vgl. B1 Zeile 68-76; B3, 384-387).

3.4.2.3. Die Charakterisierung von Disableness und Ableness als Konstruktionen im Tanz

Auch wenn von Behinderung* im Tanzkörper immer ein gewisser Anteil an physischer Realität übrig bleibt, ein Rest an Differenz, der auch im Tanz existent ist, ist die Einteilung

in Kategorien von Disability und *Ability* nicht zutreffend. Denn auch alle so genannten *nicht-behinderten** Tänzer_innen verspüren ihre klaren körperlichen Grenzen im Tanz und sind in dieser Weise mit dem Gegensatz DisAbility und *Ability* konfrontiert. Auch ihre Tanzkörper weisen beständig physische Grenzen in der Ausführung von zahlreichen Tanztechniken und -bewegungen auf (vgl. B1, Zeile 785-793; B2, 685-765; 725-728; 785-793).

Auch wenn bei guten, *nicht-behinderten** Kontakt-Tänzer_innen alles unglaublich geschmeidig, leicht und weich aussieht, da Kontaktimprovisation von Aikido kommt, wird es immer wieder in Gesprächen klar, dass auch sie manche Tanzfiguren nicht können und sich wünschen, dass manche Bewegungen leichter und besser gehen würden (vgl. B1, 785-793).

3.4.2.4. Severe Disability im Tanz

„Eine Leistung sieht man dann noch bei [der] ersten Primaballerina in der Staatsoper. Aber dazwischen gibt es ja viele, viele Personen, die eben nicht diese Anerkennung [bekommen].“

(B4, Zeile 1122-1125)

Kunst von Tanzschaffenden mit DisAbility hat nicht den gleichen Stellenwert, insbesondere was die Leistungsbemessung betrifft. „Die Wertigkeit eines perfekten Körpers und die Bilder des perfekten Körpers im Tanz [sind] noch immer die Wertmessung.“ (B3, Zeile 557-561).

Gerade im (klassischen) professionellen Tanz werden oft nur Menschen mit besonders leichten Behinderungen* professionell angestellt, „[Tänzer_innen] mit Luxusbehinderungen*“ (B4, Zeile 1141). Dementgegen werden Tänzer_innen mit schweren Behinderungen* oft nicht beschäftigt. Diverse und vielfältige Potenziale werden nicht erkannt, weder von Dienstgeber_innen noch in Ausbildungen etc. (vgl. B3, Zeile 742-750).

Trotz der beschriebenen kulturellen und gesellschaftlichen Diskriminierung kommt es aber auch

III. EMPIRISCHER TEIL

„stark auf die Personality der Tänzerin [an]. (...) [Es gibt in Finnland eine sehr gute Tänzerin], die z.B. nur ihren Kopf bewegen kann und eine Hand. Und mit dieser einen Hand oft mehr sagen kann als viele andere Leute mit dem ganzen Körper. [Es ist also] ganz stark eine Persönlichkeitsgeschichte. Wenn du eine starke [Persönlichkeit hast]. Du brauchst natürlich auch die Chancen; [die Chance] im richtigen Moment [am] richtigen [Ort zu sein] und top-gehypt [zu werden]. [Es geht darum,] die richtige Chance im richtigen Moment [zu haben].“ (B4, Zeile 1145-1164).

IV. Theorieteil B

Um an die Kapitelstruktur aus dem empirischen Teil anzuknüpfen und anhand dessen meine Theoriegenerierung zu entwickeln, habe ich in Theorieteil B zum Großteil dieselben Überschriften verwendet. Um den Zusammenhang zwischen meiner Theorie, der Literatur und den Interviewzitate deutlicher zu machen, führe ich auch teilweise dieselben Zitate an.

4.1. Potenziale der Inklusion von Körpern (und Seinsweisen) des Kontaktanzes und sein Umgang mit Körperlichkeiten, Normen und Ästhetik in der Tanzausführung

Über Kategorien von Behinderung*, Herkunft, Geschlecht u.v.m. hinausdenken.

Diese Gedanken formuliert B4 als zentrales Potenzial des Kontaktanzes (vgl. B4, Zeile 89-93; 97-121; 196-197). Die Kontaktimprovisation entstand in der amerikanischen Postmoderne durch ihren Gründer Steve Paxton während der Hochblüte der Hippiebewegung der 1960er- und 1970er-Jahre in San Francisco.

Eine junge Generation Tanzschaffender war auf der Suche nach neuen und gerechten Lebensformen und Tanzstrukturen, die im Gegensatz zu den traditionellen hierarchischen Idealen im klassischen Tanz von sozialer und politischer Bedeutung standen (vgl. Brinkmann 1999, S. 18; s.a. Kaltenbrunner 2009, S. 23; Novack 1990, S. 206).

So schreibt Cynthia J. Novack über die soziale und politische Bedeutung der Kontaktimprovisation:

“Contact improvisation was changing from an artistic experiment with dance to a social movement. Consequently, differentiating contact improvisation from other forms of dance took on more importance as a means of saying what contact improvisation was and of clarifying its uniqueness and social identity.” (Novack 1990, S. 196)

Die Kontaktimprovisation bietet hierfür durch ihre sehr demokratische Arbeit die Grundlage, *die*³⁹ inklusive Tanzform zu sein und den Grundstein für eine sehr diverse und besonders offene Gesellschaft zu legen (vgl. B3, Zeile 727-816; 825-831; B2, Zeile 416-418; 424-431)

Insbesondere das gemeinsame Arbeiten im Tanz ermöglicht es, über Kategorien von Behinderung*, Herkunft, Geschlecht u.v.m. hinauszudenken. Das Gemeinsame rückt in den Fokus und bringt die eigene Benachteiligung zum Verschwinden. Dies schafft Verbindung zwischen allen Tänzer_innen und bringt sie wirklich zusammen (vgl. B4, Zeile 97-121; 196-197).

Der Kontakttanz basiert auf einer egalitär strukturierten, demokratischen und meritokratischen Gemeinschaft, in der alle Teilnehmenden gleichwertig sind. Auf Basis dessen kann er von Tänzer_innen mit allen Abilities, Frauen* und Männern* jeden Alters, unabhängig ihrer Herkunft und Religion oder sexuellen Orientierung, ausgeführt werden (s.a. Herman/Chatfield 2010, S. 53; Brinkmann 1999, S. 22; Novack 1990, S. 207; vgl. B4, Zeile 97-121; 196-197; 533-542).

Da der Kontakttanz als politisches Konzept über ein bloßes Miteinander-Tanzen hinausgeht, hat er die Gleichheit aller Menschen - anstatt Konkurrenzdenken - zum Ziel. Dementsprechend geht es bei dieser Tanzform in einem politischen Sinne um ein Spiel mit Gleichgewicht und Ungleichgewicht, um Sensibilität, Kommunikation und Wahlmöglichkeiten. Das Finden gemeinsamer Lösungen und das Kommunizieren von Wünschen, ohne einer anderen Personen den eigenen Willen aufzuzwingen, stehen dabei im Vordergrund. Es geht darum, sich von vorgegebenen Strukturen zu lösen und in eigener Verantwortung eigene Wege zu finden. Kontakttanz strebt die Emanzipation des Individuums an (s.a. Brinkmann 1999, S. 18; 49; 58 f.; Kaltenbrunner 2009, S. 54-57; Novack 1990, S. 194-198; 207).

So bietet der Kontakttanz ein Modell für ein soziales Miteinander und unhierarchische soziale Systeme. Aufgrund dieser gegenseitigen, wechselseitigen Abhängigkeiten in einer

³⁹ Hervorh.i.O.

*Interdependenz*⁴⁰ entwickelte sich Kontaktimprovisation von Anfang an als Tanzform für eine heterogene und vielfältige Gruppe von mindestens zwei Menschen.

Weil das Grundcredo der Kontaktimprovisation ein Miteinander und die Emanzipation aller Menschen ist, ist ein Duett im Kontaktanz auch nicht auf *heterosexuelle* Kombinationen fixiert und eröffnet wegen seiner grundsätzlich offenen Konzeption verschiedene Möglichkeiten hinsichtlich Geschlechterrollen und -identitäten. Geschlechtsspezifische Rollenverteilungen und -Identitäten werden durch die nicht-binäre Grundausrichtung der Kontaktimprovisation aufgebrochen. Sie strebt eine Befreiung von überlieferten (Denk-)Strukturen an. Dies eröffnet Räume für eine Auseinandersetzung mit Zuschreibungen, die über das Spektrum von „*männlich*“ und „*weiblich*“ hinausgehen (s.a. Brinkmann 1999, S. 18; 58 f.; Kaltenbrunner 2009, S. 54-57; Novack 1990, S. 198; 207).

Die ökonomische Bewegungsweise, die im Kontaktanz erlernt wird und beispielsweise auf Gewicht-Abgeben und -Nehmen und dem richtigen Einsatz von Schwerkraft beruht, begünstigt durch den sparsamen und exakten Einsatz von Körper, Schwerkraft und Bewegung(sfluss) nicht nur eine Redefinition von Geschlechterrollen und -identitäten (s.a. ebd.). Dadurch werden physische Fähigkeiten auch von einer einseitig binären Zuordnung von *Geschlecht* entkoppelt.

Eine ähnliche Basis schafft die Kontaktimprovisation auch für die Redefinition der binären Zuordnung der Kategorien von *Ability* und *DisAbility*. Durch ihren hierarchiefreien Umgang mit Körperlichkeiten und *Normen* von *Ability* und Ästhetik werden so die Kategorien von *Ability* und *DisAbility* aufgebrochen. Dieses Aufbrechen von ästhetischen *Normen*, wie z.B. jenen, was als schief oder gerade, schön oder schnell betrachtet wird, führt in Folge zu einer Dekonstruktion von *DisAbility* im Tanz (vgl. B2, Zeile 416-435; 524-547; 555-569; 647-651).

Dieser Ansatz gleicht auch Koppers' politischer Definition von *accessible disability dance*. Sie schreibt:

“*Accessible disability dance* clearly means physically accessible stages [etc.] (...). But fundamentally, it also means accessible aesthetics.“ (Koppers 2017, S. 278)

⁴⁰ Hervorh. E.M.

Im Kontext des zeitgenössischen Tanzes betrachtet „Alito Alessi das Projekt DanceAbility als eine neue Ausdrucksform, die die Ästhetik von Kunst und Körper neu definiert und auch eine neue Art des Sehens einfordert. Seine Botschaft kann als Absage an den perfekten Körper verstanden werden“ (Haselberger 1997, S. 18).

4.1.1. Schafft Tanz für alle mit allen Abilities eine inklusive Gesellschaft?

„Die Kontaktimprovisation geht von Potenzialen anstatt von Defiziten aus.“
(vgl. B3, Zeile 384-385).

Die Kontaktimprovisation vollzieht einen Perspektivenwechsel im Tanz, indem anstatt von Defiziten von Potenzialen und den Menschen selbst ausgegangen wird (vgl. B3, Zeile 384-385). Sobald es um Begegnung und Kommunikation von zwei Körpern geht, ist deren Beschaffenheit völlig egal. Dieser Perspektivenwechsel birgt eine große gesellschaftliche Chance (vgl. B3, Zeile 372-376; 384-397; 412-416).

Wichtig ist es dabei auch, der Frage nachzugehen, wie eine wirklich gleichberechtigte Arbeit an beispielsweise einer Performance mit einer diversen, also im pluralen Sinne queeren⁴¹ Gruppe aussieht, wenn davon ausgegangen wird, dass jeder Körper etwas anderes braucht und etwas anderes gut kann (vgl. B1, Zeile 1597-1606).

Kaltenbrunner (2009, S. 25) führt aus, dass die nicht-hierarchische Vorgehensweise der Kontaktimprovisation ermöglicht, „dass jede [Person] die Potenziale und Fähigkeiten einbringen kann, über die sie verfügt.“

Dieser hierarchiefreie Blick auf die Potenziale der Tänzer_innen führt in weiterer Folge zu einem Abbau von Berührungängsten und Vorurteilen.

So schreibt der Tanzschaffende, DanceAbility-Lehrer und Präsident der Selbstbestimmt-Leben-Bewegung in Oregon (USA), Emery Blackwell, über die Kraft von Mixed-Ability Dance, Vorurteile abzubauen:

⁴¹Die Selbstbezeichnung „queer“ weitet sich besonders mit der plural-queeren Richtung als (politisch-strategischer) Überbegriff auf alle Menschen aus, die den gesellschaftlich konstruierten *Normen* nicht entsprechen können oder wollen. So ausgelegt bezieht sich Queer nicht nur auf Sex und Gender (sowie das damit verbundene Begehren) sondern ebenso auf kulturelle Herkunft, Religion, Hautfarben, Abilities u.v.m.. Die Queer Theory richtet sich grundsätzlich gegen eindeutige Kategorisierungen, Identitätspolitik und Identitätszuschreibungen (vgl. Perko 2006, S. 3; 6; 2007, S. 3).

“Dance has helped me reach people more powerfully than my years of lobbying the legislature have. As President of Oregonians for Independent Living I have spent hours...intellectually talking about equality, equal access, that we are people too, just like everyone else. I'd talk and talk and make small progress. But one dance and people just ‚get‘ it. It opens up communication in more equal ways“ (Blackwell in Ashwill 1992, S. 22).

Dieser Abbau von Berührungängsten und Vorurteilen trägt das Potenzial einer diversen, offenen Gesellschaft in sich (vgl. B3, Zeile 727-729), die auch Beschleunigung entgegenwirkt (vgl. B3, Zeile 729-820), *Normen* von Zeitlichkeiten aufbricht und Crip Time⁴² als entschleunigte Zeitlichkeit zum Potenzial für neue Möglichkeiten für die Performancearbeit erhebt. Dies muss von Tanzschaffenden erkannt und anerkannt werden (vgl. B3, Zeile 767-781; B3, 730-921; s.a. B3, 825-831).

4.1.2. Das politische Potenzial von Kontaktimprovisation und DanceAbility und ihre Verknüpfung mit Queer and DisAbility Studies und Crip Theory

„Inwiefern kann Tanz eine politische Praxis eigener Art darstellen?“
(B1, Zeile 38-39)

Für die Performancearbeit ist die Überlegung zentral, in welcher Hinsicht Tanz eine „politische Praxis eigener Art“ ist und wie sich diese darstellen kann (B1, Zeile 39; vgl. 35-45).

Eine politisch aussagekräftige Choreografie braucht eine bedeutsame politische Idee. Sie

„muss mit einer universalen, [bedeutungsvollen] Idee [verknüpft werden. Das kann] ein lokal-politischer Konflikt, [eine] subjektive Dringlichkeit oder [eine] haarsträubende politische Ungerechtigkeit sein (...)“ (B1, Zeile 363-374; vgl. 358-377).

Intersektionalität und Verknüpfung von Verwobenheiten und Kategorien sind in der konzeptionellen Performancearbeit wichtig. Dazu zählt beispielsweise, dass behinderte* Körper eine gesellschaftliche und kulturelle Markierung, „nämlich eine bestimmte physische Markierung [in sich tragen] (...), „die gleichzeitig aber auch etwas mit der

⁴² Für eine Definition von Crip Time s.a. Kapitel 4.2. des Theorieteils B.

Konstruktion von Gender zu tun [hat]“; die eigene physische Markierung also zu nehmen und mit anderen Kategorien wie beispielsweise „Gesetz[en] des Sozialen (...) [wie z.B.] ungeschriebene[n] Gendernormen“ zu verknüpfen (B1, Zeile 69-71; 72-75; 89-90).

Der New Dance an sich und die Kontaktimprovisation im Speziellen waren historisch gesehen die wichtigsten Ereignisse, um andere Körperlichkeiten und damit auch anderes Bewegungsmaterial auf die Bühne zu bringen (s.a. Albright 2013, S. 299; Herman/Chatfield 2010, S. 41). Die Kategorie DisAbility wurde damit jedoch noch nicht in den Tanz eingebracht.

Erst die Kontaktimprovisation, DanceAbility bzw. der inklusive Tanz öffnen den (postmodernen) Tanz durch den Einbezug von Körperlichkeiten mit vielfältigen Abilities darüber hinaus für DisAbility (s.a. B1, Zeile 483-565; Albright 2013, S. 299; Herman/Chatfield 2010, S. 41). Sie lockern damit binäre (Bewegungs-)Zuschreibungen an einen (behinderten*) Tanzkörper.

Durch die Verknüpfung des inklusiven Tanzes mit queeren Konzepten und der Crip Theory wird eine Atmosphäre geschaffen, in der mit Tänzer_innen mit DisAbility genauso umgegangen wird wie mit *nicht behinderten** Tänzer_innen (vgl. B1, Zeile 718-719; 725-726). Dadurch wird die personelle Zuschreibung auf Behinderung* aufgebrochen, so dass mensch sich auf gleicher Ebene z.B. auch einmal „dissen“ kann, wenn es lustig ist (vgl. B1, Zeile 630-631).

Dieser egalitäre Umgang mit *allen* Körperlichkeiten verleiht dem Kontakttanz politische Brisanz und Potenzial (vgl. B2, Zeile 1221-1223). Aufgrund des Choreografischen als Körperpraxis, welche in kulturelle und soziale Gesellschaftsstrukturen hineinwirkt, stellt der (inklusive) Tanz eine politische Praxis eigener Art dar (vgl. B1, Zeile 310-344).

Diese politische Raumnahme von DisAbility im Tanz erfolgt durch die Inszenierung politisch reflektierter Stücke rund um die Thematik von DisAbility und gleichzeitig durch die politische Raumeinforderung. Diese politische Raumnahme basiert auf kollektivem Erfolg und politischem Diskurs zur Einbringung behinderter* Körper und Seinsweisen. Es ist die Idee des Crip, die der Forderung nach dem Einbezug behinderter* Körper in den Tanz politische Brisanz verleiht (vgl. B1, Zeile 483-565).

Das Kapitel 4.2. des Theorieteils B führt diese Idee des Crip im inklusiven Tanz weiter aus und beschreibt das Ausbrechen von DisAbility durch diese.

4.2. Aufbrechen von Disability: Verwirklichung von neuen Maßstäben im (Kontakt-)Tanz

“Crip is my favorite four-letter word. Succinct and blunt, profane to some, crip packs a punch. Crip is unapologetic. Audacious. Noncompliant. Crip takes pleasure in its boldness and utter disinterest in appearing „respectable“ to the status quo. It’s a powerful self-descriptor, a cultural signifier, and a challenge to anyone attempting to conceal disability off in the shadows. Crip is anti-assimilationist and proud of it. Crip is outspoken with no patience for nonsense. Crip is my culture and it’s where I want to be.” (Wood 2014, S. 1)

Auf Tanz bezogen beschreibt dieses Zitat von Caitlin Wood das Ziel dieser Arbeit: Es charakterisiert das Streben nach Nicht-Konformativität und Anti-Assimilation im Tanz und steht damit im Gegensatz zu Anpassung und Normalisierung. Es geht um den Stolz und (Wage)Mut im eigenen So-Sein und um eine positive Aneignung der für den Tanz so zentralen Begriffe und Zuschreibungen.

