

Crip Choreography.

Implikationen und Repräsentation körperlicher Behinderung im Tanz:
eine Analyse choreografischer Strategien am Beispiel von Michael Turinsky

Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades gemäß Curriculum

Eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien
am Institut für Transkulturelle Studien
bei Univ.-Prof. Dr.phil. Dipl.Sozw. Nanna Heidenreich

vorgelegt von
Anna Katharina Schmitzberger, BA

Wien, am 20.03.2024

Eidesstattliche Erklärung:

Ich erkläre hiermit, dass ich vorliegende Abschlussarbeit selbstständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel genutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass vorliegende Abschlussarbeit weder im In- noch Ausland (einer*einem Beurteiler*in zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, und, dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Datum: 20.03.2024

Unterschrift:

Abstract

Die Thematik der Behinderung wird in dieser Masterarbeit als kulturelle, gesellschaftliche und politische Fragestellung betrachtet und in Relation zum Tanz gesetzt. Dabei liegt die Konstruiertheit der Behinderung im Fokus und soll auf die Trennung zwischen dem als ‚normal‘ geltenden und dem als ‚anders‘ markierten Individuum, und der damit verbundenen Vorstellung der Normativität, verweisen. Dies führt zu einer Ablehnung von Menschen mit Behinderung und zu einer behindertenfeindlichen Kultur, was auch innerhalb der Sphäre des Tanzes, welche einen starken Fokus auf Körperlichkeit hat, spürbar wird.

Das Forschungsinteresse liegt in der Analyse von Machtstrukturen innerhalb von Bühnensituationen und der Bedeutung und Repräsentation körperlicher Behinderung im Tanz. In weiterer Folge werden die Potentiale einer *Crip Choreography*, nach der Definition des Tänzers und Choreografen Michael Turinsky, herangezogen, um alternative Sichtweisen auf Tanz und Behinderung zu ermöglichen. Die Arbeit argumentiert, dass Tanz und Choreografie das Potential haben, Normen aufzubrechen, und die Reflexion über den Körper zur Überwindung von normativen Vorstellungen führen kann.

Das Material zur Analyse von choreografischen Strategien besteht aus einer Videoaufzeichnung der Aufführung *Heteronomous male* (2012) von Michael Turinsky sowie der Teilnahme an zwei Choreografie- und Tanzworkshops unter der Leitung von Turinsky (2023).

Die Arbeit lässt sich in drei Teile gliedern: die theoretische Rahmung und Verortung, die spezifische Betrachtung der Bedingungen der Bühne im Zusammenhang mit körperlicher Behinderung und die Zusammenführung von Theorie und künstlerischer Praxis unter dem Gesichtspunkt der *Crip Choreography*.

Abstract

In this thesis, the topic of disability is considered as a cultural, social, and political issue and placed in relation to dance. The focus lies on the constructed nature of disability and is intended to point to the separation between the individual who is considered ‘normal’ and the individual who is marked as ‘different’, and the associated notion of normativity. This leads to a rejection of people with disabilities and to an ableist culture, which is also noticeable within the sphere of dance, which has a strong focus on physicality.

The research interest lies in the analysis of power structures within stage situations and the meaning and representation of physical disability in dance. Subsequently, the potentials of *Crip Choreography*, as defined by dancer and choreographer Michael Turinsky, are used to provide alternative perspectives on dance and disability. The work argues that dance and choreography have the potential to break down norms and that reflection on the body can lead to overcoming normative ideas.

The material reviewed to analyze choreographic strategies is a video recording of the performance *Heteronomous male* (2012) by Michael Turinsky as well as participation in two choreography and dance workshops led by Turinsky (2023).

The work can be divided into three parts: the theoretical framing and localization, the specific consideration of the conditions of the stage in connection with physical disability and the merging of theory and artistic practice from the point of view of *Crip Choreography*.

Danksagung

Danke an meine Freund*innen, für das Zuhören, Ermutigen und Schaffen eines sicheren Netzes.

Besonderen Dank an Olivia und Fabian, die die ersten Personen waren, denen ich mein Schreiben anvertraut habe.

Danke an meine Schwester Leonie, die mich motiviert, inspiriert und antreibt.

Danke an meine Eltern und an Elle, ohne deren Unterstützung nichts möglich wäre.

Danke an Nanna Heidenreich, die mir die Welt der Wissenschaft zugänglich macht, mich in meinen Interessen stärkt und herausfordert und es immer wieder schafft, neue Blickwinkel zu ermöglichen.

Danke an Michael Turinsky, dessen künstlerische Praxis die Basis für diese Arbeit gelegt hat.

Danke an Eike Wittrock für die Beantwortung meiner Fragen und die hilfreichen Verweise.