Im Sinne einer poststrukturellen Herangehensweise etablieren sowohl Kontaktimprovisation als auch crip-queere Ansätze der gegenwärtigen Tanzszene *andere Körperlichkeiten* und *neues Bewegungsmaterial* im Tanz. Das Einbringen anderer Körperlichkeiten geschieht durch die Vermittlung von Tanzstücken, die sich aus einer politisch-theoretischen Auseinandersetzung speisen. Philosophische Denkansätze und Überzeugungen werden in Form eines freien und unbekümmerten Jonglierens mit theoretischen sowie praktischen Konzepten tänzerisch umgesetzt (vgl. B1, Zeile 74-76).

Das Choreografische als Körperpraxis und dessen Eingliederung in ein soziales Gefüge stellen also die Basis für die Konzeption der Tanzstücke dar.

Bei der Dekonstruktion der physischen Markierung DisAbility im Sinne von Crip-Theoretiker_innen wie Robert McRuer und Alison Kafer spielt die Berücksichtigung von Verwobenheiten mit sozialen ungeschriebenen Normen des behinderten* Körpers eine zentrale Rolle. Denn die choreografische Arbeit steht immer wieder in Zusammenhang mit (De-)konstruktionen von Gender, Race u.v.m. (vgl. B1, Zeile 70-75; 310-345, s.a. B2, 350-355; B4, 19-29; 97-121; 196-197). Durch ihre (politisch-) theoretische und diskursive

choreografische Arbeit wurde die Idee des Crip für den Tanz ganz entscheidend (vgl. B1, Zeile 562- 570).

Dekonstruktion erfolgt beispielsweise in Form einer kreativen „zum Tanzen gebrachten“ Konfrontation und „Disidentification“⁴³ zweier oder mehrerer gesellschaftlicher Normierungsstrukturen. Disidentification bedeutet auch in Bezug auf Behinderung* „nicht einfach nur völlig wegzugehen von dem, womit man sich identifizieren sollte, sondern dies zu eigenen Gunsten zu drehen“ (B1, Zeile 110-112). Im Tanz bedeutet dies beispielsweise,

„sich [mit den eigenen normativen und gegenläufigen Identitätsanteilen von Gender und Behinderung*] nicht einer Norm zu unterwerfen und auch den eigenen Körper nicht ohne Referenz auf das zu setzen, was im Feld der Choreografie [in Bezug auf *Ability*] oder in jenem von Gender implizit gefordert wird.“ (B1, Zeile 97-100).

Mit der Dekonstruktion von DisAbility geht eine Wahrnehmungsverschiebung einher, welche zu einer Neudefinitionen führt. Hiermit wird an das Konzept der Performativität von Judith Butler angeknüpft: Dabei ist es wichtig - werden Butlers Theorien auf Behinderung* übertragen - zwischen “acting disabled“ und “performance of dis_ability“, also zwischen “performing disabled“ versus “being disabled“ zu unterscheiden. “Acting-“ oder “performing disabled“ stellen eine schauspielerische Leistung dar, während “performance of dis_ability“ oder “being disabled“ den performativen Akt von Behinderung* beschreibt.

Diese Unterscheidung bildet die Grundlage von „Disabled Dance“. Im Sinne von Crippling kann „Disabled Dance“ als Performance für sich verstanden werden, welche die Binaritäten von “abled“ und „disabled“ und die dazugehörigen Hierarchien und Inszenierungsweisen infrage stellt. Damit gilt es, insbesondere die Konzeption eines „natürlichen, klassischen Tanzkörper“ infrage zu stellen (s.a. Kuppers 2004, S. 53 f.; 2001, S. 29 ff.).

⁴³Disidentification beschreibt eine Art und Weise, die Bewegungen von Identifikationskraft zu verstehen. Normangepasste sowie widerständige Identitätsanteile können in dieser Antwort auf staatliche und globale Unterdrückungsmechanismen von Mehrfachzugehörigkeiten für sich alleine stehen gelassen werden, ohne vorab beurteilt zu werden. Ein Oszillieren zwischen vielfältigen Identitätsvarianten kann zugelassen werden. Dies schafft neue Möglichkeiten mit Mehrfachzugehörigkeiten von beispielsweise Black bzw. Crip und Queer umzugehen. In diesem Sinne geht es um ein Umarbeiten und Neudenken einer gesellschaftlich codierten Bedeutung (s.a. Muñoz 1999, S. 30 f.; 161 f.; 166).

Die mächtigen Mainstreambilder des „Super-Krüppels“ versus eines „mitleidserregenden Krüppels“ gilt es zu brechen, um Tanz in Crip-Kulturen zu verwirklichen und schließlich Bedeutungen zu verschieben und Disability aus diesen fremdzuschreibenden Blicken zu lösen.

Strategien *cripper* Performance spielen also mit Zuschreibungen⁴⁴ der Zuschauer_innen. Denn die Uneindeutigkeiten in den Performance-Körpern konfrontieren sie mit ihren eigenen *abled* Identitäten und inszenieren damit die Verunsicherung als widerständiges Moment.

Cripping eröffnet wie queering einen Spiel_Raum, in dem Möglichkeiten entstehen und experimentiert werden kann. Die gängigen Zuschreibungen von *Normen* können humorvoll oder sarkastisch ins Extreme verschoben, herausgearbeitet oder umgekehrt werden um andere Affekte hervorzubringen. Das kann bedeuten, den behinderten Körper als einen Körper zu inszenieren, der vollständig ist und beispielsweise mit Leichtigkeit im Wasser schwimmt. Damit werden Fantasien über *den* „behinderten Körper“ als untergeordnet und eingeschränkt durchbrochen.

Das ordnungsstörende Potenzial von Behinderung liegt u.a. in der Fähigkeit, auf das Körperliche als Grundlage von Bedeutungsgebung hinzuweisen (vgl. Koppers 2017, S. 272). Beispielhaft für die Praxis kann hier die Idee angeführt werden, dass *nicht-behinderte** Körper in eine *behinderte** Physis hinein, sie mit dieser physisch spielen (vgl. B1, Zeile 192-193, 204-215, 1007-1009) und damit die Zuschreibung und Zuordnung von Behinderung* in den Hintergrund tritt (vgl. B1, Zeile 457-460; 1049-1053; B2, 364-372; B4, 1461-1463, 1134-1138; 1176-1183).

Dadurch verschwimmen die Grenzen zwischen *Ability* und *DisAbility* im Tanz und alle Tänzer_innen sind zurückgeworfen auf die eigene (körperliche) Seinsweise (vgl. B3, Zeile 727-768; B4, 753-768).

Dieses Zurückgeworfen-Sein auf den eigenen Körper verweist auf die Konstruktionen von *DisAbility* und damit letztlich auch auf die Konstruktion von *Impairment* als Identitätskonzepte, welche analog zu jenem von Genderidentität im Sinne Butlers fluide sind. So spricht Koppers von einem „discursive space of physicality“ (Koppers 2004, S. 58 f.; 2001; S. 32), der den (behinderten) Körper im Sinne von *Otherness* und Tragödie als

⁴⁴ Für eine nähere Erklärung von Crippling s.a. Kapitel 2.2.2. des Theorieteils A.

minderwertig konstruiert. Diese diskursive Auslegung des behinderten* Körpers im Tanz muss überwunden werden bevor, so Koppers:

“spaces can be found to explore what Derrida called ‚incalculable choreographies‘ of non-binarized otherness, when hierarchies are questioned and identity is fluid. [Then] (...) the body [is revalued] as a source of experience and difference, before we are able to move forward with identity politics. One of the concepts that have helped to reconceptualise identity as a potential fluid experience is performativity: social actors perform social scripts, with all the reiterations and incrementally changing repetitions that the concept of ‚performance‘ implies“ (Koppers 2004, S. 59; 2001, S. 32; s.a. Derrida/ McDonald 1995, S. 152-153).

Performativität führt also zu einer neuen diskursiven Fassung der fluiden Identität DisAbility. Ihr wohnt die Kraft inne, die Verhältnisse von *Ability* und *Disability* zu transformieren, miteinander zu vermischen und Stück für Stück aufzulösen.

4.2.1. Über die Veränderung der Sichtweise auf DisAbility im Tanz

Crip-Cultures in „Norm-Tanzkulturen“.

Dies ist eine von mir gewählte Bezeichnung, die den Inhalt des Kapitels charakterisiert. Dieses Kapitel handelt vom gesellschaftlichen Kulturbewusstsein und der Verhandlung von Crip-Cultures in sogenannten *Norm-Tanzkulturen*.

Alle befragten Expert_innen sind sich einig, dass sich auf der Mikroebene in spezifischen Bereichen die Sichtweise auf DisAbility und den behinderten* Körper verändert hat und dass diese Veränderung nicht mehr aufzuhalten ist, auch wenn sie im gesamtgesellschaftlichen Kontext immer noch sehr langsam voran geht (vgl. B1, Zeile 410-427; B2, 168-224; 349-358; 1025-1029; B4, 439-472).

Denn eine politische Anerkennung und Unterstützung des inklusiven Tanzbereichs, etwa die Wertung inklusiver Tanz- und Performancetätigkeit als Kunst und Arbeit, fehlt weiterhin (vgl. B2, Zeile 208-217; 230-238; 381-405; 790-828; 1029-1032).

Behinderte* Performer_innen stellen immer noch eine Ausnahmeerscheinung dar:

„Ein Theater [programmiert] so quasi die Freaks einmal [und damit] ist es auch erledigt. Es ist immer noch so, dass die Behinderung* mehr zählt in der Wahrnehmung als die künstlerische Qualität“ (B3, Zeile 301-312).

Diese gesellschaftlich noch immer existierende Zuschreibung eines Freak-Status erinnert an die Zurschaustellung und Ausbeutung behinderter* Menschen in so genannten Freakshows bis zur Mitte des vergangenen Jahrhunderts (s.a. Clare 2009, S. 85 ff.).

4.2.2. Die diskursive Herstellung von (neuen) Normen im Tanz

Insbesondere der klassische Tanz ist einerseits von der diskursiven Herstellung von *Normen* eines *weißen*, femininen, schönen - und vor allem *fähigen* - Körpers einer agilen, virtuoson Primaballerina und der sich wiederholender Norm-Reproduktion dominiert. Er ist in besonderem Maße von konventionellen Wertmaßstäben und althergebrachten Idealen des klassischen Balletts durchzogen (vgl. B2, Zeile 532-534; B3, 1149-1154; B4; 1136-1148;).

Mit meiner Perspektive auf Ableismus im Tanz ist dies besonders für die Herstellung von neuen, alternativen *Normen* und Wertmaßstäben interessant. Mit Foucault kann an dieser Stelle auf den fluiden, allseitig veränderbaren und beweglichen Begriff von Macht verwiesen werden. Eingebettet in ungleiche Beziehungen, ist jenes Machtgefälle veränderbar, kann sich aufheben und gleichsam ins Gegenteil verkehren (vgl. Foucault 2014, S. 94).

So müssen innerhalb von Diskursen jene innewohnenden Wissensbestände und Vorstellungen über den *dis_abled* Body verändert werden. Denn es sind jene Deutungsmuster, welche Begriffspaare wie *normal* und *anormal* bzw. *wünschenswert* und *nicht wünschenswert* definieren und gegenüber ihrem Gegenteil abgrenzen und die „verkörperte Differenz“ im Sinne Waldschmidts (vgl. 2010, S. 14 f.) herstellen

(s.a. Gugutzer 2006, S. 14; Bee 2013, S. 28-30; Dietrich 2013, S. 388; Kuppers 2001, S. 26; Kuppers 2004, S. 50; Röggl 2013, S. 9).

Dadurch kann *Abled*-Sein als historisch und gesellschaftlich gewachsenes Konstrukt - welches von Macht durchzogen, sozialisiert und geprägt ist und Wandlungen unterliegt,

welche nie als absolut wahr und unveränderbar festgeschrieben werden können - neu definiert werden (s.a. Arndt 2013, S. 15; Dietrich 2013, S. 387 ff.).

Um neue *Normen* im Tanz entstehen zu lassen, müssen neue und andere Bedeutungen bislang stereotypisierter Bewertungen und Zuschreibungen von Behinderungen*, Geschlechtsidentitäten, etc. geschaffen werden (s.a. B1, Zeile 587-592).

Wenn beispielsweise ein behinderter* Mensch eine andere Person auf den Schultern tragen oder eine Frau* eine andere Frau* heftig anpacken kann, werden bestehende *Normen* im Tanz und Normenvorstellungen davon, was ein behinderter Körper tun darf oder kann, infrage gestellt (s.a. B1, Zeile 613-618).

Dann passiert eine Erweiterung des gestisch-affektiven Spektrums der Begegnung und des Umgangs mit dis_abled Tänzer_innen (s.a. B1, Zeile 613-618). Es kommt zu Bildern, die „stärker [sind] in der Wahrnehmung“ als die Zuschreibung von Behinderung und die ihr gegenüber in den Vordergrund treten (s.a. B1, Zeile 647-650).

Die diskursive Herstellung von (neuen) *Normen* geschieht auch dann, wenn Bewertungen von *Normen* und Grundsätzen im Tanz, wie beispielsweise schief im Gegensatz zu gerade oder die Bedeutung von *Schönheit*, durch DisAbility im Tanz buchstäblich unterwandert und in Frage gestellt werden. Dadurch werden neue Bilder geschaffen und es kommt zu einer Bedeutungsverschiebung (vgl. B2, Zeile, 1102-1104) wie jener:

In seiner Performance „Heteronomous male“ (AT) hat der Tänzer, Choreograf und Philosoph Michael Turinsky beispielsweise Elemente des von ihm entwickelten Crip Voguing eingesetzt. Dies knüpft an den Begriff des Voguing⁴⁵ im queeren Sinne an. Es beinhaltet Elemente daraus und wird in einer verlangsamten Form ausgeführt. Durch das Thematisieren und den Einsatz von neuen Bilder von *Schönheit* und Begehren stellt sich Crip Voguing gegen ableistische Gesellschaftsnormen.

Letztlich wird der diskursive Rahmen durch die physischen Begegnungen im Tanz gestaltet, wenn vorurteilsbehaftete Kategorisierungen zwischen den Tänzer_innen durch

⁴⁵ Constantine Chatzipapathodoridis definiert Voguing folgendermaßen:

”The sexual pariahs, initially originating from African American and Latino social groups, developed the practicing of vogue, an intricate dance act inspired by the poses featured on the covers of the eponymous fashion magazine. The essence of voguing can ironically, sarcastically, even hauntingly be summarized into one word: stylization. Voguers would come to the balls imitating superstars of the showbiz world, as a mockery against, but, simultaneously, a glorification of standardized - typically Western - ideals of beauty, sexuality, and class.” (Chatzipapathodoridis 2017, S. 1)

den Tanz aufgelöst werden (s.a. B4, Zeile 1316-1338; B3, 347). Dann werden in Folge auch die binären Zuschreibungen von *abled* und *dis_abled*, Mann* oder Frau*, gleich welcher Herkunft u.v.m. unwichtig (s.a. B4, Zeile 89-108; 753-768).

In der demokratischen Arbeitsweise der Kontaktimprovisation wird ein diskursiver Rahmen der Individualität gesetzt, in dem „nichts gleich gemacht wird“. Der klassische Diskurs im Tanz „Was ist gerade, schnell, weiter und höher etc.“ wird dadurch in Frage gestellt (s.a. B1, Zeile 942-949; B2, 538-539). Er wird um neue Erfahrungen und Blickwinkel auf Körper, *Schönheit* und generelle Beurteilungsraster erweitert. Damit kommt es zu einer neuen Körpersprache, (Körper-)Bildern und damit zu „[n]euen Bildern in der Welt“ (s.a. B2, Zeile 1102-1103; B4, 783-797), in denen sich die Ästhetik und der eigene Blick ändern. Diese vermitteln sich über den Tanz und über die Bühne an die Gesellschaft (s.a. B2, Zeile 1128-1137).

Dadurch verändern sich auch Normen von Ästhetik und neue Maßstäbe werden gesetzt, mit denen erkannt wird, dass auch etwas anderes Qualität haben kann oder schön sein kann als z.B. die Norm-Hand (B2, 1140-1148; B4 783-797).

Der diskursive Rahmen weitet sich auch durch das politische Potenzial der Kontaktimprovisation, die sich, statt an Beschränkungen, an den Möglichkeiten des *dis_abled* Body orientiert und lustvoll experimentiert (s.a. B3, Zeile 372-387). „In dem Moment, wo's um die Kommunikation von zwei Körpern geht, ist es völlig egal, wie diese Körper beschaffen sind. Es geht um die Kommunikation und das ist eine unglaubliche Chance.“ (B3, Zeile 391-392)

Mit der Orientierung an Möglichkeiten kann jede Tanzform und jede Tanztechnik vom zeitgenössischen Tanz bis zum Ballett auf ihre *mixed-abled* Potenziale überprüft werden (s.a. B3, Zeile 412-416; 449-450).

Letztlich wird der diskursive Rahmen durch politische Brisanz und das normaufbrechende Potenzial sowie politische Entscheidungen beeinflusst, wie beispielsweise die Anerkennung, dass inklusiver Tanz Kunst ist und eine dementsprechende Ausbildung implementiert werden muss (s.a. B2, Zeile 1254-1257; 395-400; 418-438).

4.2.3. Die Charakterisierung von Disableness und Ableness als Konstruktionen im Tanz

Grundvoraussetzung für das Aufbrechen von *Ability* und Disability im Tanz ist, wie oben beschrieben, zunächst die andere Bewertung dieser. Tanzkörper sollen nicht dichotom in Kategorien von Disability und *Ability* eingeteilt werden (s.a. B1, Zeile 320-322).

Auch wenn von Behinderung* im Tanzkörper immer ein gewisser Anteil an physischer Realität übrigbleibt, ein Rest an Differenz, der auch im Tanz existent ist, ist die Einteilung in Kategorien von Disability und *Ability* nicht zutreffend.

Denn, in Rückgriff auf McRuer (vgl. 2006a, S. 302-305; 2006b, S. 2; 30), haben auch alle so genannten *nicht-behinderten** Tänzer_innen ihre klaren körperlichen Grenzen im Tanz und sind in dieser Weise mit dem Gegensatz DisAbility und *Ability* konfrontiert.

Tänzer_innen mit DisAbility haben oft die Vorstellung, dass *nicht-behinderte** Performer_innen mit der richtigen Technik eine grenzenlose Beweglichkeit erreichen und scheinbar alles können. In der Realität ist dies jedoch nicht der Fall, wie in gemeinsamen Gesprächen festgestellt wird (s.a. B1, Zeile 785-793; B2, 685-765; 725-728; 785-793). Auch wirklich gute, *nicht-behinderte** Kontakt-Tänzer_innen stoßen an ihre körperlichen Grenzen (s.a. B1, 785-793).

Ein einheitlicher, „allzeit *fähiger*“ Tanzkörper existiert also nicht. Somit kann gesagt werden, dass jeder Tanzkörper „temporarily *abled*“, also zeitweise *fähig* ist. *Ability* bezieht sich, auch im Tanz, immer auf eine gewisse Situation und nicht auf den Körper an sich (s.a. McRuer 2006a, S. 302-305; McRuer 2006b, S. 2; 30).