Danke an den Tanz, der mich immer begleitet.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
2.	Theoretischer Rahmen.....	5
2.1.	Disability Studies in der Auseinandersetzung mit Körperlichkeit und Choreografie	5
2.2.	Crip Theory und ihre Entwicklung	8
2.2.1.	Crip Time	18
2.2.2.	Queering und Crippling	21
2.3.	Ableismus: Von Alltagsurteilen zu Entwicklungsmodellen.....	21
2.4.	Anti-Social Turn	25
3.	Aktuelle Ansätze und Kritik der sozialen Inklusion im Kontext von Behinderung.....	30
4.	Starren/Anstarren/Zurückstarren	33
5.	Der Einfluss des <i>Supercrip</i> -Diskurses.....	39
6.	Vorstellungen der Überwindung und <i>Passing</i>	41
7.	Behinderung auf der Bühne: Repräsentations- und Ausgrenzungsstrukturen	44
7.1.	Freakshows: Von der Jahrmarktkuriosität zu modernen Voyeurismus-Bühnen	48
7.2.	Un-/Sichtbarkeit.....	50
8.	Michael Turinskys Konzept der <i>Crip Choreography</i>	52
8.1.	Kurzbiografie und künstlerischer Ansatz von Michael Turinsky.....	52
8.2.	Choreografie als Werkzeugkoffer.....	53
8.3.	<i>Crip Choreography</i> in Aktion	57
9.	<i>Crip Choreography</i> als Analysegegenstand.....	60
a)	Thema	61
b)	Körper/Kostüm/Maske	61
c)	Tanz/Bewegung	62
d)	Raum/Bühne/Installation	64
e)	Publikum.....	64
f)	Zeit.....	64
g)	Text/Sprache	65
h)	Musik/Sound.....	66
i)	Licht/Video	66

j)	Gender/Queerness/Otherness.....	67
k)	Politik/Background.....	67
9.1.	Bewegungssprache, ästhetische Entscheidungen und choreografische Strategien.....	68
10.	Zukünftige Körper.....	69
11.	Alternative Sichtweisen auf Körper und Bewegung im Tanz.....	72
11.1.	Chancen für die Tanzpraxis.....	72
12.	Beiträge zu Theorie und Praxis von <i>Crip Choreography</i>	74
13.	Fazit und Ausblick	80
14.	Quellenverzeichnis	83
	Online-Quellen.....	86
	Unveröffentlichte Quellen	87
15.	Anhang	87

1. Einleitung

“Issues of disability are not just questions of impairment, functional limitations, or enfeeblement; they are issues of social values, institutional priorities, and political will. They are questions of power: of who and what gets valued and who and what gets marginalized.”¹

Behinderung stellt eine begriffliche Kategorie dar, die über tatsächliche Menschen mit Behinderung hinausgeht.² Die Komplexität von Behinderung wird nicht nur im Alltag, sondern auch akademisch häufig unterschätzt und undifferenziert behandelt. Medizin, Rehabilitationswissenschaften, Psychologie, Pädagogik und sozialpolitische Forschung dominieren das wissenschaftliche Feld. Dies hat seine Berechtigung, da Menschen mit Behinderung auf eine Gesellschaft angewiesen sind, die sich der Notwendigkeit verpflichtet, die Differenz zwischen ‚behindert‘ und ‚nichtbehindert‘ zu überbrücken. Trotzdem kommt es zu der gesellschaftlichen Einteilung in ‚Normal‘ und ‚Anders‘ – wie wird diese Andersartigkeit geschichtlich, gesellschaftlich und kulturell produziert? Inwiefern braucht es hier einen interdisziplinären Ansatz, der die Disability Studies mit anderen Diskursen verbindet?³

Gesellschaftlich wird Diversität belohnt und gleichzeitig werden Standards für ‚akzeptierbare‘ Körper gesetzt.⁴ In dieser Arbeit möchte ich der Widersprüchlichkeit in einem Feld, das für seine starke Fokussierung auf den Körper bekannt ist, nachgehen: Dem Tanz. Innerhalb der Tanzkultur wird Behinderung nicht anerkannt. Die Leugnung dieser Identitäten suggeriert, dass Behinderung nicht wünschenswert ist und schafft dadurch eine behindertenfeindliche Kultur.

¹ Richard Devlin und Dianne Pothier, „Introduction: Toward a critical theory of dis-citizenship“, in *Critical Disability Theory: Essays in Philosophy, Politics, Policy, and Law*, hg. von Richard Devlin und Dianne Pothier (Vancouver: UBC Press, 2006), S. 9.

² Rosemarie Garland-Thomson, „Building a World with Disability in It“, in *Culture - Theory - Disability: Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*, hg. von Anne Waldschmidt, Hanjo Berressem, und Moritz Ingwersen, Disability Studies, Nr. 10 (Bielefeld: transcript, 2017), S. 59.

³ Anne Waldschmidt, „Disability Goes Cultural: The Cultural Model of Disability as an Analytical Tool“, in *Culture - Theory - Disability: Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*, hg. von Anne Waldschmidt, Hanjo Berressem, und Moritz Ingwersen, Disability Studies, Nr. 10 (Bielefeld: transcript, 2017), S. 19f.

⁴ Garland-Thomson, „Building a World with Disability in It“, S. 53.

Der behinderte Körper ruft eine radikale Kollision mit der ableistischen Normativität hervor und deklariert Behinderung als einen Ausnahmezustand.⁵ Behinderung wird somit zu einer Markierung des ‚Anderen‘. Das Konzept, wer tanzen *kann*, ist ein politisches. Was passiert, wenn Menschen mit Behinderung die Rolle von Choreograf*innen oder Tänzer*innen einnehmen?⁶

Das Nachdenken über den Körper kann ein Mittel sein, Vorstellungen von ‚normalen‘ Fähigkeiten und Vorurteile zu überwinden.⁷ Das Wissen, dass behinderte Körper enthalten und produzieren, soll anerkannt werden. Behinderung ist nicht automatisch gleichbedeutend mit Leiden. Die gesellschaftliche Norm erzeugt hingegen Leiden, indem begrenzte Körperausdrücke akzeptiert und Produktivität und Ästhetik an einem ‚Durchschnitt‘ gemessen werden.⁸

Ich versuche innerhalb dieser Arbeit, die ausgrenzenden Strukturen sichtbar zu machen und stelle dies einer anderen Lesart gegenüber, indem ich davon ausgehe, dass Tanz und Choreografie das Potential in sich tragen, Normen aufzubrechen, woraus vielfältige Körperlichkeit einen Platz bekommen kann.