Daran wird ersichtlich, dass sowohl die diskursive, soziale, als auch die biologische Herstellung von Körpern performativ erfolgt. Somit ist nicht nur Behinderung als soziale Kategorie (Disability), sondern auch die vermeintlich „natürliche“ Schädigung (Impairment) performativ hervorgebracht (s.a. Corker 1999, S. 636). Es wird deutlich, dass der behinderte Körper als vermeintlich natürliches Faktum im Tanz diskursiv hergestellt wird.⁴⁶

⁴⁶ Die „Konzeption [Butlers] von Geschlechtlichkeit und Körper traf vor allem in der deutschsprachigen Rezeption auf den Vorwurf, den Körper im Diskurs ‚aufzulösen‘ und damit gleichermaßen das Subjekt des Feminismus zu ‚entkörpern‘. Entgegen dieser Vorwürfe geht es Butler jedoch nicht darum, die Materialität

Auch der als *abled* bezeichnete Tanzkörper wird also in einem normierenden Tanzdiskurs immer und immer wieder hergestellt und durch gesellschaftlich normierende Narrative und Erzählungen erst erschaffen und zum *abled* Tanzkörper gemacht, zu einem Tanzkörper, dessen *Ability* nicht scheitern darf. Aus diesen Ausführungen wird ersichtlich, wie sehr *Normen* im Tanz im Sinne Foucaults in ihre dazugehörigen Machtdiskurse eingebettet sind⁴⁷.

Somit können sich *abled* Tänzer_innen nur deshalb als *nicht-behindert* und „*normal*“ verstehen, weil Behinderung als Normierungskonstrukt auch im Tanz existiert aber diese nur sogenannten behinderten Tänzer_innen zugeschrieben wird.

Ability gerät ins Wanken, wenn das Können professioneller Tanzschaffender von Tanzkörper zu Tanzkörper als verschieden und individuell (an)erkannt wird und klar wird, dass kein Tanzkörper alles können kann.

Damit wird (physische) Behinderung entkoppelt von ihrer vermeintlich individuellen Tatsache und „universellen natürlichen“ Gegebenheit. Disability wird dadurch, wie oben dargelegt, von einer vermeintlich körperlichen Gegebenheit zu einem gesellschaftlichen Phänomen, das diskursiv, sozial und historisch gewachsen und durch gesellschaftliche Wahrnehmung geprägt ist.⁴⁸ Rosi Braidotti (2003, S. 44) schreibt: “The body is neither a biological nor sociological category”. Stattdessen wird er an dieser Stelle als Konzept realisiert,

“as an interface, a threshold, a field where intersecting material and symbolic forces converge; a surface where multiple codes [of] sex, class, age, race, etc., are inscribed.”

Goodley (vgl. 2017, S. 86 f.) unterstreicht deshalb diese normative Herstellung des Körpers im Rahmen von kulturellen, sozialen und auch politischen Bedingungen.

des Körpers zu negieren, sondern vielmehr darum zu fragen, wie auch diese Materialität ein Effekt von Diskursen ist.“ (Garde 2015, S. 24) In ähnlicher Weise verhält es sich mit der Konzeption von *Ability*. Es geht nicht darum die Materialität von *Ability* oder Disability im Diskurs aufzulösen, sondern danach zu fragen, wie auch diese Materialität Effekt von Diskursen ist.

⁴⁷ Zu Foucaults Machtdiskursen s.a. Kapitel 2.1.2.2.

⁴⁸ Vorangehend habe ich die Überlegungen von Kafer 2013, S. 5 f. zu dem reziproken Verhältnis von Behinderung* zu Nicht-Behinderung* auf Tanz übertragen und bezüglich seines Umgangs mit dem behinderten* Körper erweitert.

Somit werden die auf alle Tänzer_innen zutreffenden, spätestens im hohen Alter oder verletzungsbedingt, variablen Kategorien und das Konstrukt von DisAbility auch im Tanz instabil und brüchig. Daran wird ersichtlich, dass „Behinderung* (...) in den Köpfen [der Menschen entsteht]“ (B3, Zeile 318-320).

Folge ich auch Butlers Ausführungen zu Konstruktion von Geschlecht und übertrage diese auf den dis_abled Body im Tanz und seine Verhandlung des (behinderten*) Körpers, kann gesagt werden, dass die Kategorie Behinderung als ein prozessualer, konstruierter Begriff des Werdens verstanden werden kann. DisAbility kann als ein Prozess verstanden werden, welcher stets offen für neue Bedeutungen ist; ein Prozess, der keinen rechtmäßig definierten Anfangs- oder Endpunkt hat und stets alle Menschen mit einschließt, sind sie (zum jetzigen Zeitpunkt) behindert* oder nicht. Behinderung im Tanz demnach ist ein Konstrukt, das durch rigide Akte wiederholt wird. Durch diese Akte wird der *Schein seines Seins* erst hervorgebracht. Wenn Behinderung kein gegebenes Faktum ist, was bedeutet das für den inklusiven Tanz und seine Verhandlung des (behinderten*) Körpers?

An dieser Stelle ergibt sich für mich die interessante Frage, in welcher Weise und inwiefern, anknüpfend an Butlers und McRuers Theorien, an dieser Stelle auch ein Un-Doing Disability denkbar wäre. Auch diese Frage werde ich im Rahmen dieser Arbeit nicht restlos beantworten können. So bleibt auch die Fragestellung nach einem Un-Doing Disability für weitere Forschungsansätze interessant.

Die Aufgabe der Dekonstruktion von Behinderung* im Tanz (und somit die Aufgabe *Tanzschaffender*) wäre es demnach also, auch im Sinne eines Un-Doing Disability, jene Akte zu enthüllen, die den Schein einer „natürlichen“ Notwendigkeit hervorbringen. Dann geht es im Sinne Butlers auch darum, zu zeigen, wie gerade der Begriff von Behinderung* im Tanz, „welcher nur durch seine Erscheinung als ‚[behindert]‘ bestimmt ist, jene Möglichkeiten zulässt, die durch die verschiedenen Verdinglichungen von [Behinderung] als Identität und durch ihre Normierung gewaltsam verhindert worden sind.“ (s.a. Butler 2014, S. 60 f.)

Die Frage danach, ob Behinderung* (nicht nur im Tanz) restlos aufgebrochen werden kann, kann im Rahmen der Überlegungen zu dieser Arbeit nicht abschließend beantwortet werden und bleibt für weitere Forschungsansätze offen und interessant.

4.2.4. Grenzen des Aufbrechens von DisAbility

Um einen Ansatz zur Klärung dieser Frage zu finden, widmet sich B1 der Überlegung zu Gleichheit im Tanz. Für ihn hängt Gleich-Sein stark davon ab, wie mit der Realitätsebene der Differenz von DisAbility umgegangen wird. Differenz wird aufgebrochen, wenn mit dem behinderten* Tanzkörper genauso umgegangen wird wie mit *abled* Tanzkörper auch und gleichzeitig aber „der Rest an Differenz“ ohne Bewertung angenommen wird (vgl. B1, Zeile 732-793).

B1 denkt in diesem Zusammenhang auch über das Ziel nach, DisAbility im Tanz durch Wahrnehmungsverschiebung aufzubrechen. Er überlegt, ob das Ziel dieses Crippings einer Tanzperformance als „Gleichheit im Tanz, in der tänzerischen Begegnung“ (B1, Zeile 312-347; 693-694) gefasst werden kann. Damit wird Gleichheit als erstrebenswertes Ziel im inklusiven Tanz postuliert. Doch ist Gleichheit nicht vielmehr ein Konzept der Integration, welches davon ausgeht, dass es eine bestimmte homogene Gruppe geben kann, die einer Mehrheitsgesellschaft gegenüber stünde (s.a. Georgi 2015, S. 25) und deshalb Normalisierung notwendig macht (vgl. Campbell 2013, S. 215)? Können durch Gleichheit Behinderung* bzw. Differenz in den Hintergrund treten? Dieser Ansatz wird auch heftig kritisiert. So problematisiert beispielsweise Catherine Mac Kinnon, dass der Gleichheitsbegriff im kulturell-gesellschaftlichen und rechtlichen Sinne jeweils an unterschiedlichen Maßstäben gemessen und verschieden definiert wird und real bestehende Differenz damit gar nicht so leicht aufgelöst werden kann (s.a. MacKinnon 1996, S. 141 f.).

Kann es also Gleichheit geben oder wird auch diese vielmehr in einer (crippen) Utopie in Form eines gesellschaftlichen und kulturellen Wunsches inszeniert, also als solche lediglich dargestellt? Kann statt einer fiktiven Gleichheit nicht vielmehr Verschiedenheit als schön und erstrebenswert begehrt werden?

Paxton spricht diese angestrebte Differenzauflösung durch den Kontakttanz bzw. DanceAbility an, die, wie sich im Weiteren herausstellen wird, nur in einer vermeintlichen Gleichheit mündet:

“Contact improvisation offers a form of improvisation to everyone, their abilities tailored to their dancing duet by the choices they make. With DanceAbility, Alessi put this idea to work with people with disabilities - any disabilities - and discovered that it works, and it erases the assumed distinction between able/disabled.

(...) DanceAbility has the power to lift [the toxic] cloud [of binaries, exclusion and separation]. Using the art of dance, the art of the body, it begins with the facts of the body - the facts of any body/mind - and slowly, gently, shows the partners in a dance how to find common ground. (...)“
(Paxton 2011, o.S.)

Wenn aber *nicht-behinderte** Tänzer_innen um die einen Rollstuhl benutzenden Tänzer_innen künstlich „herumschleichen“ und ihnen dabei nicht wirklich als Tanzpartner_innen auf einer Ebene begegnen, wie B1 skizziert, dann werden Bilder reproduziert statt aufgebrochen. Deshalb ist es zentral, danach zu fragen, wie und wobei Behinderung* wirklich in den Hintergrund tritt (vgl. B1, Zeile 683-696). Denn oft wird Gleichheit lediglich simuliert, doch Behinderung und normative Bilder von *Ability* und *Disability* stehen zwischen den Tänzer_innen.

Inklusiver Tanz birgt also oft die Gefahr, dass eine angenommene Gleichheit die tatsächlich bestehende Ungleichheit und Ungerechtigkeit in der Welt nicht beseitigt.

Die Neudefinition von *Normen* ist ein schwieriger und konstanter Prozess, der immer wieder gegangen werden muss. So kommt es zustande, dass besonders durch die Tanzform DanceAbility eine vermeintliche Gleichheit vorweg angenommen wird, die sich aus dem reinen Inklusionsbestreben als *alle inkludierende* Tanzformen speist. Die Inklusion hat somit bei DanceAbility scheinbar abschließend stattgefunden, deshalb scheint eine konstante Auseinandersetzung nicht mehr nötig. Die gesellschaftlichen Bilder von *Disability* im Gegensatz zu *Ability* bleiben somit existent und unaufgebrochen.

D.h. es fehlen DanceAbility und auch der Kontaktimprovisation trotz ihres großen bestehenden Potenzials, *DisAbility* im Tanz aufzubrechen, eine radikal-politische Positionierung und dementsprechende Umsetzungen. Der inklusive Tanz muss „wilder, sexier, [diverser] und reizvoller werden“, sodass die Leute, die inklusiven Tanz machen, auch neue Sachen probieren“ und „es braucht mehr que(e)r Allianzen. Das ist das Wichtigste. [Eine] lustvollere Ästhetik“ (B1, Zeile 1213-1215; 1219-1221; 1225-1228; 1329-1334; 1338-1359). Die bereits inklusiv tätigen Tanzschaffenden müssen Menschen

mit DisAbility gegenüber ihre biedere Art ablegen, bringen es zwei der Interviewten auf den Punkt (vgl. B1, Zeile 1219-1228; B3, 1128-1143).

Es braucht also eine Erweiterung des Spektrums an Radikalität, sodass alle *nicht-behinderten** Tänzer_innen auch Tänzer_innen mit Behinderungen* nicht mehr mit Glacéhandschuhen gegenübertreten, sondern ihnen - wie es auch sonst oft im Tanz üblich ist - auch immer wieder heftig physisch begegnen (vgl. B1, Zeile 613-618; 749-764; 1508-1510).

Ein dekonstruktiv-radikaler Umgang mit eben diesen Gegensätzlichkeiten wäre es z.B., im Tanz mit einer behinderten* Tänzer_in physisch genauso umzugehen und mit ihr ebenso wild zu tanzen wie mit jeder *abled* Tänzer_in ohne Behinderung* auch. Genau diese Gleichheit in einer auch einmal wilden Improvisation vermisst DanceAbility, weil es hier viel zu *lieblich* und *nett* zugeht (s.a. B1, Zeile 718-719).

Die Frage, die sich hier aufdrängt, ist, ob sich Kontaktimprovisation oder DanceAbility-Konzepte politisch mit Crip-Konzepten verbinden lassen; ob sie im Kontakttanz politisch strategisch eingesetzt werden können, um gegen Ableismus (im Tanz) vorzugehen.

Die zentrale Frage ist also, ob und inwieweit sich Inklusionsideen im inklusiven Tanz mit der Dekonstruktion von Behinderung* überhaupt in Einklang bringen lassen (s.a. B1, Zeile 1451-1453).

Denn Behauptungen wie „im inklusiven Tanz sind wir alle behindert* bzw. individuell“ stellen eine scheinbare „Gleichmachung“ und damit einher gehend eine Verleugnung jeglicher Differenz dar. Dieser Ansatz einer Verleugnung jeglicher Differenz und Unterschiede negiert dabei den existierenden Ableismus im Tanz. Dadurch wird aber genau dieser (re)produziert und Differenz wiederum gestärkt statt dekonstruiert.

Es ist also viel zu kurz gegriffen, zu sagen *wir sind alle behindert**, *wir haben alle Migrationserfahrung*, etc.. Denn Erfahrungswelten von Behinderung im Tanz stehen - wie auch andere Diskriminierungskategorien - auf einer ganz anderen Ebene. Diese Erfahrungswelten sind mit spezifischen Erfahrungen in unserem gesellschaftlichen gerade im (klassischen) Tanz stark existierenden Normierungssystem verbunden.

Deshalb muss umso mehr und umso genauer hingeschaut und darauf geachtet werden, was die wirklichen Bedürfnisse und Erfordernisse einzelner Tänzer_innen sind. In diesem Sinne scheint es also nicht die Frage zu sein, was mit einer inklusiven Weltanschauung „besser gemacht“ werden kann, sondern die Frage, ob es statt der Inklusionsfrage im Tanz ein anderes bzw. neueres und auch radikaleres Konzept geben kann, das mit dem klassischen Inklusions-Ansatz des Setzens auf „Diversität“, „Vielfalt“ und „Toleranz“ als Fetisch bricht und DisAbility im Sinne von Crip-Konzepten wirklich auflöst.

Da DanceAbility und auch die Kontaktimprovisation auf Inklusionskonzepten beruhen versäumen sie es, Behinderung* als politische Forderung und Identität im Tanz zu verstehen und dementsprechend zu dekonstruieren, weil es ihnen im Umgang mit den Binaritäten von *Ability* und *Dis_ability* an Radikalität fehlt.

Kontaktimprovisation geht im Vergleich zu DanceAbility zwar einen Schritt weiter und versucht diese „giftige Wolke“ der Randgruppen radikaler aufzulösen. In diesen Überlegungen geht es jedoch mehr um das Miteinander, um das „Jede_r mit Jede_m“. Das bringt die Auflösung von Differenzen allgemein mit sich. Aber auch Kontaktimprovisation erreicht diese Radikalität in Bezug auf DisAbility „nur zum Teil“ (vgl. B1, Zeile 693-753; 583-592; 606-627).

Zusammenfassend bleibt das (dekonstruktive) Potenzial vom Kontakttanz und dessen Umsetzung dem Inklusionsgedanken verhaftet.

Um Disability also im Sinne von Crip-Konzepten im Tanz umfassend zu dekonstruieren, überlegt B1 (Zeile 1442-1560) einen ersten Lösungsansatz, braucht es deshalb zusätzlich einen strategischen Essentialismus⁴⁹.

Für weitere Forschungsansätze bleibt also die Nachzeichnung einer radikal(ere)n Dekonstruktion von *Dis_ability* im Tanz im Sinne von Crip-Konzepten interessant und zeigt somit die Notwendigkeit breiterer (wissenschaftlicher) Thematisierung auf.

⁴⁹ Stephen Morton charakterisiert strategischen Essentialismus wie folgt: “Strategic essentialism accepts that essentialist categories of human identity should be criticized, but emphasizes that one cannot avoid such categories at times in order to make sense of the social and political world. In the place of an uncritical theory of essentialism, Spivak’s early contributions to feminist and postcolonial theory (during the 1980s) proposed a ‘strategic use of essentialism in a scrupulously visible political interest’ (Spivak 1987, S. 205). For minority groups, in particular, the use of essentialism as a short-term strategy to affirm a political identity can be effective, as long as this identity does not then get fixed as an essential category by a dominant group.” (Morton 2003, S. 75)

4.2.5. Severe Disability versus Severe Disableness im Tanz

Das Fehlen dieser radikalen Dekonstruktion zeigt sich auch darin, dass gerade im (klassischen) professionellen Tanz gerne nur Menschen mit leichten Behinderungen* professionell angestellt werden, „Leute mit den Luxusbehinderungen*“ (B4, Zeile 1141). Dementgegen werden Tänzer_innen mit schweren Behinderungen*, aufgrund struktureller Probleme wie fehlender Barrierefreiheit und klassischer ästhetischer Werte oft nicht beschäftigt. Damit einhergehende diverse und vielfältige Potenziale werden nicht erkannt, weder von Dienstgeber_innen noch in Ausbildungen (vgl. B3, Zeile 742-750; 1390-1401; B4, Zeile 1104-1109; 1123-1125).

So schreibt auch Albright noch 2013 (S. 300 f.):

“Even in the less mainstream examples of integrated dancing, the financial reality of grassroots arts organizations often means that nondisabled dancers receive much more touring and teaching work than even the most highly reknowned disabled dancers. it is still prohibitively expensive to travel as a disabled person, especially if one needs to bring an aide along issues of disability eventually affect everybody’s life. Yet [despite this] many of us are familiar with the work of disabled writers, artists, and musicians (...)”.

Hier wird der Verweis auf ein neoliberales Gedankengut und -system deutlich ersichtlich, nämlich dass wegen der neoliberalen Anforderung an das Leistungsobjekt Performer_in severe dis_abled Tänzer_innen gegenüber jenen mit leichten Behinderungen* benachteiligt werden. Der Begriff Inklusion lässt sich also durch neoliberale Auslegungen missbrauchen, beliebig ausdehnen und fassen (s.a. McRuer 2007, S. 8 f.).

Es wird

„immer schwieriger für Leute, die nicht die klassischen Potenziale haben, Jobs zu finden. (...) Dieser Druck in der Gesellschaft, zu entsprechen, Leistungsgesellschaft zu sein und Leistungsmensch zu sein (...) wird momentan extrem hoch“ (B3, Zeile 754-758).

„Ganz sicher [ist es so], dass man schwer eine Chance kriegt.“ (B3, Zeile 1410)

Im Sinne McRuers kann der „schwer behinderte Tanzkörper“ - entgegen seiner Mainstreambetrachtungsweise als *am meisten marginalisiert* und *unterprivilegiert* - als am

meisten gegen die *Normalität* laufend gelesen werden (s.a. McRuer 2006a, S. 306; 2006b, S. 30 f.).⁵⁰

Damit erhebt der dis_abled Tanzkörper im Sinne eines crippen Widerstandspotenzials den Anspruch auf einen ent-personalisierten Diskurs von Behinderung und des behinderten Körpers im Tanz. Der behinderte (Tanz-)Körper wird dann zu einem dis_abled Body. Nicht der behinderte Tanzkörper steht somit zur Diskussion, sondern seine politische Bedeutung für den Tanz und damit seine Neuverhandlung als Tanzkörper, der politisch wird und in der Öffentlichkeit auftritt. An dieser Stelle geht es also auch um kulturelle und soziale Verhältnisse und Hierarchien (im Tanz).