Dabei hat die Crip Theory einen hohen Stellenwert in meiner Beschäftigung. *Crip* soll gleichbedeutend mit einer Widerständigkeit gegen herrschende Normen stehen und ist auch für den Tänzer und Choreografen Michael Turinsky relevant, auf dessen Überlegungen zu Choreografie und Tanz ich mich beziehe. Turinsky betont die Widerständigkeit des Körpers als zentrales Thema in seiner künstlerischen Praxis.

Sprache prägt unser Denken und Handeln. Deshalb ist es wichtig, inklusive und diskriminierungsfreie Begriffe zu verwenden. ‚Behinderung‘ gilt als neutrale Bezeichnung und wird von Menschen mit Behinderung zum Großteil als Selbstbezeichnung verwendet, wobei individuell entschieden werden kann, ob und wie identitätsstiftend die Behinderung ist. Während für einige Menschen Behinderung ein wesentlicher Bestandteil ihrer Identität ist, betrachten andere sie

⁵ Fiona Kumari Campbell, „Re-cognising Disability: Cross-Examining Social Inclusion through the Prism of Queer Anti-Sociality“, in *Jindal Global Law Review* 4, Nr. 2 (2013): S. 214f.

⁶ Nanako Nakajima, „Disabling Ability in Dance: Intercultural Dramaturgies of the Thikwa plus Junkan Project“, in *Disability Arts and Culture. Methods and Approaches*, hg. von Petra Kuppers (Bristol/Chicago: Intellect, 2019), S. 262.

⁷ Ebd.

⁸ Bailey Anderson, „Overcoming and Denial: Disability and Modern Dance in the United States“, in *Dance Research Journal* 52, Nr. 3 (2020): S. 66, <https://doi.org/10.1017/S0149767720000364>.

lediglich als einen von vielen Aspekten ihrer Persönlichkeit.⁹ Neben ‚Behinderung‘ verwende ich in dieser Arbeit auch die Begriffe ‚Disability‘ und ‚Ability‘, und davon abgeleitet auch *able-bodied*, was in Bezug zur Tanzkultur wichtig ist, da die Unterscheidung zwischen ‚behindert‘ und ‚nichtbehindert‘ hervorgehoben wird. Damit begründe ich auch die Entscheidung, in dieser Arbeit nur auf körperliche Behinderung einzugehen. Tanz ist eine Kunstform sowie ein Leistungssport und bezieht sich in höchstem Maße auf den Körper und dessen Funktion. Zudem wäre der Rahmen einer Masterarbeit nicht ausreichend, auch psychischen Behinderungen einen angemessenen Raum zu geben.

Diese Arbeit schreibe ich aus einer weißen, *able-bodied* und queer-feministischen Perspektive. Diese beeinflusst mein Denken, Schreiben und meine Rezeption von Tanz und hat unmittelbare Auswirkungen auf die Fragen, die ich mir stelle und was ich in dieser Arbeit (nicht) bedenken kann.

Mein Forschungsinteresse liegt vor allem im Aufbrechen von Machtstrukturen innerhalb von Bühnensituationen und generellen Prozessen des Tanzes, wobei Blickdynamiken eine wichtige Rolle einnehmen. Dies verbinde ich im Rahmen dieser Arbeit mit der Frage, welche Rolle körperliche Behinderung einnimmt beziehungsweise welche Rolle ihr zugewiesen wird.

Zentral behandle ich in der Masterarbeit die Bedeutung und Repräsentation von körperlicher Behinderung im Tanz. Dabei gehe ich konkreter darauf ein, welche Strukturen der Ausgrenzung von Menschen mit körperlichen Behinderungen im Bereich des Tanzes wirksam werden und welche Auswirkung dies auf die Sichtbarkeit und Anerkennung von Menschen mit körperlichen Behinderungen im Tanz hat. Weiterführend versuche ich, choreografische Strategien des Künstlers Michael Turinsky zu analysieren und mithilfe einer theoretischen Rahmung die möglichen Potentiale seiner eigens formulierten *Crip Choreography* hervorzuheben und somit der Frage nachzugehen, wie die kritische Reflexion über Ästhetik, Wahrnehmung und gesellschaftliche Strukturen im Tanz neue Blickwinkel sowohl für die Tanzpraxis als auch für die wissenschaftliche Beschäftigung mit diesem Thema schaffen kann.

Eine weitere Fragestellung, die sich durch die Arbeit zieht, besteht in der Beschäftigung mit Blickdynamiken in Aufführungskontexten und dem Aufbrechen dieser. In welchem Verhältnis steht das Starren des Publikums auf die Bühne mit der Alltagserfahrung von Menschen mit Behinderung und wie kann daraus ein subversiver Akt entstehen?

⁹ „Inklusives Wording“, myAbility, o.J., <https://www.myability.org/wissen/inklusion-unternehmen/erfolgskriterien/inklusives-wording>, [21.01.2024].