Der Standpunkt „schwerer Behinderung“ ist also am besten geeignet, reine Toleranz in der Tanzwelt zurückzuweisen und die Inadäquatheit von *Compulsory Ableness* im Sinne von Crippling im Tanz zu desavouieren und „zur Rede zu stellen“ und damit eine politische Auseinandersetzung und Neuverhandlung im Sinne von sozialer Gerechtigkeit und kultureller Bedeutungsänderung und -verschiebung einzufordern (s.a. McRuer 2006a, S. 306; 2006b, S. 30 f.).

Campbell verweist darauf (s.a. 2013, S. 212), dass die vermeintlich als „natürlich“ klassifizierte Schädigung (Impairment) als „somatische Antwort“ innerhalb ableistischer Bedingungen performativ hervorgebracht ist (s.a. Corker 1999, S. 636).

(Severe) DisAbility kann eine nicht-performative Inklusion im Sinne Ahmeds (vgl. 2012, S. 116 f.) am besten aufzeigen. In Anlehnung an McRuer (s.a. 2006a, S. 306; 2006b, S. 30 f.) und Campbell (2013, S. 210) kann (schwere) Behinderung auch im Sinne einer anti-social Kategorie der Widerständigkeit gegen Normierung, Normalisierung und Assimilation gelesen werden. (Severe) DisAbility ist also am besten dazu geeignet, die Inadäquatheit des in der Primaballerina idealisierten graziösen *weißen*, *femininen*, *schönen* - und allzeit *fähigen* - verkörperten Ideals von *Ability* in einer ableistischen Tanzkultur darzustellen.

⁵⁰ S. Theoriekapitel 1.2.1.

4.2.6. Von *abled* Privilegien im Tanz

„Die Wertigkeit eines perfekten Körpers und die Bilder des perfekten Körpers im Tanz [sind] noch immer die Wertmessung.“ (B3, Zeile 557-561)

Hiermit verweist B3 auf einen der grundlegendsten Punkte ableistischer Macht- und Gewaltverhältnisse im (klassischen) postmodernen Tanz.

Mit dem Blick auf Normierungszwänge, Macht- und Gewaltverhältnisse liegt es aber auch nahe und ist dringend erforderlich, sich mit den daraus entstehenden Vorteilen - Privilegien von *Ability* im Tanz - zu beschäftigen, welche damit eng verknüpft sind.⁵¹

B3 spricht mit dieser Charakterisierung des (klassischen) postmodernen Tanzes an, dass Privilegien von *abled* Tänzer_innen ebenso in besonderem Maße mit Normierungszwängen, Macht- und Gewaltverhältnissen in Zusammenhang stehen, welche in unserem ableistisch-normierenden Gesellschaftssystem existieren.⁵²

Privilegien von *abled* Tänzer_innen sind es z. B. im Tanzkontext als *normal* und zugehörig und damit als professionelle Tänzer_in betrachtet zu werden, ohne die eigene physische Verfasstheit erklären oder rechtfertigen zu müssen. Auch müssen *nicht-behinderte* (professionelle) Tänzer_innen nicht grundsätzlich um ihre Teilnahmemöglichkeit in Ausbildungen, Workshops oder Performances kämpfen, da ihr Tanzkörper nicht infrage gestellt wird (s.a. Dietrich 2013, S. 388; Röggla 2013, S. 9; Frankenberg 1993, S. 8 f.; Bee 2013, S. 28-30). Diese Privilegien könnten mit einem unsichtbaren Rucksack verglichen werden. Es kann also gesagt werden, dass dieser voller spezieller Vorteile, Vorrechte oder Sonderrechte ist. Dies wären sogenannte „Selbstverständlichkeiten“, wie:

- ein Körper der *norm-gesellschaftlich* gesehen als Tanzkörper angesehen wird und in diesem Zusammenhang auch als sexuell wahrgenommen und als begehr(enswer)t betrachtet wird,

⁵¹ Bislang gibt es noch wenig Forschung zu Critical Ability (Studies) bzw. Ability Privilege. Die vorliegenden Zeilen entstammen - in der Umlegung von Critical Race Studies und Critical Whiteness - meinen Überlegungen dazu. Ich orientiere mich dabei hauptsächlich an der Ausgabe des feministischen Monatsmagazins an.schläge von November 2013, aber auch an einigen anderen Texten zu dieser Thematik.

⁵² Wichtig ist mir hier anzumerken, dass auch wir behinderte* Tänzer_innen nicht nur behindert*, sondern auch privilegiert sind. Wir sind oftmals auch *weiß, heterosexuell*, in dem Land, in dem wir leben auch geboren oder Akademiker_innen. Häufig sind wir auch nicht von Obdachlosigkeit betroffen u.v.m..

- sich mit den eigenen physischen, psychischen oder weiteren Gegebenheiten des eigenen Tanzkörpers einem allgemeinen Zeitsystem oder Zeitrhythmus anpassen zu können, die den im (klassischen) Tanz geforderten und gültigen Anforderungen im Tanz entsprechen,
- mehr oder weniger passende körperliche, psychische oder mentale Ressourcen im Tanz und Alltag,
- eine (physisch, psychisch und anders) auf die eigene Person abgestimmte (Tanz-)Welt,
- selbstverständlich barrierefreie Zugänge zu Bühnen und Proberäumen etc.,
- eine (Tanz-)Welt, die so ausgerichtet ist, dass Tätigkeiten und Bewegungen zumeist alleine und ohne fremde Hilfe ausgeführt werden können,
- generell - und ohne dies immer wieder auch abgesprochen zu bekommen - als erwachsene, ernst zu nehmende Tanzschaffende angesprochen und wahrgenommen zu werden u.v.m. (s.a. Peggy McIntosh in Röggl 2013, S. 9)

Abled Privilegien werden - im Gegensatz zu jenen Zuschreibungen an behinderte* Tänzer_innen - in unserem normierenden Gesellschaftssystem nicht benannt und nicht markiert.

Ability bleibt fast immer der Maßstab im Tanz, an dem sich alle orientieren müssen; sie gilt als unhinterfragte *Normalität* und bleibt - im Gegensatz zu *DisAbility* - daher unsichtbar, unhinterfragt und unkritisiert (vgl. Dietrich 2013, S. 388; Röggl 2013, S. 9; Bee 2013, S. 28-30).

Kunst und Kultur und Teilhabe für alle und mit allen bedeutet im Gegensatz dazu, dass alle Menschen in allen Bereichen uneingeschränkter Zugang zu dazu haben. Dabei dürfen weder bestehende Privilegien reproduziert, noch unüberwindbare neue geschaffen werden (s.a. Hoffmann 1981, S. 29).

Privilegien im Tanz sind jedoch nicht nur auf *Behinderung** beschränkt. Um Privilegien im Tanz auf einer breiteren Ebene zu teilen, braucht es zudem ein allgemeines Bewusstsein, dass *Behinderung**, Migrationserfahrung bzw. Fremdheit in einem Land u.v.a. jede Performer_in zu jeder Zeit betreffen kann und, dass die Teilhabe *aller* deshalb selbstverständlich ist - das ist eine Form von sozialer Bildung.

Weil Privilegien geteilt und nicht reproduziert werden sollen, ist Ableismus in Tanz und Performance grundlegend auch die Verantwortung von *nicht-behinderten** Tanzschaffenden, anstatt sie beständig lediglich als jene der von Diskriminierung betroffenen Performer_innen zu betrachten (s.a. Mayer 2013, S. 26).

4.3.Schlussfolgerungen, Wünsche für Veränderungen und Ausblick

“I don’t believe in barriers or caged beauty. There is no way in these fast times that we can define what dance is. We cannot even define what art is.“
(Javier de Frutos in Benjamin 2002, S. 199)

Für das Aufbrechen von DisAbility und seinen gesellschaftlich gesetzten *Normierungen* bedarf es praktischer Umsetzungen und Veränderungen bezüglich Barrierefreiheit. Dies beinhaltet einerseits Zugänglichkeiten⁵³ zu den entsprechenden einschlägigen Festivals, andererseits aber ebenso gesetzliche Rahmenbedingungen und Bewusstseinschärfung für diese Notwendigkeiten (vgl. B1, Zeile 448-487; B3, 352-357; 1102-1110).

Es wird oft so getan, als ob Inklusion umgesetzt und Behinderung* kein Thema mehr wäre, aber in dem Maße, wie diese Themen als Unwichtigkeit betont werden, sind sie existent (vgl. B1, Zeile 448-487; B3, 352-357; 1102-1110).

Die Interviewte B4 unterscheidet hier verschiedene Ebenen von Inklusion:

„Inklusion funktioniert derzeit am untersten Layer. Es geht darum, dass Menschen mit Behinderung* überhaupt dabei sein können. Danach, auf der mittleren und oberen Ebene, geht es um echte Teilhabe und Einbringung. Am mittleren Layer funktioniert das schon ein bisschen, aber es bleibt noch viel zu tun.“ (B4, Zeile 462-472)

Grundlegend ist anzumerken, dass sich bei den Aussagen der befragten Tänzer_innen, aber auch grundsätzlich bei der Inklusionsthematik, der klassische Inklusionsansatz und sein Setzen auf Diversität, „Vielfalt“ und Toleranz als Fetisch, der das Othering weiterhin, wenn auch auf positiv diskriminierende Art fortschreibt, mit der dekonstruktiven

⁵³ Barrierefreiheit ist für mindestens 70% der Bevölkerung notwendig und wertvoll (vgl. B3, Zeile 1129-1143). Dafür braucht es die Bereitstellung von Geld und Gesetzesnovellen bzw. eine strengere Handhabung bestehender Gesetze. Hierfür wären viel höhere Schadensersatzforderungen und ebenso eine zwingende, gesetzlich vorgeschriebene Beseitigung der Barrieren ganz dringend notwendig (vgl. B3, Zeile 1129-1143).

Inklusionskritik post-strukturalistischer Theorien vermischt. Dies ist unvermeidbar, da unsere Gesellschaftsstruktur dem Minoritäts- und essentialistischem Denken verhaftet ist. Auf welchen Bemessungsgrundlagen bauen die befragten Tänzer_innen ihre Einschätzung zu Gleichberechtigung und die ihrer Ansicht nach sehr ausbaubare und unbedingt notwendige Barrierefreiheit Österreichs auf? Dies impliziert den Gedanken, dass Gleichberechtigung und Inklusion messbar und klar definierbar wären. Ebenso ist „gleich behandeln“ nicht automatisch mit anti-diskriminierendem bzw. Differenzen-anerkenndem Handeln gleichzusetzen.

Immer noch müssen Tanzschaffende mit DisAbility vieles ausgleichen, das niemand sieht. Es gibt immer noch sehr viele ableistische Hürden, von z.B. fehlender Barrierefreiheit und fehlenden Unterstützungssystemen (vgl. B2, Zeile 960-1002).

Auch zeitlich wird es oft sehr eng: *Nicht-behinderte** Performer_innen müssen beispielsweise nicht überlegen, ob es an ihrem Aufführungsort eine barrierefreie WC gibt oder nicht. Wenn alle nach dem Auftritt duschen, können das behinderte* Tanzschaffende nicht. Sie müssen „saudreckig und verschwitzt“ ihre Kleidung wieder anziehen. Dieses banal klingende Beispiel verdeutlicht den Kampf mit sehr vielen unsichtbaren Hürden, von denen aber viele gelöst werden können (vgl. B2, Zeile 960-1002; B2 in Magdlener 2017, S. 10).

Zu den grundlegend wichtigen Veränderungen für das Aufbrechen von *Normen* und DisAbility zählt nach wie vor die Bereitschaft der entsprechenden Lehrer_innen und Tanzschaffenden, sich auf behinderte* Tänzer_innen einzustellen sowie mehr intellektuelle Auseinandersetzung mit dieser Thematik (vgl. B1, Zeile 1219-1228; B2, 912-913; B3, 277-289; 1128-1143). Denn diese Auseinandersetzung ist gerade erst am Entstehen. Inklusiven Unterrichtsmethoden müssen gemeinsam mit Tanzschaffenden mit Behinderung* noch entwickelt und erprobt werden (vgl. B2, Zeile 745-772).

Zudem braucht es ein Denken „Kunst ist Arbeit“. Persönliche Assistenz am Arbeitsplatz (PaA) bekommen Tanzschaffende nur, wenn sie genug verdienen. Wenn nicht, bekommen sie keine PaA, weil ihre Tätigkeit als Hobby bewertet wird (vgl. B2, Zeile 906-913; B4, 381-388). Auch Herman und Chatfield (2010, S. 52) beschreiben in ihrer Studie die

größten Hindernisse für und die Wahrnehmung von Tanzschaffenden mit DisAbility in der
Mainstream-Tanzwelt:

“I’m active because I’m a performance artist, but the most barrier is the fight to being accepted as
artist and not that it is just leisure time. People have a hard time to see that art is work anyway, and
if you are disabled they think it is social”.

Es ist ein politischer Wille notwendig, um vorhandene Potenziale zu fördern. Hierfür
braucht es auch von Seiten der Politik und Verwaltung Geld und Überzeugung, um das
Geld richtig zu verteilen. Es braucht die Überzeugung, dass inklusiver Tanz Kunst ist und
wichtig ist (vgl. B2, Zeile 381-405; 906-913; B4, Zeile 381-388).

Neben den baulichen Maßnahmen und der Sichtbarmachung unsichtbarer Hürden geht es
auch um Formen der Anerkennung und Wertschätzung. Es gibt keine Ernsthaftigkeit,
Tänzer_innen mit Behinderungen* in die Bewerbungen für Tanzstücke und Performances
auch wirklich aufzunehmen (vgl. B2, Zeile 793-828; B3, 278-289). In Bezug auf
berufliche, intellektuelle, als auch persönliche Potenziale ist es für Menschen mit
Behinderung* besonders schwer (vgl. B2, Zeile 793-828; B3, 337-343). Es ist noch immer
nicht zur Gewohnheit geworden, dass sie in der Welt gesehen werden.

Nur in manchen Projekten auf der Bühne gibt es Gleichberechtigung, nicht aber bei
professionellen Anstellungen innerhalb der noch nicht-inkluisiven (Mainstream-)Tanzwelt
(vgl. B3, Zeile 293-303).

All die genannten Auslegungen sind Varianten des zuvor erläuterten klassischen
Inklusionsansatzes und eines essentialistischen Inklusionsverständnisses. Diesen
Überlegungen zufolge würden die genannten Auslegungen die Basis für eine ebensolche
Inklusion schaffen.

4.3.1. Inklusionskritik unter Einbezug von Machtverhältnissen

Geht es um ein Aufbrechen von DisAbility im Tanz, so müssen die gängigen Konzepte
eines von Integration durchsetzten Inklusionsverständnisses sowie klassische
Inklusionsansätze, welche lediglich das Individuum im Zentrum haben und
Machtstrukturen ignorieren, hinterfragt werden.

In der folgenden Situationsbeschreibung charakterisiert Neil Marcus (in Koppers/Marcus 2008, S. 57) in seinem Gedicht das Fehlen von Radikalität und lustvoller Ästhetik anhand einer Kontaktimprovisations-Jam auf einem Festival:

“I am not easy with the word crip. Still. But I’ll use it here as shorthand. We were crips at this contact festival. They were thrilled to have us as some of their focus was ‚mixed abilities‘ an awful term in my mind. Reminds me of dog breeding. They were very interested in being sensitive to the needs of crips. But they ended up being so ‚careful and sensitive‘ it was very irritating. And I felt very insulted (...) and excluded anyway (...)“.

Für die Dekonstruktion von DisAbility fehlt bei DanceAbility, der Kontaktimprovisation bzw. im inklusiven Tanz die Erweiterung des Spektrums um Radikalität und lustvollere Ästhetik, wie sie in der queeren Choreografieszene existieren.⁵⁴ Denn jede tänzerische Begegnung hat eine bestimmte Textur, eine Ebene, wie sich etwas anfühlt und wie es aussieht. Beispielsweise jene Textur, dass „sich einmal alle langsam bewegen und nicht immer nur die einen langsam und die anderen hüpfen durch die Gegend.“ (B1, Zeile 762-764; vgl. 1329-1355)

Diese Veränderung muss einerseits von Tanzschaffenden mit DisAbility kommen (vgl. B4, Zeile 589; 666-667), andererseits braucht es aber auch nach wie vor viel Solidarität von Künstler_innen ohne Behinderung* und insbesondere queeren Choreograf_innen wie Keith Hennessy⁵⁵, die diese Auseinandersetzung auch unter Einbezug von Machtverhältnissen leisten. Es braucht also Tanzschaffende, die erkennen, dass Tanz mit Tänzer_innen mit DisAbility ihr Potenzial erweitert, aber auch künftige Generationen von Tänzer_innen mit Behinderung* (vgl. B2, Zeile 975-976), die mutig sind und Tanz-, Performance-, Schauspiel- und Choreografieausbildungen machen; die „sich reinreklamieren in die verrückte Kunstwelt“ (B3, Zeile 1278-1284). Dies braucht Zeit und Leute, die nicht locker lassen und sagen: „und trotzdem bin ich da und trotzdem mache ich mein Stück und will dort hinein und die Förderungen von der Kunstsektion bekommen“ (B3, Zeile 1278-1288;

⁵⁴ Dafür würde es den Strategischen Essentialismus (s. Definition Kapitel 4.2.3.) brauchen, den DanceAbility derzeit ablehnt. Die Grundbegriffe von DanceAbility hängen an keinem Differenzbegriff von Behinderung* (vgl. B1, Zeile 1519-1560), was die Anwendung eines strategischen Essentialismus unmöglich macht.

⁵⁵ Keith Hennessy ist Choreograf, Lehrer, Performer und Aktivist. In seinen Arbeiten befasst er sich mit Thematiken rund um Queer-Feminismus, Critical Whiteness, Anarchismus, Ableismus u.v.m. Er lebt in San Francisco und präsentiert seine Arbeiten weltweit (vgl. ImPulsTanz Vienna International Dance Festival 2018, S. 38).

s.a. B3, Zeile 1116-1123; 1278-1284; B1, 1308-1338; B2, 395-405; 1040-1044; B4, 935-958).

Zum Aufbrechen von DisAbility braucht es zudem adäquate Aus- und Weiterbildungen im Bereich Tanz, Performance, Schauspiel und Choreografie etc. auf einem universitären Niveau, welche von staatlichen Organisationen anerkannt sind. Diese inklusiven Ausbildungen für Tanzschaffende mit und ohne DisAbility müssen strukturell implementiert werden, um mixed-abled unterrichten zu können (vgl. B1, Zeile 1308-1338; B2, 395-405; 1040-1044; B3, 1115-1119; B4, 935-958).

Dabei kommt es darauf an, wie die Tanzausbildungen konzipiert sind und ebenso darauf, wie Tanz vermittelt wird. Mixed-abled zu unterrichten heißt, die Ästhetik, die Wertigkeiten und Bewertungen zu verändern und zu hinterfragen. Den Studierenden soll ein neuer Blick auf Bewertung von Tanz gelehrt werden (vgl. B3, Zeile 607-613; 859-863; B4, 783-797). Es braucht mehr Veränderungen in die Richtung, dass Nicht-Gewohntes auch schön sein kann und eine eigene *Schönheit* hat, fernab von *Normen* (B3, Zeile 858-863; B4, 783-797).

Eine wichtige Veränderung dabei wäre, dass Behinderung* nicht mehr die Horror-Vision für *nicht-behinderte** Tänzer_innen ist, wo sie schnell wegschauen (vgl. B4, Zeile 345-352). Die Veränderung nicht nur solcher Bilder in den Köpfen, welche für eine Dekonstruktion von DisAbility wichtig sind, braucht den gemeinsamen Tanz (vgl. B4, Zeile 345-352).

Auch Herman und Chatfield beschreiben noch im Jahr 2010, dass Performer_innen und Tanzschaffende mit DisAbility durch MixedAbility-Kompanien zwar legitimiert wurden, ihre Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten aber immer noch marginal geblieben sind. Immer noch sind behinderte* Tanzstudierende auf die Einladung von professionellen Tanzkompanien angewiesen, um an ihre Ausbildung heranzukommen, oder sie müssen auf den nächsten MixedAbility-Workshop warten, der in ihrer Community angeboten wird. Daran hätte sich auch mit der Einführung der entsprechenden gesetzlichen Rahmenbedingungen und der Beseitigung von baulichen Barrieren nicht viel verändert (vgl. Benjamin 2002, S. xvii; Herman/Chatfield 2010, S. 44; Whatley 2007, S. 6; 22).

Herman/Chatfield führen weiter aus:

“(…) A dance student who has a disability finding their way into a traditional technique class would quickly discover that the existing paradigms of dance training - its values and vocabulary - did not include all bodies. Instructions such as, ‘See the whole space’, ‘Stand up’ or any verbal instruction for that matter could isolate students without the ability to see, hear, or stand.“ (Herman/Chatfield 2010, S. 44)

So skizziert auch Alessi die Ausrichtung traditioneller Tanzformen, deren Stipendien und die sich daraus ergebende Problematik für Tänzer_innen mit DisAbility wie folgt:

“A Guggenheim Fellow and Fulbright Scholar, in most traditional forms [of dance] the difficulty in accommodating people with disabilities stems from the fact that they were designed with traditionally accepted bodies in mind. In his experience many people working within traditional dance methods were not temperamentally closed to opening classes to students who have disabilities; they just did not know how to open classes to dancers of mixed-abilities.” (Herman/Chatfield 2010, S. 44)

Paxton bringt diese Veränderungsbedürftigkeit auf den Punkt, er meint dazu:

“It is clear that some process is necessary to guide the instructor into avenues wide enough to accommodate everyone, and the skill of the instructor is called upon to create within the guidelines and lead the group into the desired movement possibilities without isolating anyone.... The instructor must be informed and tuned into the possibilities inherent in the most subtle options for common ground.” (Alessi/Zolbrod 2006, S. 10)

Es geht an dieser Stelle also um die Transformationsfähigkeit regulärer Institutionen und Strukturen⁵⁶ im Tanz. Diese müssen (nicht nur in baulicher Hinsicht) geöffnet und gleichzeitig für eine ästhetische Diversität sensibilisiert werden, sodass die Teilhabe und Selbstbestimmung jeder einzelnen Tanzschaffenden mit DisAbility gewährleistet ist (s.a. Georgi 2015, S. 27; Merx 2013).

An Paxtons Ausführungen kann deutlich gesehen werden, dass es auch im Tanz im Kern der Sache nicht um Aufträge und Verpflichtungen durch die UN-Konvention über die

⁵⁶ Im Folgenden beziehe ich die Ausführungen von Georgi (2015), Löhrmann (2015), Merx (2013) und Köbsell (2012b) auf Tanz und seine Verhandlung des (behinderten*) Körpers.

Rechte behinderter* Menschen⁵⁷ geht und darum, Vereinbarungen zu unterzeichnen, Gebäude umzubauen oder Fortbildungen anzubieten - auf die Haltung (gegenüber Tanzschaffenden mit DisAbility) kommt es an. Es geht um ein Lebenskonzept von Menschen untereinander (s.a. Löhrmann 2015, S. 296).

Dies zeigt, dass die Eckpfeiler und Grundhaltung der Hippie- und anderen Emanzipationsbewegungen des Mehr-als-ein-Miteinander-Lebens, der Gleichheit aller Menschen und der Emanzipation der individuellen Tänzer_in im Gegensatz zu einem im klassischen Tanz üblichen Konkurrenz- und Unterwerfungsdenken einer radikaleren Umsetzung bedürfen. Damit erst wird ein - im Sinne der UN-Konvention über die Rechte von Tänzer_innen mit DisAbility - rechtlich verbindlicher Nachteilsausgleich der Inklusion umgesetzt (s.a. Georgi 2015, S. 27).

„Entscheidend [für die Inklusion von Tanzschaffenden mit DisAbility] ist, dass nicht ‚Normalität‘ die Leitkategorie ist, an der sich alle orientieren müssen, sondern die Anerkennung menschlicher Vielfalt. Erst wenn es gelingt, ein solches Klima - in Verbindung mit Barrierefreiheit von Gebäuden und Lehrmethoden - zu schaffen, kann eine neue Qualität im Umgang zwischen Menschen [verschiedener] Befähigung[en], [verschiedener] Geschlecht[er], sozialer und ethnischer Herkunft etc. erreicht werden und tatsächlich von Inklusion gesprochen werden.“ (Köbsell 2012, S. 52)

4.3.1.1. Eine crip-theoretische Perspektive auf Inklusion

Auch McRuer (in der Crip Theory) und nachfolgend Köbsell (vgl. 2012, S. 52) verweisen darauf, dass es im Kern der Sache nicht um die Inklusion von Tanzschaffenden mit DisAbility in bestehende Tanzstrukturen geht, sondern um den generellen Umgang miteinander, mit verschiedenen Körpern und letztlich mit dem Begriff Inklusion.

Inklusion ist aus crip-theoretischer Perspektive im Sinne McRuers (vgl. 2007, S. 5) nicht als selbsterklärend positiv zu verstehen oder als klar ersichtliches Ziel einzuordnen⁵⁸. Es

⁵⁷ Die UN-Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderungen* (CRPD) dient dem Ziel, die „... volle und gleichberechtigte Ausübung aller Menschenrechte und Grundfreiheiten durch alle Menschen mit Behinderungen zu fördern, zu schützen und zu gewährleisten (...) (Artikel 1 CRPD)“ (Schulze 2011, S. 11). Die Menschenrechte für Personen mit DisAbility wurden hiermit erstmals auch als verbindlich festgelegt (vgl. Degener 2015). Die UN-Konvention verankert das Recht auf chancengleiche, inklusive Bildung und (entgeltliche) Arbeit und ein dementsprechendes Diskriminierungsverbot (vgl. Schulze 2011, S. 18; Trenk-Hinterberger 2015, S. 106).

⁵⁸ S.a. Kapitel 2.1.1.1. des Theorieteils A.

geht vielmehr darum, zu hinterfragen, ob Inklusion ihren Anspruch und ihr Versprechen erfüllt und um die grundsätzliche Überlegung, *in welchen Strukturen und unter welchen Umständen* Inklusion erfolgen soll.

4.3.1.2. Inklusion als (Self-)Care Politics

Anstatt sich *in einer konkurrenzdurchsetzten, kapitalistischen und neoliberalen Tanzwelt* an der Frage der Inklusion und Unabhängigkeit als oberstes Ziel zu orientieren, sollte es gerade in jenem (klassischen) Tanz vielmehr um (Self-)Care politics (s.a. B1, Zeile 1400-1405) gehen, die zu einer positiven Variante von *Interdependenz*⁵⁹ im Sinne von positiven wechselseitigen Abhängigkeiten im Tanz führen, wie sie auch seitens der Kontaktimprovisation beschrieben werden (s.a. Kaltenbrunner 2009, S. 54-57). Damit sollte - so meine Definition von (Self-)Care Politics⁶⁰ - also der Frage nachgegangen werden, wie sich alle Tänzer_innen und Tanzschaffenden *im Bewusstsein eines positiven und bereichernden Vokabulars wechselseitiger Bezüge aufeinander* und in einem gesellschaftspolitischen Sinne von care politics im Tanz gegenseitig unterstützen können. Auf dieser Basis sollte, anstatt nach einer crippten Utopie der Inklusion in der Tanzwelt, danach gefragt werden, wie das konkrete Miteinander Tanzschaffender und deren Umgang mit dem behinderten* Körper im Tanz im Sinne von „*Social Justice*“ und einer „*Radical Connection*“ (wie sie Zimmerman 2013 o.S. und Mayer 2013, S. 27 fassen) aussieht bzw. aussehen soll.⁶¹

4.3.1.3. Crip(topisch)e Alternativen zu einem Inklusionsparadigma

Wie können also crippte Alternativen zum Inklusionsparadigma, gleichsam criptopische Orte und Crip-Politiken aussehen, die nicht nach einer Parallelwelt in einem vermeintlich existierenden Außerhalb suchen, sondern die auf der Kritik an real existierenden gesellschaftlich inhärenten Machtstrukturen von Ableismus, Kapitalismus u.v.m. aufbauen und damit gesellschaftspolitische Veränderungen und Umsetzungen erwirken? Was genau können und wollen wir uns alle vorstellen, wenn wir an eine *alle-inklusive Gesellschaft*

⁵⁹ Hervorh. E.M.

⁶⁰ Meine Definition ist in Anlehnung an Bee 2013 und Mayer 2013 entstanden.

⁶¹ Die von mir ausgeführten, vorangegangenen und folgenden Überlegungen sind in Anlehnung an Mayer (2013) und Zimmerman (2013) entstanden und anschließend auf Tanz bezogen worden.

denken? Geht es nicht vielmehr um Crip-Politiken, in denen die Freiheit für ein Oszillieren, also Wechseln, zwischen verschiedenen Inklusionsansprüchen und -stimmungen zu unterschiedlichen Zeiten bestehen bleiben kann?

Solange ableistische Politiken, Verstrickungen und Praxen im (inkluisiven) postmodernen Tanz also nicht vor dem Hintergrund (kapitalistisch-)produktiver, sozialer Relationen aber auch neoliberaler, heteronormativer, rassistischer u.a. Verhältnisse hinterfragt werden, bleibt Inklusion in Cruel Optimism verhaftet.

Hier tut sich ein Widerspruch auf, denn wo - im Zusammenhang mit der Cripotopie von Inklusion - erfüllt Kontaktimprovisation ihre streng verfochtenen und dogmatisch gesetzten Ziele? Die von ihr programmierten neuen und gerechten Lebensformen und Tanzstrukturen mit sozialer und politischer Bedeutung und ihre in dieser Tanzform grundgelegten Hierarchiekritiken im kulturellen Umsetzungsprozess spiegeln sich in der Inklusion von Tanzschaffenden mit DisAbility nicht. Bei der Umsetzung dieser seit den 1960er- und 70er-Jahren hochgehaltenen gesellschaftspolitischen Ziele ist durch Neoliberalismus und Kapitalismus demnach ein Rückschritt erfolgt.

Dieser Zusammenhang verweist darauf, dass ein fluider Inklusionsbegriff nicht ohne die gesellschaftliche Realität gedacht werden kann (s.a. Garde 2015, S. 122).

4.3.1.4. Schlussfolgerungen im Kontext von care politics im Tanz: crip(topisch)e Alternativen und ein fluider Inklusionsbegriff

Letztlich führt dies dazu, dass es im Tanz im Sinne der Grundhaltung der Kontaktimprovisation als hierarchiekritische Tanzform, die nach sozialer und politischer Bedeutung des Tanzes strebt (vgl. Brinkmann 1999, S. 18; s.a. Kaltenbrunner 2009, S. 23; Novack 1990, S. 206), darum gehen muss, das konkrete Miteinander zu reflektieren, mit politischen Aktionen und sozialen Veränderungen im Sinne einer Hierarchie- und Herrschaftskritik zu verknüpfen und dabei politische Bündnisse in Form einer *Koalition unter verschieden privilegierten*, unterschiedlich positionierten aktivistisch und theoretisch tätigen Tänzer_innen zu schließen (vgl. Bee 2013, S. 29). Dann geht es im (Kontakt)-Tanz nicht um *programmatische Solidarität*, denn Solidarität um der Solidarität Willen braucht eine Person(engruppe), die der Solidarität bedarf. Dies wiederum schafft Distanz und Isolierung und ein Othering. Vielmehr muss es um authentische, nachhaltige Beziehungen mit sozialer und politischer Bedeutung gehen. Meiner Ansicht nach bietet Solidarität

lediglich die Basis für authentische und nachhaltige Beziehungen dieser Art und für politisches Handeln unter unterschiedlich privilegierten Tanzschaffenden.⁶²

Diese Überlegungen führen zu einer fluiden Umsetzung und Handhabung von Inklusion im Sinne McRuers (2007, S. 5-11), die immerfort einen Raum für Reflexionen und vielfältige Wege offen lässt - welcher Möglichkeiten und Vorstellungen neuer Seinsweisen und intersektioneller Zusammenhänge und Bezüge einbezieht. Reflexionen welche über reale bestehende (kapitalistisch)-produktive und rassistische, heteronormative, klassistische u.a. Relationen und Ungleichheitsverhältnisse in unserem normierenden Gesellschaftssystem im Tanz und seiner Verhandlung des behinderten* Körpers hinaus gedacht werden.

Dann sind fluide Zugänge zu Inklusion nie in einer einzigen für den inklusiven Tanz gültigen Variante erschöpft, können also nicht als solche festgelegt werden und sind nie vollständig und abgeschlossen. Daraus resultiert auch eine Offenheit für Diskussionen der Wege eines politischen und sozialen Miteinanders, ihrer Beschaffenheit, Bedeutung und Umsetzung. Es ist dann die Basis für eine Umsetzung, die danach fragt, was *wir uns alle* vorstellen können und wollen, wenn wir an eine für alle-inklusive Gesellschaft denken (s.a. McRuer 2007, S. 5-11; Arztmann/Ebert/Garde et al. 2013, S. 3).

4.3.1.5. Zusammenfassung und Ausblick

Derzeit ist es jedoch immer noch so, dass die Behinderung* in der Wahrnehmung mehr zählt als die künstlerische Qualität. Nur ganz selten „sagen Leute wirklich dezidiert in der Begegnung: Du bist eine gute Performerin. Und da geht’s nicht um Behinderung*, sondern um die performerische oder tänzerische Qualität, oder Ausdrucksstärke“ (B3, Zeile 307-312).

Für die choreografische Praxis sollte immer der individuelle Körper in seiner Funktionslogik zum Ausgangspunkt des zeitgenössischen Tanzes genommen werden.

⁶² Im Sinne der Queer DisAbility Studies und Crip Theory ist Behinderung* variabel und relativ. Damit gilt es umso mehr und umso genauer hinzuschauen und darauf zu achten, was die tatsächlichen Bedürfnisse und Erfordernisse jeder einzelnen Performer_in (mit DisAbility) sind.

Grundlegend für die choreografische Arbeit ist es, sich anzusehen, wie die Körper funktionieren und was sie brauchen und wollen, denn die Begegnungen zwischen Choreografiekörpern und Tanzkörpern formen die Komposition. Der erste Schritt dazu ist, dass neue Umgangsweisen überlegt werden, wie mit verschiedensten Abilities miteinander getanzt werden kann. Diese sollen konsequent aus der Bewegung selbst entwickelt werden. Denn das Gleich-Sein von Tänzer_innen mit und ohne DisAbility hängt davon ab, wie das gestische Material selbst genutzt wird. Die Gleichwertigkeit hängt also davon ab, ob ihnen in gleicher Weise wie nicht-behinderten* Tänzer_innen als gleichwertigen Tänzer_innen begegnet wird (vgl. B1, Zeile 725-726).

Auch muss mehr und mehr ein anderer Blick kreiert werden. Es kann sehr spannend sein, wenn in einem professionellen Ensemble, in dem sich die Meisten hoch akrobatisch bewegen können, plötzlich jemand langsam über die Bühne geht. Das schafft jene Spannung des "dis_abled timing" oder Crip Time. Tanzschaffende mit DisAbility haben ganz andere Zeitabläufe.

DisAbled timing oder Crip Time sollte folglich aufgewertet und für neues Material und neue Möglichkeiten eingesetzt werden. Dies muss aber auch von Choreograf_innen gesehen werden, es darf nicht nur gedacht werden: „Die Tänzer_in mit Behinderung* kann es nicht anders“ (vgl. B3, Zeile 841).

Auch im Publikum kommt es in Folge zu einem Lernprozess. Die Zuschauer_innen lernen anders zu schauen und diese Potenziale zu sehen und zu erkennen. Dies ist eine wichtige Veränderung der Sichtweise von Dis_ability zu Ability, zu Befähigung als Grundeinstellung (vgl. B3, Zeile 727-918).

Mit der Pflicht zur Einhaltung der UN-Konvention über die Rechte behinderter* Menschen und Umsetzung von Inklusion muss auch von Tanzschaffende Hochschulen und Universitäten ein Weg gefunden werden, intensiv zu unterrichten und das Prinzip des Balletts auch Rollstuhlfahrer_innen; generell Menschen mit den verschiedensten Behinderungen*, wie z.B. Spastiker_innen, genauso beibringen zu können, auch wenn es dann ohne Pirouette am Ende schließt. Jede Tanzmethode hat ein inneres Prinzip und dieses Prinzip kann an jede Tänzer_in vermittelt werden. Es geht darum, grundlegende Prinzipien, wie das Gerade-Stehen oder die Körperbalance so aufzubereiten, dass Menschen mit allen Behinderungen* sie mit ihren Möglichkeiten ausführen können. Jede

Form, jede Technik, die es im Tanz gibt, vom zeitgenössischen Tanz bis hin zum Ballett, muss dann auf ihre mixed-abled Potenziale überprüft werden (vgl. B1, Zeile 1308-1338; B2, 395-405; 1040-1044; B3, 474-478; 1113-1119; B4, 935-958). Wenn das funktioniert, dann werden auch Körper und Bewegungsmaterial aus einem anderen Blickwinkel bewertet (vgl. B3, Zeile 482-505).

Für die Umsetzung von Gleichberechtigung zwischen Tanzschaffenden braucht es, nach B3, eine absolute Gleichberechtigung aller Menschen, unabhängig von *Ability*, ihrer geschlechtlichen Identität, ihrer kulturellen und sozialen Herkunft, sexuellen Orientierung, ihres Alters u.v.m. Eine vielfältige Gesellschaft wäre dann möglich, wenn jeder Mensch die Möglichkeit hat, sein Potenzial auszuleben und es bewusst zu nutzen, um seine eigenen Träume und Ziele verwirklichen zu können und dies dann auch wieder an die Gesellschaft zurückzugeben (vgl. B3 Zeile 1248-1255; 1272-1280). Dieses Statement von B3 verweist darauf, wie sehr die Frage der Inklusion im Setzen auf Diversität, „Vielfalt“ und Toleranz als Fetisch verhaftet ist, welches die Praxis eines Otherings fortbestehen lässt.

Gleichzeitig wird dieser erträumten Gleichberechtigung im Sinne des klassischen Inklusionsgedankens erst dann näher gekommen, wenn sie mit einer crip-theoretischen Perspektive der Dekonstruktion genau betrachtet und analysiert wird.