Folgend möchte ich kurz meine Impulse, die mich zur Wahl dieses Themas gebracht haben, beleuchten. Ein wichtiger Text, der mich schon lange begleitet, ist der Essay *Sick Woman Theory* (2016) von Johanna Hedva. Darin setzt sich Hedva mit der eigenen chronischen Krankheit auseinander und spannt den Bogen zu Fragen des politischen Handelns und der Rolle, die der Körper dabei spielt. Es ist ein aktivistischer Text über Prekarität und Widerstand.¹⁰ Darin sehe ich, neben dem Besuch und der Sichtung von Michael Turinskys Aufführungen, einen Ausgangstext für mein Interesse an diesem Thema. In weiterer Folge habe ich mich zuerst insbesondere mit dem US-amerikanischen Theoretiker Robert McRuer (geboren 1966), der den Begriff *Crip* maßgeblich geprägt hat und in *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability* (2006) die Queer Theory und die Disability Studies miteinander verbunden hat, beschäftigt. Darin liegt auch eine Verbindungsstelle zur künstlerischen Praxis von Michael Turinsky, welcher sich ebenfalls stark auf die Theorien McRuers bezieht.

Die Masterarbeit lässt sich in drei größere Teile unterteilen. Der erste Teil bildet die theoretische Rahmung und Verortung (Kapitel 2–3). Im zweiten Teil gehe ich spezifischer auf die Bedingungen und daraus resultierenden Strukturen der Bühne im Zusammenspiel mit körperlicher Behinderung ein (Kapitel 4–6). Den dritten Teil bildet die Zusammenführung von Theorie und künstlerischer Praxis durch die Analyse einer Performance von Michael Turinsky und soll somit das Potential der Behinderung, in Hinblick auf die Tanzkultur, unterstreichen (Kapitel 7–12).

Dabei werde ich so vorgehen, dass ich zuerst auf die Verschränkung von den Disability Studies und dem Tanz eingehe (Kapitel 2.1.). Das darauffolgende Kapitel behandelt die Entstehung und Bedeutung des interdisziplinären Feldes der Crip Theory (Kapitel 2.2). Hier steht zuerst insbesondere der Bezug zur Queer Theory im Fokus: Ich versuche die wechselseitige Beeinflussung und Parallelen von Queer Theory und Crip Theory sichtbar zu machen. Darauf folgt eine kurze Auseinandersetzung mit den Themen Ableismus (Kapitel 2.3.), Anti-Social Turn (Kapitel 2.4.) und dem Begriff der Inklusion (Kapitel 3).

Die Dynamik des Schauens, spezifischer des Starrens, stellt eine Bedingung von Bühnensituationen dar und soll im Kapitel 4 genauer unter die Lupe genommen werden. Wieder in Bezug zur Bühne stehen die folgenden Kapitel zu den Themen *Supercrip* (Kapitel 5) und zum Überwindungsnarrativ und dem *Passing* (Kapitel 6). Dies schafft eine Überleitung zu der Darstellung von Behinderung auf der Bühne (Kapitel 7).

¹⁰ Johanna Hedva, „Sick Woman Theory“, in *Mask Magazine*, 2016, o.S.

Exemplarisch beziehe ich mich hierbei in Kapitel 8 auf den Tänzer und Choreografen Michael Turinsky, dessen Konzept von Choreografie, nach einer kurzen Beschreibung seiner Biografie und künstlerischen Praxis, genauer dargelegt wird. Dieses Kapitel beinhaltet auch Erfahrungsberichte von Workshops unter der Leitung von Turinsky, die seine choreografischen Strategien deutlicher aufzeigen sollen (Kapitel 8.3.).

In Kapitel 9 analysiere ich eine Aufführung der Performance *Heteronomous male* (2012) von Michael Turinsky und betrachte diese unter verschiedenen Gesichtspunkten, um die Anwendung der *Crip Choreography* von Turinsky selbst zu verdeutlichen. Durch eine Interpretation der Bewegungssprache, Ästhetik und choreografischen Entscheidungen von Turinsky werden die Strategien und Potentiale der *Crip Choreography* herausgearbeitet (Kapitel 9.1.).

Mit der Frage, welche zukünftige Formen der Körperlichkeit hervortreten können, werde ich mich in Kapitel 10 beschäftigen. Dies dient auch als Überleitung zu einer Frage des Ausblicks: Was könnte die Zukunft von Tanz und Behinderung sein?

Implikationen bestehender ableistischer Strukturen im Mainstream-Tanz sollen hinterfragt werden und Platz für alternative Sichtweisen auf den Körper und die Bewegung im Tanz schaffen (Kapitel 11). Mögliche Potentiale, die durch künstlerische Strategien entstehen können, sollen durch weitere Beiträge sichtbar gemacht und hervorgehoben werden (Kapitel 12). Dadurch sollen Erkenntnisse darüber geliefert werden, wie *Crip Choreography* neue Formen des Tanzes schaffen und die Repräsentation von Tänzer*innen und Choreograf*innen mit körperlichen Behinderungen in der westlichen Tanzkultur verändern kann.

2. Theoretischer Rahmen

2.1. Disability Studies in der Auseinandersetzung mit Körperlichkeit und Choreografie

Dieses Kapitel dient zur Verortung der Thematik innerhalb eines theoretischen Diskurses, der von Interdisziplinarität geprägt ist. Folgend sollen Aspekte der Disability Studies beleuchtet werden, die sich durch einen Fokus auf Tanz auszeichnen. Dieser Diskurs ist zunächst stark von den Implikationen des klassischen Balletts geprägt.