Wie Performance und Tanz gleichberechtigt auch auf der Bühne möglich sind, muss noch im Sinne einer dekonstruktiven Inklusionskritik post-strukturalistischer Theorien erforscht werden (vgl. B4, Zeile 154-169; B1, 807-841; B3, 1398-1465). Denn insbesondere bei Tanzschaffenden mit schweren Behinderungen* muss mit der Differenz auf der Bühne gearbeitet werden (s.a. B1, Zeile 807-841).

Kuppers schreibt dazu:

“Accessible disability dance clearly means (...) fundamentally accessible aesthetics (...). Disability dance is one of the practices where the body is queried, where experiments about who can/should be/ought to be on stages can be explored. What is beautiful? Why are we looking? What are the politics of the stare, what are the politics of shared embodiment and affect?“ (Kuppers 2017, S. 278)

So bleibt für weitere Forschungsvorhaben und Reflexionen im Sinne einer dekonstruktiven Inklusionskritik interessant und zentral zu beantworten, wie mit Differenz auf der Bühne

gearbeitet werden kann und wie Performance und Tanz gleichberechtigt auch auf der Bühne möglich sind.

V. Conclusio - Welcome to Crip(dance)topia

5.1. Die Suche nach Crip(dance)topia

„Inklusiver Tanz“, Kontaktimprovisation oder DanceAbility haben einen Paradigmenwechsel der Inklusion zum Ziel, um damit schlussendlich einen Wertewandel des Tanzkörpers herbeizuführen.

Die Suche nach einer alternativen Welt im Tanz, einer Crip(dance)topia, wie ich sie bezeichnen würde, scheint auf den ersten Blick durch Inklusion im Tanz erreicht zu sein. Sie bleibt jedoch dem bloßen Schein nicht-performativer Rhetorik (vgl. Ahmeds 2012, S. 117; Garde 2015, S. 121) verhaftet. Denn erreicht wird damit nur ein Scheitern der Utopie in Form eines bloßen (An)scheins, der Bilder reproduziert anstatt sie aufzubrechen. Dabei wird außer Acht gelassen, wodurch Behinderung* im Tanz wirklich in den Hintergrund treten kann.

In der Analyse meiner Interviewauswertung hat sich gezeigt, dass vor allem im klassischen Tanz, aber auch im Kontakttanz, ableistische Machtverhältnisse und Ungleichheiten reproduziert werden. Diese stehen im drastischen Widerspruch zu einer crippen Utopie der Inklusion im Tanz.

Des Weiteren bringe ich die These ein, dass durch die Aufrechterhaltung eines im Diskurs als „natürlich“ konstruierten *abled* Tanzkörpers innerhalb eines institutionalisierten Ableismus mit seinen Normierungs- und Normalisierungszwängen und einer gleichzeitigen Depolitisierung von Behinderung im Tanz die Crip-topie eines „inklusive Tanzes“ auf eine Umsetzung von Inklusion verweist, an welcher er selbst scheitert. Dies zeigt auf, dass Rhetorik über „Inklusion“ oft bloß nicht-performative Rhetorik im Sinne Ahmeds (2012, S. 117) ist.

Inklusion im Tanz ist also nicht erreichbar, vielmehr (re-)produziert inklusiver Tanz zwangsläufig jene Verhältnisse, die in seiner crippen Utopie eigentlich überwunden werden sollen.

Eine crippe Utopie der Bedeutungsverschiebung von Behinderung* im Tanz, welche Normen von Able(bodied)ness herausfordert, eine, in der davon ausgegangen wird, was ein Tanzkörper braucht und wie er funktioniert, wird nicht erreicht.

Behinderung und Benachteiligung können nicht durch medizinische Interventionen oder Normalisierung verhindert werden, sondern nur durch soziale Veränderungen und politisches Umdenken bzw. Umgestaltung. Diese Sicht führt zu der Betrachtungsweise, dass wir alle differente Körper und Seinsweisen haben (vgl. Kafer 2013, S. 4-13). Damit wird das Konstrukt von Behinderung* versus *Nicht-Behinderung* relativ und relational. Anstatt Behinderung* in den Vordergrund zu heben, liegt in dieser, durch die Brille feministischer und queerer Theorien gelesener, dekonstruktiven Betrachtungsweise der Fokus darauf, was alle unterschiedlichen und individuellen Körper in einer weniger oder mehr auf sie abgestimmten Umwelt brauchen.

Dies würde - anstatt einer medizinischen Herangehensweise an Behinderung*, in der diese als Tragödie überwunden werden muss, soziale Veränderungen und politisches Umdenken bzw. Umgestaltung bewirken. Dadurch kann Behinderung im Tanz tatsächlich in den Hintergrund treten (s.a. Kafer 2013, S. 4-13).

Anstatt sich *in einer konkurrenzdurchsetzten, kapitalistischen und neoliberalen Tanzwelt* an der Frage der Inklusion und Unabhängigkeit als oberstes Ziel zu orientieren, kann es dann um das eigentlich essenzielle Ziel von Inklusion gehen. Dann stehen (Self-)Care Politics, gegenseitige Unterstützung, das konkrete Miteinander Tanzschaffender und deren Umgang mit dem behinderten* Körper im Tanz im Sinne von „*Social Justice*“ und einer „*Radical Connection*“ (s.a. Zimmerman 2013 o.S.; Mayer 2013, S. 27) im Mittelpunkt.

Erst neue Alternativen für den dis_abled Body im Tanz, wie beispielsweise „*Cripping Dance*“, ermöglichen Veränderungspotenzial - und damit die wirkliche Erreichung einer Crip(dance)topia.

„*Cripping Dance*“ vertanzte und verdreht ganz im Sinne von Sandahls (s.a. 2003, S. 37) Kritik Darstellungen (von Tatsachen) oder Praxen, um *able(bodie)d* Annahmen und ausschließende Effekte sichtbar zu machen. Es entlarvt die willkürlich gezogene Abgrenzung zwischen „*Normalität*“ und „*Devianz*“ bzw. „*Defektivität*“ und enthüllt des

Weiteren hierarchische Macht- und Gewaltverhältnisse in unserem normierenden Gesellschaftssystem und dessen Versuche, Menschen zu homogenisieren.

“Crippling Dance“ als subversive Praxis sollte, so meine These, das eigentliche Ziel von inklusivem Tanz, Kontaktimprovisation und im Speziellen DanceAbility sein. “Disabled Dancing“ stellt dabei ein Widerstand gegen herrschende *Normvorstellungen*, im Gegensatz zu „Defektivität“ und „Abweichung“, innerhalb von Machtverhältnissen und Normierungsversuchen, dar.

5.2.Crippling (Radical) Contact Improvisation

Damit Behinderung aufgebrochen werden kann, muss der inklusive Tanz - im Sinne einer *Erweiterung des Spektrums um Radikalität und lustvollere Ästhetik* - radikaler werden. Es braucht also eine Verknüpfung des Kontakttanzes mit queer-crip-feministischen Konzepten. Letztlich braucht es eine Radical Contact Improvisation⁶³ und die Allianzen queerer Tanzschaffender, die im Sinne eines “Queer-Crippings of Contact (Improvisation)“ und “of Performance Culture”, den Fokus auf die Kategorie DisAbility und den DisAbled Body legen und diese auf gleicher Ebene in den Kontext des zeitgenössischen Tanzes inkludieren.

Die Umsetzung der von Köbsell angesprochenen neuen Qualität im Umgang zwischen Tanzschaffenden mit verschiedenen Abilities bedeutet (einen radikalen) Einbezug *aller* Körperlichkeiten (s.a. B3, Zeile 859-863; B4, 783-797).

Im Sinne der Offenheit für Neues, habe ich die (klassische) Auseinandersetzung mit Inklusion in den Disability Studies nun *auf crippe und dekonstruktive Weise gelesen*. Im Sinne Köbsells (s.a. 2012, S. 52) geht es dann, verknüpft mit dekonstruktiver Inklusionskritik, nicht um Inklusion, sondern um den Umgang mit und das Verhältnis von Differenzkategorien wie Behinderung*/ *Nicht-Behinderung**/ Frau*/ Mann* etc.

⁶³ Radical Contact (Improvisation) kann als queere Variante der Kontaktimprovisation verstanden werden. Radical Contact ist der Name eines Kollektivs. Sie ist im Zeitraum 2012 bis dato aus Zusammenkünften entstanden (welche zumeist in Schweden stattfanden) und Teil der Organisation „Radical Contact Network. Radical Contact (Improvisation) kombiniert die Theorie und Praxis der Kontaktimprovisation mit verkörperten Ansätzen zu sozialen und politischen Fragen, Radical Contact verpflichtet sich zu einer intersektionellen, antikapitalistischen, queer-feministischen und antirassistischen Politik, die dem Staat und der Nation radikal kritisch gegenübersteht. Sie weist *Mainstream-Normen* wie Schönheit und *Ability* zurück (vgl. Radical Contact 2018, o.S.).

im Kontext gesellschaftlicher Normierungen zueinander (vgl. B1, Zeile 718-719; 725-726). “Dancing Crips“ ist, wie bereits dargelegt, eine Anspielung darauf, dass sowohl Crip Theory, als auch DanceAbility von einem Widerstandspotenzial geprägt sind, das Machtverhältnisse aufbrechen kann. Dies bringt stolze DisAbility-Identitäten hervor (vgl. McRuer 2010, S. 3 ff.; 8; s.a. B2, Zeile 1221-1262).

In meiner Arbeit ging ich eingangs von der Hypothese aus, dass der Kontakttanz an sich und insbesondere DanceAbility ein Potenzial in sich tragen, Normierungen des DisAble Body aufzubrechen. Durch verschiedene Abilities im Tanz wird ein erweitertes Spektrum an Körperlichkeiten geschaffen und damit der Körper im Tanz anders bewertet.

Es hat sich dabei die Überlegung ergeben, ob bzw. inwieweit dieser Einbezug von dis_abled Körperlichkeiten im Tanz eine Basis für den darauf folgenden nächsten Schritt eines Aufbrechens von DisAbility darstellt und dem behinderten* Körper im (inklusive) Tanz eine andere Bedeutung gibt.

Die Kontaktimprovisation, DanceAbility bzw. der inklusive Tanz öffnen den (postmodernen) Tanz durch den Einbezug von Körperlichkeiten mit vielfältigen Abilities zwar für DisAbility (s.a. B1, Zeile 483-565; Albright 2013, S. 299; Herman/Chatfield 2010, S. 41) und lockern damit binäre (Bewegungs-)Zuschreibungen an einen (behinderten*) Tanzkörper. Für ein Aufbrechen von DisAbility im Tanz fehlt es ihnen jedoch, wie ich in meiner Arbeit gezeigt habe, an Radikalität.

Diese Radikalität könnte durch eine mögliche Verknüpfung des inklusiven Tanzes bzw. des Kontakttanzes DanceAbility mit queeren Konzepten und der Crip Theory eingebracht werden. Die Frage, ob sich diese Theorien und Praxen überhaupt verknüpfen lassen, bleibt offen und damit für weitere Forschungen interessant.

“Crippling Dance“ braucht also eine Atmosphäre, in der mit Tänzer_innen mit DisAbility genauso umgegangen wird wie mit *nicht behinderten** Tänzer_innen (vgl. B1, Zeile 718-719; 725-726).

Meine These, dass der Kontakttanz an sich und insbesondere DanceAbility ein Potenzial in sich tragen, Normierungen des DisAble Body aufzubrechen und ein erweitertes Spektrum an Abilities im Tanz implementiert, das wiederum dem dis_abled Body im Tanz eine

andere Bewertung beimit, kann also nur zum Teil verifiziert werden. Zum anderen muss sie aber, wie oben ausgeführt, aufgrund des Fehlens von Radikalität im (Kontakt)tanz falsifiziert werden.

5.3. On the way to Crip(dance)topia

Nur wenn "Disabled Dance" also als "Crippled Dance" und damit bedeutungsverschiebend als "Dis_abled Dance" umgesetzt wird, stellt er einen aktiven Übertritt in einen konzeptuellen Tanzraum dar: ein Tanzraum, in dem sich im Sinne von "Crippling Dance" behinderte* sowie *nicht-behinderte** Tänzer_innen auf der Bühne und im Diskurs positionieren. "The very act of being positioned/ positioning themselves", schreibt Koppers, "is working against the view of the disabled person as merely passive, 'incarcerated by an overpowering body', 'tragic victim' of a pre-discursive physicality" (Koppers 2004, S. 59; 2001, S. 32). Sie müssen eine Physikalität schaffen, die mit den Grenzen der Bedeutungsgebung von Agency versus Passivität, von aktivem Positionieren versus Positioniert-Werden, von *normal* versus dem „Anderen oder Freak“ und seiner kulturellen Herstellung in der Narration spielt und immer fluide bleibt, also auch nicht als fixiertes politisches Statement greifbar gemacht werden kann. Stattdessen entsteht ein Statement, in dem Tänzer_innen mit Dis_ability weder an ihrer Körperlichkeit noch an Zuschreibungen festgemacht werden können, sondern als ästhetische Strategie, in die jeder Akt ihres Tanzes neue Bedeutungen einschreibt; Bedeutungen, die das Vertraute fremd und das Fremde vertraut machen (s.a. Koppers 2004, S. 64 f.; 67 f.; 2001, S. 35 f.; 38).

Dabei bleibt der behinderte* Körper als physische Visualisierung zwar beständig vorhanden - er stellt, ob auf der Bühne oder im Alltag, eine nicht-genormte Körperlichkeit in ihrer Materialität dar - jedoch wird seine Bedeutung verschoben.

Diese Bedeutungsverschiebung im Sinne von "Crippling Dance" bzw. "Performance" kann bedeuten, dis_abled Momenten ihren ureigenen Raum zu geben, um für sich alleine zu stehen. Es gilt das jeweils eigene dis_abled Potenzial anzuerkennen, wertzuschätzen und damit zu arbeiten. Gehen wir also in einer Crippling-Denkweise davon aus, dass DisAbility erst mit ihren (verinnerlichten) Zuschreibungen zu Behinderung entsteht, dann muss diese Perspektive auch auf der Bühne mit-inszeniert werden, um damit die Bedeutungsverschiebung von Dis_ability im zuschauenden Blick unabwendbar zu machen.

Behinderte* Tänzer_innen haben also die fortwährende Aufgabe, die Binarität von Behinderung und *Nicht-Behinderung* auf unterschiedlichste Weisen zu destabilisieren und den sogenannten „natürlichen behinderten Körper“ als den „anderen (abnormalen) Tanzkörper“ herauszufordern. Sie müssen also die diskursiven Schranken und Rahmungen durchbrechen, um andere Bedeutungen in der Tanzsprache der Physikalität zu schaffen und die kulturell geschaffene Bedeutungsgebung zu vercrappen (s.a. Koppers 2004, S. 60 f.; 2001, S. 33 f.).

Behinderte* Performer_innen schreiben sich im Crippling Performance selbst nicht in Narrativen über DisAbility fest. Stattdessen begeben sie sich auf einen verkörperten, gemeinsamen Moment im Leben und auf gemeinsame Wege mit ihrem Publikum (s.a. Koppers 2004, S. 68 f.; 2001, S. 39).

In der Videoperformance „Regarding the Fall“ (2000) von Bill Shannon (US) stürzt sich beispielsweise der Hiphop-Tänzer auf Krücken die Stiegen hinunter. Das Publikum ist schockiert, tauscht mitleidige Blicke aus, eine Person bekreuzigt sich. Der Impuls helfen zu wollen ist dem Publikum anzusehen. Doch der Tänzer steht einfach auf und geht.

Dieses Beispiel veranschaulicht das gesellschaftliche Konstrukt von Behinderung sehr deutlich und stellt gleichzeitig die „Natürlichkeit“ von Behinderung in Frage.

Wenn sich Shannon selbst die Stiegen hinunterstürzt, so spielt er mit den Blicken der *abled* Zuschauer_innen und inszeniert sich, die Bedeutung verschiebend, selbst als autonomen Krüppel, der sich selbstbestimmt in die scheinbare Hilflosigkeit begibt (s.a. Koppers 2017, S. 276).

Den eigenen Körper, die eigene Physikalität (anders) zu performen, eröffnet also neue Möglichkeiten von Erzählungen über DisAbility, Tanz und Performance. Durch Performing DisAbility ist der eigene Körper präsent; Behinderung* *ist* - aber bleibt unklar. Damit wird der Reichtum und die Spezifität verschiedener Verkörperungen sichtbar (s.a. Koppers 2004, S. 68 f.; 2001, S. 39).

Diese Transformation von Behinderung zu Dis_ability, welche „Crippling Dance and Performance“ mit sich bringt, bedarf einer Loslösung von bestimmten vordefinierten Werten und Wertmaßstäben, ohne dabei auf eine aktive Positionierung zu vergessen. Sie erwirkt letztlich eine Veränderung von *Normen* und damit ein Setzen von neuen Maßstäben in der Tanzwelt (s.a. B1, Zeile 613-618).

5.4. Welcome to Crip(dance)topia - Dancing is Crippled

“Queerness is not here yet. Queerness is an ideality. Put another way, we are not yet queer. We may never touch queerness (...) The future is queerness’s domain. (...). Queerness is that thing that lets us feel that this world is not enough, that indeed something is missing (...). Queerness is essentially about the rejection of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world.” (José E. Muñoz 2009, S. 1)

Utopien haben ein großes Dekonstruktionspotenzial. Um die vorangegangenen Überlegungen zur Dekonstruktion von Tanz weiter zu führen, möchte ich mich auf José E. Muñoz (2009) Definition von Queerness, sowie auf Alison Kafers (2013) und Robert McRuers (2006b und 2014) Gedanken beziehen und lege diese auf die Dekonstruktion von DisAbility im Tanz um.

Die Dekonstruktion von DisAbility im Tanz ist noch nicht hier. Sie ist ein Ideal. Mit anderen Worten, der Tanz ist noch nicht verqueert oder eigentlich vercrippled. Vielleicht werden wir dieses Ideal *einer völligen* Dekonstruktion niemals erreichen, aber wir können die Möglichkeiten einer anderen Zukunft erfüllen. Die Dekonstruktion von DisAbility im Tanz ist das, was uns fühlen lässt, dass das Jetzige nicht ausreicht und etwas (an Radikalität) fehlt. Es geht um ein Herausarbeiten des Potenzials oder mehr noch einer konkreten Möglichkeit einer anderen Welt (s.a. Muñoz 2009, S. 1; McRuer 2014, S. 532; McRuer 2007, S. 11 ff.). Es geht also darum, eine Crip(tanz)topie anzudenken, in der das in der Zukunft Liegende und Fühlbare greifbar wird, aber - noch - nicht ist.

Eine Criptopie stellt Behinderung* im Tanz demnach dar, weil die Vorstellung von Tanz mit einer Behinderung keine vorstellbare Möglichkeit darstellt. Behinderung im Tanz wird als Tragödie betrachtet, die nicht existieren darf, sie impliziert keine (Tanz-)Zukunft oder zumindest keine gute Zukunft. Eigentlich aber ist sie jene Vorstellung, die dem Tanz an sich ein Ende setzt, weil dieser an den Zwang zu und die Vorstellung von Able(bodied)ness gebunden ist.