Im interdisziplinären Feld der Disability Studies entwickelten sich eigene Theorien, wobei diese Strömung zwangsläufig von verschiedenen Quellen inspiriert wurde. Im Bereich der Disability Studies konnte man auf den konzeptionellen Grundlagen aufbauen, die in anderen interdisziplinären Theorien wie den Gender Studies und den Critical Race Studies entstanden sind. Die Disability Studies haben von der Queer Theory und den damit verbundenen Identitätskonzepten und Formen des Aktivismus profitiert, da sie ähnliche Muster der sozialen Exklusion und Stigmatisierung in Bezug auf Identität und Körperlichkeit aufzeigen. Diese Wechselwirkung ermöglichte es den Disability Studies, neue Perspektiven und Ansätze zur Untersuchung von Behinderung und Identität zu entwickeln. Im Gegenzug bieten die Disability Studies der Queer Theory und anderen Theorien wertvolle Einsichten und Bereicherung. Die Wechselwirkung zwischen Queer Theory und Disability Studies zeigt, wie interdisziplinäre Forschung und der Austausch dazu beitragen können, bestehende Konzepte zu erweitern und eine tiefere Perspektive auf soziale Identitäten und deren Auswirkungen auf individuelle Erfahrungen zu gewinnen.¹¹

Behinderung wird als ein Konzept des ‚Andersseins‘ verstanden, wobei strukturelle Ähnlichkeiten zu Race und Gender bestehen, da alle drei durch die Annahme körperliche Differenz¹² definiert sind.¹³ Die Idee des ‚schönen‘ Körpers basiert häufig auf einer Abgrenzung von dem, was als ‚nicht schön‘ gilt. Ähnlich verhält es sich mit dem professionellen Tanz: Er definiert sich durch die Abgrenzung von Amateur- oder sozialem Tanz.¹⁴ Im Nachdenken über den normalisierten Körper im Tanz kommt man nicht an den Codes des klassischen Balletts vorbei, welche bis heute Gültigkeit besitzen. Vor allem in europäischen Tanz-Kompanien werden Strukturen und Formen des klassischen Balletts auch im zeitgenössischen Tanz wirksam, obwohl gleichzeitig eine Abkehr von den starren Formen des Klassischen stattfindet. Kritik am zeitgenössischen Tanz besteht insofern, als es einen starken Fokus auf eine körperbetonte Perspektive und extreme Virtuosität gibt. Es wird noch immer ein normalisierter Körper im Sinne eines klassischen Ballettkörpers angestrebt. Daraus resultiert eine Ablehnung des behinderten Körpers. Aufgrund dieser aus dem Klassischen übernommenen Körpervorstellungen werden

¹¹ Carrie Sandahl, „Queering the Crip or Crippling the Queer?“, in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 9, Nr. 1–2 (2003): S. 25, <https://doi.org/10.1215/10642684-9-1-2-25>.

¹² Körperlichkeit ist hier verschränkt mit der Annahme von Sichtbarkeit.

¹³ Petra Kuppers, „Deconstructing Images: Performing Disability“, in *Contemporary Theatre Review* 11, Nr. 3–4 (2001): S. 32, <https://doi.org/10.1080/10486800108568636>.

¹⁴ Nakajima, „Disabling Ability in Dance: Intercultural Dramaturgies of the Thikwa plus Junkan Project“, S. 259.

ästhetische Vorstellungen sowie die tänzerischen Ausbildungen immer noch von extremer Ausgrenzung geprägt, auch im zeitgenössischen Tanz.¹⁵

Die Beziehung zwischen Choreografie und Tanz wird als binärer Gegensatz zwischen dem Abstrakten und dem Konkreten dargestellt.¹⁶ Choreografie stellt somit eine Möglichkeit dar, Bewegungsmuster gedanklich abstrakt zu komponieren und in Form zu bringen. Im Gegensatz dazu steht die Performance als die rein physische Ausführung des Tanzes durch einen oder mehrere Körper. Während ein Körper die Bewegungen ausführt, denkt und choreografiert der Geist.¹⁷

Petra Kupperts (deutsche Behinderten-Aktivistin, Autorin und Performancekünstlerin, geboren 1963) thematisiert ein psychologisches Stereotyp: Behinderte Menschen wollen ‚normal‘ sein. Dieser angebliche Wunsch, anders – und somit der Norm entsprechend – zu sein, stellt ebenso eine Binarität dar: Die Behinderung als etwas Tragisches im Gegensatz zu Personen, die zu ‚fähigen‘ und gefeierten Nichtbehinderten werden. Die Thematik des *Passings* werde ich im Laufe der Arbeit näher besprechen.¹⁸

Die Tänzerin und Wissenschaftlerin Ann Cooper Albright (geboren 1959) schreibt in ihrem Buch *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance* (1997) über die Einpassung des behinderten Körpers in den Diskurs des Balletts und stellt die Frage, was passiert, wenn Menschen mit Behinderung in die Rolle von Tänzer*innen schlüpfen, welche historisch gesehen der Verherrlichung eines ‚idealen‘ Körpers dient. Besonders im Kapitel *Moving across Difference, Dance and Disability* geht sie auf die ausschließende Strukturierung des professionellen Tanzes ein. Die Vorstellung von Tänzer*innen beschränkt sich hier auf weiße, dünne, langgliedrige, bewegliche und vorwiegend weibliche Körper. Ann Cooper Albright bespricht im Folgenden Aufführungen, die die Polarisierung von Fähigkeit und Behinderung dekonstruieren und stellt anhand dieser Beispiele die eben erwähnte Vorstellung des

¹⁵ Nakajima, S. 262.

¹⁶ Bojana Cvejić, *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance* (Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2015), S. 13.

¹⁷ Cvejić, S. 14.

¹⁸ Kupperts, „Deconstructing Images“, S. 27.

professionellen Tanzes, die Gleichstellung von körperlicher Fähigkeit und ästhetischer Qualität, infrage.¹⁹

Tänzer*innen sind zur Schau gestellte Körper, die sich innerhalb eines bestimmten Rahmens der Fitness und Körperbeherrschung und einer Vorstellung von Schönheit und Sexualität zu bewegen haben. Von Menschen mit Behinderung wird weder erwartet, dass sie Tänzer*innen sind, noch dass sie sich bewusst vor den Blicken eines Publikums positionieren.²⁰ Albright beschreibt, dass die Rezeption von Tanz mit Menschen mit Behinderung für Zuschauer*innen befremdlich sein kann. Nicht nur die Choreografie und der Tanz, sondern auch die Behinderung wird betrachtet, was einer Ästhetik der idealen Schönheit widerspricht. Tänzer*innen mit Behinderung zwingen die Betrachter*innen, sich mit dem kulturellen Gegenteil des klassischen tanzenden Körpers auseinanderzusetzen.²¹ Hier stellt sich für mich eine Verbindung zum Anstarren und Zurückstarren, worauf ich im weiteren Verlauf der Arbeit eingehen werde, her: Das Befremdliche kann auf Seite der Zuschauer*innen ein Starren hervorrufen. Durch den Zwang zur Auseinandersetzung mit dem Gesehenen, kommt es zu einem Akt des Zurückstarrens.

2.2.Crip Theory und ihre Entwicklung

“Queer and Cripple are cousins: words to shock, words to infuse with pride and self-love, words to resist internalized hatred, words to help forge a politics.”²²

Das Kapitel widmet sich der Crip Theory und ihrer Verbindung zu queer-theoretischen Konzepten. Beginnend mit einer kurzen Erläuterung der Relevanz von Begriffen wie *crip* und *queer*, wird die Crip Theory als ein Widerstand gegen Normen und eine Erweiterung der Diskussion über Identität vorgestellt. Zudem wird der Begriff der Crip Time definiert und in Verbindung zu queerer Zeitlichkeit gesetzt.

¹⁹ Ann Cooper Albright, *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1997), S. 57.

²⁰ Ann Cooper Albright, *Engaging Bodies: The Politics and Poetics of Corporeality* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2013), S. 297.

²¹ Albright, *Choreographing Difference*, S. 63.

²² Eli Clare, *Exile and Pride: Disability, Queerness, and Liberation* (Durham/London: Duke University Press, 2015), S. 70.

Queer als Begriff und Identität ist komplex und vielschichtig. Die ursprüngliche Bedeutung bezieht sich im 16. Jahrhundert auf etwas Seltsames oder Verdächtiges/Illegales. Im 19. Jahrhundert bis ins 20. Jahrhundert steht ‚queer‘ vor allem für etwas Merkwürdiges. Lange wurde das Wort ‚queer‘ im Englischen als eine abwertende Bezeichnung für Homosexualität verwendet, die früheste Dokumentation von ‚queer‘ als eine homophobe Beschimpfung soll ein Brief von John Sholto Douglas (Marquess of Queensberry) aus dem Jahr 1894 sein, in dem er Oscar Wilde beschuldigte, eine Affäre mit seinem Sohn Alfred Douglas zu haben.²³ Der Begriff wurde schnell zu einem abwertenden Begriff, welcher im Laufe der Zeit von der LGBTQIA+²⁴ Gemeinschaft aufgegriffen und umgewandelt wurde. In den 1980er Jahren begannen Menschen, ‚queer‘ als neutrales Wort zur Selbstbeschreibung oder als positive Form der Selbstidentität zurückzufordern. Darin besteht eine aktivistische Strategie im Umgang mit Rassismus, Sexismus, Homophobie und anderen Formen der Unterdrückung: Die Worte, die gegen bestimmte Gruppen verwendet werden, wird von ebendiesen zurückgefordert.²⁵ Die Queer Theory kam in den 1990er Jahren auf und hat seitdem dazu beigetragen, den Begriff zu dekonstruieren und neu zu definieren. Queer wird nun häufig als ein Begriff verwendet, der verschiedene sexuelle Orientierungen, Geschlechtsidentitäten und Ausdrucksformen beinhaltet, welche sich außerhalb der gesellschaftlichen, traditionellen Norm befinden. Doch schon vor dieser Rückerobung des Begriffs gab es verschiedene Lesarten. Das englische ‚queer‘ stammt vom germanischen ‚quer‘, oder auch ‚schief‘/‚schräg‘, ab. Dies stammt wiederum vom lateinischen Verb ‚torqueo‘ ab, was ‚verdrehen‘, ‚beugen‘, aber auch ‚quälen‘ bedeutet. ‚Queer‘ kann also als das Gegenteil von ‚straight‘ betrachtet werden, was wiederum ‚aufrecht‘ oder ‚rechtschaffen‘ bedeutet – und somit auf ‚heterosexuell‘ verweist. In einer Gesellschaft der zwanghaften Heterosexualität wird diese mit moralischer Rechtschaffenheit in Verbindung gebracht.²⁶

²³ Meg-John Barker und Julia Scheele, *Queer. A Graphic History* (London: Icon Books, 2016), o.S.