Behinderung ist aus der Zukunft und aus der Vorstellung einer möglichen Zukunft im Tanz eliminiert worden. Eine Sehnsucht nach Verwirklichung von Behinderung im Tanz wird im Mainstreamtanz nicht als notwendig erachtet. Genau Behinderung im Tanz ist es jedoch, die diesen für vielfältige Körperlichkeiten durchlässiger macht und eine politische

Auseinandersetzung mit ihrem Potenzial einfordert. Sie fordert diese ein, indem sie die Fixierung auf die konventionelle, klassische Verhandlung des (behinderten) Körpers im Tanz und die starre Reproduktion seiner *Normen* und Produktivität ablehnt. Crip-Zukünftigkeiten fordern auch die normativen Modalitäten heraus, die Zeit, Produktivität, Leistung, Erfolg und Effektivität definieren. Sie stellen die Frage danach, welche Gültigkeit sie für wen haben und führen uns zu neuen Denkungsweisen und Definitionen (s.a. Kafer 2013, S. 3; 40; McRuer 2014, S. 532 f.).

Wie können also (Tanz-)Räume buchstäblich neu geschaffen werden, um das weiteste Spektrum von Körpern (und Seinsweisen) einzubeziehen (s.a. ebd., S. 3; 40; S. 532 f.)?

Um die Dekonstruktion von Behinderung im Tanz zu erreichen, muss die Vorstellungskraft über den (behinderten) Körper im Tanz, darüber was ein tänzerischer Körper und tänzerische Bewegungsformen sein können geweitet und über Grenzvorstellungen hinausgedacht werden; um schließlich die Lösungen der Dekonstruktion von DisAbility dort zu finden, wo vielleicht nicht danach gesucht wird.

Das Vorstellen einer anderen Welt, in der Behinderung im Tanz willkommen geheißen, gewünscht oder gar begehrt wird, führt zu einer Zukünftigkeit, in der Behinderung und der behinderte Tanzkörper als politisch, wertvoll und integral, also als wichtiger Bestandteil des Tanzes verstanden und gedacht wird (s.a. Kafer 2013, S. 45; McRuer 2006a, S. 207; McRuer 2006b, S. 207; Muñoz 2009, S. 189).

Diese Sichtweise, dass solche Zukünfte in Verbindung mit Freude, Genuss und Begehren stehen und gedacht werden können, bricht mit der allgegenwärtigen und kulturell hergestellten Auffassung einer behinderten Zukunft.

Es geht also darum, Tanzzukünfte zu imaginieren, die einen Platz und Möglichkeiten für neue Seinsweisen bereithalten; Seinsweisen, die wir jetzt noch nicht als üblich, verbreitet und allgemein gültig ansehen würden. Es sind Zukünfte, die einen Raum für diverse, unvorhersehbare und grundlegend unbegreifliche Erfahrungen von Freude und Begehren von DisAbility im Tanz in sich tragen. Nur so können wir das Dort und Dann einer crippen Zukünftigkeit von Behinderung* im Tanz oder die „crippe Vision eines Anderswo“ (Kafer 2013, S. 24; Übersetzung E.M.), so Kafer, erreichen (s.a. McRuer 2014, S. 533; Kafer

2013, S. 28-46). Diese Art über Zukunft und Zukünftigkeiten nachzudenken führt uns also zu konkreten, greifbaren und fassbaren Zukunftsversionen.

“Crippling Dance“ und “Crippling Performance“ lassen Behinderung* im Tanz als eigene Qualität und eigenes Material für sich (ent)stehen; wenn sie also als eigene (Körper)sprache und Rhythmus begriffen wird; gleichsam als Variation und Qualität, die von *nicht-behinderten** Tänzer_innen gleichermaßen angewandt und in ihren Bewegungen aufgegriffen werden kann, oder eben auch nicht.

Wenn sich bei Michael Turinskys (AT) Performance „Reverberations. Über das Finden des gemeinsamen Körpers“ 2018 die Tänzer_innen in Crip Time aufeinander einstimmen und synchron asynchron werden, dann geht es nicht mehr um Rücksichtnahme, sondern um solidarische Widerständigkeit. In einem gemeinsamen Werden der drei verschiedenen nicht-normativen Körper wird ein Raum für Allianzen geöffnet. Damit werden auch Bedeutungen von DisAbility verschoben und Binaritäten von *Ability* und DisAbility letztlich aufgelöst.

Crippling Dance stellt somit eine eigene Qualität dar, an die sich *nicht-behinderte** Tänzer_innen nicht anpassen müssen, sondern ausgehend von einer DisAbility eigenen (Körper-)Sprache ihre eigene (Körper-)Sprache und ihre eigenen Qualitäten entwickeln. Dies bedeutet beispielsweise die Qualität von einer behinderungsbedingten speziellen Körperspannung zu nehmen und sie mit dem eigenen Bewegungsvokabular umzusetzen.

In diesem “Crippling Dance“ und “Crippling Performance“ ist DisAbility gemeinsame Basis und Vokabular im Tanz, das alle auf ihre individuelle Weise interpretieren und umsetzen können. Es kommt damit auch bildlich zu einer Bedeutungsverschiebung, die Zuschreibung von Ability und DisAbility in allen Tanzkörpern wird aufgebrochen und niemand weiß mehr, wer von den Tänzer_innen *dis_abled* ist.

Es geht also nicht um eine Anpassung *nicht-behinderter** Tänzer_innen an die Körperlichkeit und Bewegungen von Tänzer_innen mit DisAbility, sondern darum die Grundessenz ihres Bewegungsmusters/ ihrer Bewegungsform einzusetzen und individuell neu zu interpretieren.

Durch diese Loslösung der Behinderung* von dem Konzept eines vermeintlichen Mangels kann die „behinderte*“ Bewegungsform zu etwas Schönerem und Begehrtem werden. Vielleicht ist es genau jene Art und Weise, beispielsweise eines Zuckens oder einer muskulären Spannung, deren eigene *Schönheit* und Ästhetik auch *nicht-behinderte** Tänzer_innen im Tanz begehren bzw. verführerisch und aufregend finden.

Das erst wäre dann wirklich Dekonstruktion von DisAbility im Tanz und würde behinderte* Körper in ihrer Gleichwertigkeit in den Tanz hineinnehmen. Dann kann Behinderung* in Anlehnung an “Fabulous in queer Politics“ (s. McRuer 2006b, S. 306) auch im Tanz gefeiert werden und ihr volles politisches Potential entfalten.

Anstatt der im Sinne von Cruel Optimism unerreichbaren Frage von Inklusion nachzugehen, geht es also vielmehr um ein Feiern und Zelebrieren von Verschiedenheiten von Tanzkörpern als am Horizont leuchtende Crip(dance)topia.

VI. Bibliografie

- Ahmed, Sara (2012): *On being included. Racism and Diversity in Institutional Life.* - Durham and London: Duke University Press.
- Albright, Ann Cooper (2013): *Engaging Bodies. The Politics and Poetics of Corporeality. Strategic Abilities. Negotiating the Disabled Body in Dance.* - Connecticut: Wesleyan Univ. Press.
- Albright, Ann Cooper (1997): *Moving Across Difference. Dance and Disability.* In: Albright, Ann Cooper (1997): *Choreographing difference. The body and identity in contemporary dance.* - Hannover, NH [u.a.]: Wesleyan Univ. Press, S. 56-92.
- Alessi, Alito/Zolbrod, Sarah M. (2006): *DanceAbility. Teacher Certification Course Manual.* - Eugene: Joint Forces Dance Company.
- Anzaldúa, Gloria E. (2007): *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza.* - San Francisco: CA.: Aunt Lute Books.
- Arndt, Susan (November 2013): *Im Spiegel der Geschichte.* In: CheckArt, Verein für feministische Medien und Politik (Hrsg.): *an.schläge. Das feministische Magazin.* H. 11/13, Jg. 27, S. 15-17.
- Arztmann, Doris/Ebert, Nina/Garde, Jonah, I. et al. (2013): *All inclusive Holidays in Criptopia? (Workshop).* In: *Crippling Development. De-colonizing Disability Theory I.* - Universität Wien/Universität Prag, unveröffentlichter Conference Reader, S. 3. Auch online im WWW unter URL: <https://crippingdevelopment2013.univie.ac.at/programme> (Download: 14.09.2018)
- Ashwill, Bjo (1992): *Emery Blackwell. A dancer becoming.* In: *Contact Quarterly.* Vol. 17, No. 1, S. 20-23.
- Austin, John L. (1986/1979): *Gesammelte philosophische Aufsätze.* - Stuttgart: Philipp Reclam jun.-Verl.
- Bee, Melanie (November 2013): *Das Problem mit "Critical Whiteness".* In: CheckArt, Verein für feministische Medien und Politik (Hrsg.): *an.schläge. Das feministische Magazin.* H. 11/13, Jg. 27, S. 28-30.
- Benjamin, Adam (2002): *Making an Entrance. Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers.* - New York: Routledge
- Berlant, Lauren (2011): *Cruel Optimism.* - Durham and London: Duke University Press
- Bogner, Alexander/ Littig, Beate/Menz, Wolfgang (2014): *Interviews mit Experten. Eine praxisorientierte Einführung.* - Wiesbaden: Springer Verl. für Sozialwissenschaften.

- Bogner, Alexander/ Menz, Wolfgang (2005): Das theoriegenerierende Experteninterview. Erkenntnisinteresse, Wissensformen, Interaktion In: Bogner, Alexander/Menz, Wolfgang (Hrsg.): Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung. - Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwissenschaften, 2. Aufl., S. 33-71.
- Braidotti, Rosi (2003): Becoming Woman, or Sexual Difference Revisited. Theory. In: Culture & Society. Vol. 20, No. 3, S. 43-64.
- Brinkmann, Ulla (1999): Kontaktimprovisation. Neue Bewegung im Tanz. - Frankfurt am Main: AFRA-Verl., 4. Aufl.
- Butler, Judith (1993): Critically Queer. In: GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies. Vol. 1, Nr. 1. - New York: Duke University Press, S. 17-32.
- Butler, Judith (2014/ 1991): Das Unbehagen der Geschlechter. - Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verl., 17. Aufl.
- Butler, Judith (2006/1997): Haß spricht. Zur Politik des Performativen. - Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verl., 1. Aufl.
- Butler, Judith (2017/1995): Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. - Berlin: Berlin-Verl., 9. Aufl.
- Campbell, Fiona Kumari (Oktober 2013): Re-cognising Disability. Cross-Examining Social Inclusion through the Prism of Queer Anti-Sociality. In: Jindal Global Law Review. Vol. 4, Iss. 2, S. 209-238.
- Campbell, Fiona Kumari (2009): Contours of Ableism. The Production of Disability and Aabledness. - London: Palgrave Macmillan
- Chatzipapathodoridis, Constantine (2017): Strike a Pose, Forever: The Legacy of Vogue and its Re-contextualization in Contemporary Camp Performances. In: European journal of american studies. Vol. 11, No. 3, S. 1-15.
- Clare, Eli (2009/1999): Exile & Pride. The disability, queerness and liberation. - Brooklyn, New York: South End Press.
- Dederich, Markus (2012): Heilpädagogik und Disability Studies als Kulturwissenschaften - Umriss eines Forschungsprogramms. In: Rathgeb/Kerstin (2012) (Hrsg.) Disability Studies Kritische Perspektiven für die Arbeit am Sozialen. Band 14. - Wiesbaden: Springer VS-Verl., S. 91-105.
- Dederich, Markus (2010): Behinderung, Norm, Differenz. Die Perspektiven der Disability Studies. In: Kessl, Fabian/ Plößer, Melanie (Hrsg.): Differenzierung, Normalisierung, Andersheit. Soziale Arbeit als Arbeit mit den Anderen. - Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwissenschaften, S. 170-184.

- Dederich, Markus (2007): Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies. - Bielefeld: Transkript-Verl..
- Degener, Theresia (2015): Die UN-Behindertenrechtskonvention - ein neues Verständnis von Behinderung. In: Degener, Theresia/ Diehl, Elke (2015) (Hrsg.): Handbuch Behindertenrechtskonvention. Teilhabe als Menschenrecht - Inklusion als gesellschaftliche Aufgabe. - Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S. 55-74.
- Derrida, Jaques/McDonald, Christie V. (1995): 'Choreographies'. In: Goellner, Ellen W./Murphey, Jaqueline Shea (Hrsg.): Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance. - New Brunswick: Rutgers University Press, S. 141-156.
- Dietrich, Anette (2013): Critical Whiteness Studies als Ansatz zur Analyse und Kritik von Rassismus? In: Nduka-Agwu, Adibeli/ Hornscheidt, Antje (Hrsg.): Rassismus auf gut Deutsch. - Frankfurt am Main: Brandes & Apsel-Verl., S. 387-395.
- Egermann, Eva (April 2017): Cyborg-Kinder. In: an.Schläge. - Wien, H. 4/17, Jg. 31, S. 24-25.
- Flick, Uwe (2000): Qualitative Forschung. Theorie, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaften. - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verl., 5. Aufl.
- Foucault, Michel (2015/1973): Archäologie des Wissens. - Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verl., 17. Aufl.
- Foucault, Michel (2014/1977): Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit. - Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verl., 20. Aufl.
- Foucault, Michel (2005/1973): Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks. - München: Carl Hanser-Verl., 7. Aufl.
- Foucault, Michel (2015/1976): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. - Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verl., 15. Aufl.
- Frankenberg, Ruth (1993): White Women, Race Matters. The Social Construction of Whiteness. - Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Garde, Jonah, I. (2016): Inclusive Development as Crip(dys)topic Promise. Querying Development, Dis/ability and Human Rights. In: Kolářová, Kateřina/Wiedlack, Katharina Somatechnics (2016) (Hrsg.): Somatechnics. Vol. 6, No. 2, S. 159-178.
- Garde, Jonah, I. (2015): Crippling development? Ambivalenzen „Inklusiver Entwicklung“ aus crip-theoretischer Perspektive. - Frankfurt am Main/Wien (u.a.): Lang-Verl.
- Garland-Thomson, Rosemarie (2002): Integrating Disability, Transforming Feminist Theory. In: National Women's Studies Association Journal Vol. 14, No. 2, S. 1-32.

- Georgi, Viola B. (2015): Integration, Diversität, Inklusion. Anmerkungen zu aktuellen Debatten mit der deutschen Migrationsgesellschaft. In: DIE-Zeitschrift für Erwachsenenbildung, Ausgabe 2, S. 25-27.
- Gläser, Jochen/ Laudel, Grit (2004): Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse. - Wiesbaden: Springer Verl. für Sozialwissenschaften.
- Goodley, Dan (2017): Dis/entangling Critical Disability Studies. In: Waldschmidt, Anne et al. (2017) (Hrsg.): Culture - Theory - Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies. - Bielefeld: Transcript-Verl., S. 81-97.
- Goodley, Dan (2011): Disability Studies. An Interdisciplinary Introduction. - London: Sage.
- Gugutzer, Rogert (Hrsg.) (2006): Der body turn in der Soziologie. Eine programmatische Einführung. In: Gugutzer, Rogert (Hrsg.): body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports. - Bielefeld: Transcript-Verl., S. 9-20, 29-40.
- Gugutzer, Robert (2004): Soziologie des Körpers. - Bielefeld: Transcript-Verl..
- Haselberger, Gabriele (1997): Ein Raum: für alle. In: Tanz Affiche. Verein zur Förderung von Information und Kommunikation in künstlerischen Belangen (Hrsg.). H. 69, Jg. 10, S. 18.
- Hennessy, Keith (2018): Keith Hennessy. In: ImPulsTanz Vienna International Dance Festival (Hrsg.) (2018): The 35th Vienna International Dance Festival. - Wien: ImPulsTanz - Vienna International Dance Festival; Wiener Tanzwochen Verein, S. 38
- Herman, Amanda/Chatfield, Steven (2010): A Detailed Analysis of DanceAbility's Contribution to Mixed-Abilities Dance, Journal of Dance Education, Vol. 10, No. 2, S. 41-55.
- Hinz, Andreas (2015): Inklusion - mehr als nur ein neues Wort?! Integrationsbegriff - selbstverständlich und unklar. In: Heinrich-Böll-Stiftung (2015) (Hrsg.): Inklusion. Wege in die Teilhabegesellschaft. - Frankfurt/New York: Campus Verl., S. 286-291.
- Hoffmann, Hilmar (1981): Kultur für Alle. Perspektiven und Modelle. - Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verl.
- Hughes, Bill/Paterson, Kevin (1997): The Social Model of Disability and the Disappearing Body: towards a sociology of impairment. In: Disability & Society, Vol. 12, No. 3, S. 325-340.
- Kafer, Alison (2013): Feminist, queer, crip. - Bloomington, Ind. u.a.: Indiana Univ. Press.

- Kafer, Alison (Autumn 2003): *Compulsory Bodies. Reflections on Heterosexuality and Able-Bodiedness*. In: *Journal of Women's History*, Vol. 15, No. 3, S. 77-89.
- Kaltenbrunner, Thomas (2009): *Contact Improvisation. Bewegen, sich begegnen und miteinander tanzen*. - Aachen: Meyer & Meyer-Verl., 3. Aufl.
- Kerner, Ina (November 2013): *Critical Whiteness Studies. Potenziale und Grenzen eines wissenspolitischen Projekts*. In: *Feministische Studien*, H. 2, Jg. 31, S. 278-293.
- Köbsell, Swantje (2012b): *Integration/Inklusion aus Sicht der Disability Studies: Aspekte aus der internationalen und der deutschen Diskussion*. In: Rathgeb, Kerstin (2012) (Hrsg.) *Disability Studies Kritische Perspektiven für die Arbeit am Sozialen (Band 14)*. - Wiesbaden: Springer VS-Verl., S. 39-54.
- Kolářová, Kateřina (2014): *The Inarticulate Post-Socialist Crip. On the Cruel Optimism of Neoliberal Transformations in the Czech Republic*. - Prague: Liverpool University Press *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, Vol. 8, Iss. 3, 2014, S. 257-274.
- Kuppers, Petra (2017): *Dancing Disabled. Phenomenology and Embodied Politics*. In: Kowal, Rebekah J./ Siegmund, Gerald/ Martin, Randy (2017) (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Dance and Politics*. - Oxford: Oxford University Press.
- Kuppers, Petra (2014): *Studying Disability, Arts and Culture. An Introduction*. - London: Palgrave Macmillan.
- Kuppers, Petra (2004): *Disability and contemporary performance. Bodies on edge*. - New York/London: Routledge.
- Kuppers, Petra (2001): *Deconstructing Images: Performing Disability*. In: *Contemporary Theatre Review* 2001, Vol. 11, Part 3+4, S. 25-40.
- Löhrmann, Sylvia (2015): *Inklusion als gesellschaftliche Herausforderung Chancen und Risiken der zukünftigen Gesellschaft*. In: Heinrich-Böll-Stiftung (2015) (Hrsg.): *Inklusion. Wege in die Teilhabegesellschaft*. - Frankfurt/New York: Campus Verl., S. 292.
- MacKinnon, Catharine A. (1996): *Geschlechtergleichheit: Differenz und Herrschaft*. In: Nagl-Docekal, Herta / Pauer-Studer, Herlinde (Hrsg.), *Politische Theorie. Differenz und Lebensqualität*. - Frankfurt a.M., S. 140-173.
- Magdlener, Elisabeth (2018): *Crip Time*. In: *ZfM Zeitschrift für Medienwissenschaft (Hrsg.): Medienökonomien*, Transcript-Verl., Vol. 18, Nr. 1, S. 186.

- Magdlener, Elisabeth (2017): Crip Time. In: Egermann, Eva (Hrsg.): Crip Magazine #2. Crip Art Resources. - Wien: o.V., S. 10-11. Online im WWW unter URL: <http://cripmagazine.evaegermann.com/article/crip-time> (Download: 14.09.2018).
- Magdlener, Elisabeth (2015a): Von Körper-Haben und Leib-Sein am Beispiel des Kontakttanzes (DanceAbility). In: Kreiling, Barbara/Schalk, Elisabeth/Kloyber, Christian (2015) (Hrsg.) Klagenfurt: Magazin Erwachsenenbildung.at, S. 4.
- Magdlener, Elisabeth (2015b): Dis_ability und der Umgang mit Normvorstellungen - Queer Dis_ability Studies und Crip Theory. In: Fiber-Kollektiv (2015) (Hrsg.): - Fiber_Feminismus. – Wien: Zaglossus-Verl., S. 188-189.
- Marcus, Neil (2008): West coast contact improv festival. In Koppers, Petra/Marcus, Neil (2008) (Hrsg.): Cripple Poetics: A Love Story. - USA: Homofactus Press L.L.C..
- Mayer, Stefanie (November 2013): Situierete Kritik. In: CheckArt, Verein für feministische Medien und Politik (Hrsg.): an.schläge. Das feministische Magazin. H. 11/13, Jg. 27, S. 26-27.
- Mayring, Philipp: (2008): Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken. - Weinheim/Basel: Beltz-Verl., 10. Aufl.
- McRuer, Robert (2014): The then and there of Crip futurity. In: GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies. Vol. 20, No. 4 - New York: Duke University Press, S. 532-534.
- McRuer, Robert (2007): Taking it to the bank. Independence and inclusion on the world market. Journal of Literary & Cultural Disability Studies, Vol. 1, No. 2, S. 5-14.
- McRuer, Robert (2006a): Compulsory Able-Bodiedness and Queer Disability Existence, In: Davis, Lennard et.al (2006): The Disability Studies Reader. - New York: Routledge, S. 301-308.
- McRuer, Robert (2006b): Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability. - New York/London: New York University Press.
- Merx, Andreas (2013). Diversity - Umsetzung oder Proklamation? Migration und Soziale Arbeit, Jg. 35 H. 3, S. 236-242.
- Meuser, Michael/ Nagel, Ulrike (2005): ExpertInneninterviews - vielfach erprobt, wenig bedacht. Ein Beitrag zur qualitativen Methodendiskussion. In: Bogner, Alexander/Menz, Wolfgang (Hrsg.): Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung. - Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwissenschaften, 2. Aufl., S. 71-94.
- Morton, Stephen (2003): Gayatri Chakravorty Spivak. - New York: Routledge.
- Muñoz, José Esteban (2009): Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity. -

- New York/London: New York University Press.
- Muñoz, José Esteban (1999): *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. - Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Perko, Gudrun (März 2007): *Queer-Theorien: Dekonstruktion von Identitätspolitik und das Modell der Pluralität*. In: *E-Journal Philosophie der Psychologie*. Online im WWW unter URL: <http://www.jp.philo.at/texte/PerkoG1.pdf>
(Download: 15.09.2018)
- Perko, Gudrun (Dezember 2006): *Queer-Theorien als Denken der Pluralität: Kritiken - Hintergründe - Alternativen - Bedeutungen*. In: *QUER - denken, lesen, schreiben*. - Berlin: Alice-Salomon-Fachhochschule (Hrsg.), S. 4-11.
- Rathgeb, Kerstin (2012): *Einleitung: Kritische Perspektiven auf soziale Phänomene und die Arbeit am Sozialen*. In: Rathgeb, Kerstin (2012) (Hrsg.) *Disability Studies Kritische Perspektiven für die Arbeit am Sozialen (Band 14)*. - Wiesbaden: Springer VS-Verl., S. 11
- Rebl, Vera (2008): *Dance Ability. Im Tanz - wo Sprache endet wird Bewegung zur Kommunikation*. In: *Wege miteinander*. H. 1, Jg. 22, S. 54-55.
- Röggla, Katharina (Februar 2013): *Critical Feelgood-Faktor*. In: *CheckArt, Verein für feministische Medien und Politik (Hrsg.): an.schläge. Das feministische Magazin*. H. 2/13, Jg. 27, S. 8-9.
- Sandahl, Carrie (2003): *Queering the Crip or Crippling the Queer? Intersections of Queer and Crip Identities in Solo Autobiographical Performance*. In: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol. 9, Nr. 1-2, S. 25-56.
- Schmitz, Sigrid & Degele, Nina (2010): *Embodying - ein dynamischer Ansatz für Körper und Geschlecht in Bewegung*. In: Degele, Nina/Schmitz, Sigrid/Mangelsdorf, Marion et al. (Hrsg.): *Gendered Bodies in Motion*. - Leverkusen : Budrich UniPress-Verl., S. 13-36.
- Sierck, Udo (2013): *Budenzauber Inklusion*. - Neu Ulm: AG SPAK Bücher-Verlag.
- Sierck, Udo (1991): *Integration oder Aussonderung? Neue Perspektiven für alte Themen in der Behindertenpolitik*. In: *Dr. med. Mabuse. Zeitschrift für das Gesundheitswesen*. H. 70, S. 29.
- Schulze, Marianne (2011): *Menschenrechte für alle: Die Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderungen*. In: Petra Flieger, Volker Schönwiese (Hrsg.): *Menschenrechte - Integration - Inklusion. Aktuelle Perspektiven aus der Forschung*. Bad Heilbrunn: Klinkhardt, S. 11-25.

- Spivak, Gayatri Chakravorty (1987): *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. - New York: Methuen, S. 205.
- Trenk-Hinterberger, Peter (2015): *Arbeit, Beschäftigung und Ausbildung*,
In: Degener, Theresia/ Diehl, Elke (2015) (Hrsg.): *Handbuch Behindertenrechtskonvention. Teilhabe als Menschenrecht - Inklusion als gesellschaftliche Aufgabe*. - Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S. 105-117.
- Waldschmidt, Anne et al. (2017) (Hrsg.): *Disability Goes Cultural: The Cultural Model of Disability as an Analytical Tool*. In: *Culture. Theory. Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*. - Bielefeld: Transcript, S. 19-29.
- Waldschmidt, Anne (2010): *Warum und wozu brauchen die Disability Studies die Disability History? Programmatische Überlegungen*. In: Bösl, Elsbeth/ Klein, Anne/ Waldschmidt, Anne (Hrsg.): *Disability History, Konstruktionen von Behinderung in der Geschichte. Eine Einführung. Disability Studies. Körper - Macht - Differenz, Band 6*. - Bielefeld: Transcript-Verl., S. 13-27.
- Waldschmidt, Anne (2005): *Disability Studies: Individuelles, Soziales oder kulturelles Modell von Behinderung*. In: *Psychologie und Gesellschaftskritik*, 1: S. 9-31.
- Waldschmidt, Anne (2003): *„Behinderung“ neu denken: Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Disability Studies*. In: Waldschmidt, Anne (Hrsg.): *Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Disability Studies. Tagungsdokumentation*. - Kassel: Bifos-Schriftenreihe, S. 11-22.
- Wansing, Gudrun (2015): *Was bedeutet Inklusion? Annäherungen an einen vielschichtigen Begriff*. In: Degener, Theresia/ Diehl, Elke (2015) (Hrsg.): *Handbuch Behindertenrechtskonvention. Teilhabe als Menschenrecht - Inklusion als gesellschaftliche Aufgabe*. - Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S. 43-51.
- Warner, Michael (1999): *The Trouble with the Normal. Sex, Politics and the Ethics of Queer Life*. - New York: The Free Press.
- Waskul/ Vannini (2012): *Introduction. The Body in Symbolic Interaction*. In: Waskul/ Dennis/ Vannini, Philip (Hrsg.): *Body/ Embodiment. Symbolic Interaction and the Sociology of the Body*. Burlington: Ashgate, S. 1-18.
- Whatley, Sarah (2007): *Dance and disability. The dancer, the viewer and the presumption of difference*. *Research in Dance Education* Vol. 8, No. 1, S. 5-25.

Internetquellen:

- Köbsell, Swantje (2012a): „Besondere Körper“ - Zum Diskurs der Behindertenbewegung und der Disability Studies zu Geschlecht und Körper. Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung „Behinderung ohne Behinderte!? Perspektiven der Disability Studies“ Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung „Behinderung ohne Behinderte!? Perspektiven der Disability Studies“ am 21.05.2012 an der Universität Hamburg. Organisiert von der AG Queer Studies in Kooperation mit dem ZeDis - Zentrum für Disability Studies Hamburg - Hamburg: o.V. Online im WWW unter URL: http://www.zedis-ev-hochschule-hh.de/files/koebsell_21052012.pdf (Download: 14.09.2018)
- McRuer, Robert (2010): Queer Meets Disability. Vortrag im Rahmen des Workshops „Queer Meets Disability“ am 4. Januar 2010 an der Universität Hamburg. ZeDis - Zentrum für Disability Studies Hamburg (Hrsg.) - Hamburg: o.V.
Online im WWW unter URL:
<http://agqueerstudies.de/robert-mcruer-crip-theory>. (Download: 14.09.2018)
- Paxton, Steve (2011): Steve Paxton about DanceAbility. - Mad Brook Farm, VT:
Online im WWW unter URL:
http://www.danceability.at/englisch/paxton_e.html (Download: 14.09.2018)
- Radical Contact Collective (2018): About Radical Contact. - o.O.:
Online im WWW unter URL:
<https://radicalcontact.org/about> (Download: 14.09.2018)
- Zimmerman, Kristen (2013): Forget empathy. It's time for radical connection. In: Transformation. Where love meets social justice.
Online im WWW unter URL:
<https://www.opendemocracy.net/transformation/kristen-zimmerman/forget-empathy-%e2%80%93-it%e2%80%99s-time-for-radical-connection> (Download: 14.09.2018)

VII. Anhang

7.1. Leitfaden für die Interviews

Einstiegsfrage:

- Erzähl mir mal was machst du so, was ist deine (tanzbezogene) berufliche Tätigkeit? Wie sieht diese aus?

1. Beziehung zu Tanz/ DanceAbility/ Kontaktimprovisation:

- Welchen Bezug zu Tanz/DanceAbility/ Kontaktimprovisation hast du? Wie siehst du DanceAbility als professionell tanzende/choreografierende/ tanzschaffende Person?
- Was hat dich dazu bewogen dich dafür zu entscheiden professionell in diesem Bereich tätig zu werden?
- Hast du das Gefühl, dass du in deiner professionellen Tätigkeit als behindert* wahrgenommen wirst?
- Und wenn ja, wo/ wo nicht?

2. Das (individuelle) Verständnis von Dis_ability:

- Wie siehst du Dis_ability in der Gesellschaft? Wie gehen Menschen damit um?
- Bemerkest du Veränderungen der Sichtweise von Dis_ability in der Gesellschaft?
- Wie verstehst du Dis_ability/ Was ist für dich Behinderung*, persönlich?

3. Tanz/ DanceAbility/ Kontaktimprovisation - DisAbility Potential des

Aufbrechens:

- Wie wird Behinderung* im (inklusive) Tanz gesehen?
- Was sind deine Erfahrungen/ Geschichte(n) damit?
- Kannst du dazu Beispiele nennen/ eigene Erlebnisse?
- Wünschst du dir Veränderungen? Wenn ja welche?
- Wie geht (inklusive) Tanz/ DanceAbility/ Kontaktimprovisation mit Körperlichkeit(en) und körperlichem Bewegungsmaterial um?
- Gibt es Potenziale darin und wenn ja welche?
- Werden Körperlichkeit(en) und körperliches Bewegungsmaterial/ -formen/ Abilities/ Ästhetiken neu/ anders bewertet?

- Wenn ja, was sind deine Erfahrungen und Beobachtungen zu Potenzialen des Aufbrechens?
- Wo gibt es Einschränkungen, Auffälligkeiten, Unsichtbarkeiten etc.
- Was sind deine Erfahrungen/ Geschichte(n) damit?
- Kannst du dazu Beispiele nennen/ eigene Erlebnisse?
- Wünschst du dir Veränderungen? Wenn ja welche?
- Gibt es Veränderungen? Wenn ja welche?

4. Tanz, Kunst und das Aufbrechen von Dis_ability

- Wenn ja, wo werden Strategien der Neubewertung (von Ability etc.) im Tanz sichtbar?
- Wenn ja, wo Normen des Tanzens, von Körperlichkeiten, Bewegungsmaterial/ -formen, Normen von Ability, von Ästhetik durch den (inklusive) Tanz/ DanceAbility/ Kontaktimprovisation anders definiert?
- Wie werden sie definiert?
- Gibt es Diskussionen dazu, wie Normen anders definiert werden?
- Kannst du Beispiele nennen?
- Drückt sich das auch im (inklusive) Tanz/ Kontaktimprovisation/ DanceAbility aus?
- Kannst du Beispiele nennen?
- Welche Kontexte/ Bedingungen braucht dies?
- Werden durch den (inklusive) Tanz/ DanceAbility/ Kontaktimprovisation Normen des Tanzens, von Körperlichkeiten, Bewegungsmaterial/ -formen, Normen von Ability, von Ästhetik neu gesetzt?
- Wie sehen diese aus?
- Wo/ worin sind diese sichtbar?
- Kannst du ein Beispiel nennen?

5. Wünsche und Erwartungen

- Hast du Wünsche und Erwartungen an das Potenzial des Aufbrechens von Dis_ability durch den (inklusive) Tanz/ DanceAbility/ Kontaktimprovisation?
- Wenn ja welche?
- Was wäre dann möglich?
- Was wäre dann anders?

- Kannst du ein Beispiel nennen?
- Welche Kontexte/ Bedingungen brauchen diese Veränderungen?

6. Nachfragephase für mich

- Beschäftigst du dich mit queer-dis_ability Diskussionen? Welche Position hast du dazu?

7. Nachfragephase

- Wir sind jetzt am Schluss des Interviews angelangt. Hast du den Eindruck, dass wir noch Punkte die aus deiner Perspektive für die Thematik relevant sind, vergessen haben?
- Möchtest du noch etwas ergänzen? Vielen Dank für das Interview!

VIII. Abkürzungsverzeichnis

a. a. O.: am angegebenen Ort

Anm. (d. Verf./A.): Anmerkung (der Verfasserin/AEIDESutorin)

Aufl.: Auflage

Ebd.: eben dort

Ed.: Edition

H.: Heft

Hrsg.: Herausgeber_in(nen)

Hervorh. i. O.: Hervorhebung im Original

Hervorh. d. Befr. i. O.: Hervorhebung des/ der Befragten im Original

I.: (engl.) Issue = Ausgabe

Jg.: Jahrgang

o. A.: ohne Autor_in

o. J.: ohne Jahr

o. O.: ohne Ort

o. S.: ohne Seitenangabe

o. V.: ohne Verfasser_in

o.Verl.: ohne Verlag

S.: Seite

s.: siehe

s.a.: siehe auch

u. a.: unter anderem

[u. a.]: und andere = lat. et al.

usw.: und so weiter

Vol.: (engl.) Volume = Band

Verl.: Verlag

vgl.: vergleiche

IX. Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre, dass ich die vorliegende Masterarbeit eigenständig verfasst habe.

Wien, September 2018

Unterschrift:

X. Abstract

10.1. Abstract Deutsch

Diese Masterarbeit beschäftigt sich im Rahmen der Queer DisAbility Studies einerseits mit der Frage, welches Potenzial des Auflösens der gesellschaftlichen Zuschreibungen von Behinderung und *Nicht-Behinderung* der Kontakttanz DanceAbility und der inklusive Tanz im Allgemeinen in sich bergen. Andererseits geht diese Arbeit der Frage nach, wie der (behinderte*) Körper im Tanz verhandelt wird. Diese Fragen werden aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive auf Behinderung* von betrachtet. Dabei wird versucht, dem bislang wenig theoretisch erschlossenen Thema des behinderten* Körpers im Tanz innerhalb von Crip Theory und Disability Studies Raum zu geben. Anhand von Expert_inneninterviews wird erörtert, welches „Wissen“ über „DisAbility“ im Tanz produziert wird, welche Normierungs- und Normalisierungsprozesse dieser Diskurs in sich trägt und welche identitätspolitische Ein- und Ausschlüsse das Bestreben nach Inklusion von Tänzer_innen mit DisAbility in den (Kontakt)Tanz hervorbringt. Die Analyse der Interviews macht deutlich, dass innerhalb des Diskurses zu „inklusivem“ Tanz und Kontakttanz vor dem Hintergrund (kapitalistisch-)produktiver, sozialer Relationen unterschiedliche unterdrückende Machtverhältnisse und normative Repräsentationen (re)produziert werden und *Nicht-Behinderung* im Tanz trotz aller Inklusionsbestrebungen als wirkungsmächtige Norm aufrecht bleibt. Die Arbeit führt deshalb einerseits zu der These hin, dass „inklusive“ Tanz wie auch (Kontakt)Tanz von einem institutionalisierten Ableismus geprägt sind, welcher ein notwendiges Scheitern des Versprechens einer alternativen Tanzwelt in sich trägt, das im Diskurs zu „Inklusivem“ Tanz, Kontakttanz und DanceAbility hergestellt wird. Andererseits wird argumentiert, dass „Crippling Dance“ als neue Alternative und Widerstandspotenzial gegen herrschende Normvorstellungen das eigentliche Ziel von inklusivem Tanz, Kontaktimprovisation und im Speziellen DanceAbility sein sollte. Die Arbeit kommt zu dem Schluss, dass (Self-)Care Politics im Sinne von „Social Justice“ im Tanz im Vordergrund stehen sollten. Erst ein Feiern und Zelebrieren von Verschiedenheiten von Tanzkörpern kann Binaritäten und Unterdrückungsverhältnissen entgegenwirken.

10.2. Abstract Englisch

This master's thesis is rooted in the field of queer dis_ability studies and deals with the deconstructive potential inherent to the contact dance DanceAbility and inclusive dance in general concerning social conceptions of ability and dis_ability. It further explores negotiations of the dis_abled body in dance. These questions are analysed from a perspective informed by cultural studies. The thesis aims to define a space in crip theory and disability studies for the as of yet little developed research topic of the dis_abled body in dance. Interviews with experts give insight to the "knowledge" about dis_ability produced in dance, the normative and normalizing processes that characterise this discourse, and the identity-based mechanisms of inclusion and exclusion generated by the demand for inclusion of dancers with dis_ability into (contact) dance. Analysis of these interviews shows that different oppressive power relations and normative representations are (re)produced within discourses about "inclusive" dance and contact dance, which are embedded in (capitalist) productive social structures. It is evident that, despite all efforts toward inclusion, ability remains an effective norm in regards to dance. Consequently, this thesis argues that "inclusive" dance as well as (contact) dance are shaped by institutionalised ableism, which indicates the inevitable failure of the promise of an alternative dance future carried by discourses about "inclusive" dance, contact dance and DanceAbility. Furthermore, "Crippling Dance" is proposed as an alternative approach, as its potential of resistance to dominant norms qualifies it as the true goal of inclusive dance, contact improvisation and DanceAbility in particular. The thesis concludes that dance should emphasize (self)-care politics while striving for social justice. Only a celebration of the differences of dancing bodies can work against binaries and oppressive structures.