²⁴ Die Abkürzung LGBTQIA+ (Lesbian, Gay, Bisexual, Trans, Queer, Intersexual, Asexual, + als Platzhalter für weitere Geschlechtsidentitäten) dient zur Sichtbarmachung und Anerkennung verschiedener Identitäten und entwickelt sich in seiner Form stets weiter. Zur Entstehungszeit der Queer Theory und der Etablierung von *queer* war diese Abkürzung noch nicht verbreitet.

²⁵ Barker und Scheele, *Queer. A Graphic History*, o.S.

²⁶ Lorenzo Bernini, *Queer Theories: An Introduction. From Mario Mieli to the Antisocial Turn*, übers. von Michela Baldo und Elena Basile (Abingdon, Oxon/New York: Routledge, 2021), S. 100.

Crip Theory kann, ähnlich wie der Begriff *queer*, als eine Form des Widerstands gegen die Norm fungieren.²⁷ Der Begriff *crip* umfasst nicht nur Menschen mit körperlichen Beeinträchtigungen, sondern auch sensorische oder geistige Beeinträchtigungen.²⁸ Es besteht eine Distanz zu einer Diagnose, wodurch der Begriff offener ist und beispielsweise Traumata einschließt.²⁹ Da *Crip* durch die ursprünglich abwertende Verwendung³⁰ eine ähnliche Geschichte wie *queer* hat, trägt der Begriff Stigmatisierung in sich. Trotzdem wurde er von Menschen mit Behinderung zurückerobert, mehr noch als der Begriff ‚Behinderung‘ selbst.³¹ *Crip* steht, so formuliert es McRuer, für ein kulturelles Modell von Behinderung, welches durch Offenheit geprägt ist.³² Sharon L. Snyder und David T. Mitchell (Wissenschaftler*in im Bereich der Disability Studies) definieren ein kulturelles Modell der Behinderung als einen Ort, der Behinderung als menschliche Erfahrung anerkennt und über soziale und biologische Faktoren hinausgeht.³³ *Crip* steht in Opposition zum medizinischen und sozialen Modell der Behinderung. Das medizinische Modell reduziert die Behinderung auf die Diagnose oder Behandlung, während das soziale Modell die Entstehung von Behinderung nicht in Körpern an sich sucht, sondern in der einschränken- den Umgebung, die Anpassung erfordert. *Crip* beschränkt sich nicht nur auf diese Modelle der Behinderung, welche auf Reformen und Veränderung abzielen, sondern steht in Verbindung mit einem kulturell generativen und politisch radikaleren Modell. Darin besteht die Widerständigkeit von *Crip*.³⁴

Innerhalb dieser Zwanghaftigkeit besteht eine Verbindung zur Crip Theory. Robert McRuer, der maßgeblich zur transnationalen Queer- und Behindertenforschung beigetragen hat, etabliert den Begriff der *Compulsory Able-Bodiedness*, also der zwanghaften Funktionstüchtigkeit des

²⁷ Robert McRuer, *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability* (New York/London: New York University Press, 2006), S. 31.

²⁸ Sandahl, „Queering the Crip or Crippling the Queer?“, S. 27.

²⁹ Mel Y. Chen u. a., „Introduction“, in *Crip Genealogies*, hg. von Mel Y. Chen u. a. (Durham/London: Duke University Press, 2023), S. 3.

³⁰ Aus dem Englischen abgeleitet von dem Begriff ‚cripple‘.

³¹ ‚Behinderung‘ soll als etwas zu verstehen sein, das sich von Mangel oder Verlust unterscheidet oder darüber hinausgeht.

³² Robert McRuer, „Introduction. Crip Times“, in *Crip Times. Disability, Globalization, and Resistance*, von Robert McRuer (New York: New York University Press, 2018), o.S.

³³ Sharon L. Snyder und David T. Mitchell, *Cultural Locations of Disability* (Chicago/London: University of Chicago Press, 2006), S. 6.

³⁴ McRuer, „Introduction. Crip Times“, o.S.

Körpers. Dieser Begriff ist stark mit der zwanghaften Heterosexualität verbunden³⁵ und beschreibt das Streben nach einem ‚fähigen‘ Körper.³⁶ Die Zwangsheterosexualität ist ein patriarchales Konzept, in welchem Heterosexualität als Institution darauf abzielt, die Macht von Männern zu stärken und von Frauen zu schwächen. Die Beziehung zwischen Frauen, platonischer oder romantischer Natur, wird dabei gelegnet, um eine Verbündung zu unterbinden.³⁷ Wenn man die Position des Mannes mit dem nichtbehinderten Körper und die Position der Frau mit dem behinderten Körper ersetzt, wird die Verbindung zwischen den beiden Konzepten der Queer und Crip Theory noch einmal deutlicher.

Auf dieses Konzept werde ich im weiteren Verlauf meiner Arbeit wieder zurückkommen, da sich der Tänzer und Choreograf Michael Turinsky ebenso mit dieser Theorie auseinandersetzt.

Anfang der 1990er Jahre sprach die US-amerikanische Gender Studies und Queer Theory-Theoretikerin Eve Kosofsky Sedgwick (1950–2009) darüber, dass eine *queere* Zeit angebrochen sei und seitdem ist der Begriff *queer* überall zu finden – von der Mainstreampresse bis zum akademischen Diskurs. Das Wort, welches im Deutschen so viel wie seltsam, falsch oder pervers bedeutet, wurde zu Beginn als zynisch oder boshafte Zuschreibung gegen Lesben, Schwule und trans* Personen verwendet. *Queer* wurde sich von dieser Personengruppe angeeignet³⁸:

„Queer stand für das Versprechen, das Leiden an der gesellschaftlichen Normalität zu beenden, ohne selbst normal werden zu müssen. Es war die kompromisslose Bezeichnung für ein Denken, ein Begehren und eine Politik, die sich gegen das richteten, womit man am wenigsten zu schaffen haben wollte: das *straight* Leben.“³⁹

Seitdem ist queere Theoriebildung nicht mehr aus den kritischen Theorien wegzudenken und hat sich in der Geschlechterforschung, den Gay und Lesbian Studies, den Sexuality Studies und den Queer und Transgender Studies, sowie in den allgemeinen Human- und Sozialwissenschaften, eingeschrieben.⁴⁰ Entstanden ist queere Theorie inmitten eines gesellschaftlichen

³⁵ McRuer, *Crip Theory*, S. 2.

³⁶ McRuer, S. 9.

³⁷ Adrienne Rich, „Zwangsheterosexualität und lesbische Existenz“, in *Feministische Theorie und Kritische Medienkulturanalyse*, hg. von Tanja Thomas und Ulla Wischermann (Bielefeld: transcript, 2020), S. 148, <https://doi.org/10.1515/9783839440841-013>.

³⁸ Mike Laufenberg, *Queere Theorien zur Einführung*, 2. Aufl. (Hamburg: Junius, 2023), S. 9.

³⁹ Laufenberg, S. 9f.

⁴⁰ Laufenberg, S. 10.

Umschwungs von Arbeit, Wohlfahrtsstaat und Familie. Dies geschah zu einer Zeit, in der sich gleichzeitig eine neoliberale Ökonomie durchsetzte und die HIV/Aids-Pandemie viele Opfer forderte. Sedgwick erkannte in den politischen Reaktionen auf die Errungenschaften antirassistischer, feministischer und homosexueller Kämpfe der 1990er Jahre einen queeren Moment. Themen wie schwuler Sex, Abtreibung oder Sexualität von *Schwarzen* und Migrant*innen wurden symbolisch aufgeladen und mündeten in einem Kulturkrieg um Sexualität und Geschlechterverhältnisse, der sich sowohl in der allgemeinen Öffentlichkeit als auch an den ‚Nebenschauplätzen‘ der sozialen Bewegungen austrug.⁴¹ Die Rahmenbedingungen für die Etablierung des Begriffs und der queeren Theorie kennzeichneten sich demnach durch Umschwung und Instabilität einzelner Strömungen und Positionen.

Auch wenn die Anfänge der Queer Theory weiter als 1990 zurückreichen, war dieses Jahr von großer Bedeutung. Zwei Werke, die vielfach als ‚Gründungstexte‘ gehandelt werden, erschienen 1990: Judith Butlers *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* und Eve Kosofsky Sedgwicks *Epistemology of the Closet*. Hinzu kommt, dass die Literaturwissenschaftlerin Teresa de Lauretis (geboren 1938) in diesem Jahr den Begriff der Queer Theory prägt, indem sie die subversive Aneignung des als Schimpfwort intendierten *queer* mit dem hohen Symbolwert des Begriffs der Theorie vereint.⁴² De Lauretis stellte die Dichotomie von Hetero- und Homosexualität infrage und formulierte die Queer Theory als nicht-binär. Auch innerhalb der Lesbian- und Gay-Studies sollten Differenzen zum Vorschein gebracht werden, indem die Kategorien lesbisch und schwul aufgesprengt werden. Die Perspektiven von de Lauretis lassen sich in den Arbeiten anderer Theoretiker*innen wie Judith Butler oder Eve Kosofsky Sedgwick wiederfinden, vor allem in den frühen 1990er Jahren.⁴³

Folgend möchte ich genauer auf die unterschiedlichen theoretischen Perspektiven von Michel Foucault, Eve Kosofsky Sedgwick und Judith Butler eingehen, um im weiteren Vorgehen zentrale Ideen und Verbindungspunkte zur Crip Theory näher zu beleuchten.

⁴¹ Laufenberg, S. 24f.

In den Jahren vor der Artikulation von *queer* wüteten die feministischen *Sex Wars*, die Themen rund um Pornografie, BDSM, Sexarbeit und geschlechtliche Ausdrucksweisen aufgriffen und bis heute ein polarisierendes Thema innerhalb des Feminismus darstellen. Ebenso war die Situation der Schwulenbewegung durch die Aids-Krise angespannt.

⁴² Laufenberg, S. 88.

⁴³ Laufenberg, S. 90f.

Der französische Philosoph Michel Foucault (1926–1984) hat die Queer Theory mit seinen Arbeiten zur Geschichte der Sexualität, zu Biomacht und zur Normalisierungsgesellschaft maßgeblich beeinflusst.⁴⁴ Im ersten Band von *Sexualität und Wahrheit* (1987) liefert dieser eine historische Darstellung der Entstehung einer modernen homosexuellen Identität. Er argumentiert, dass Homosexualität notwendigerweise eine moderne Formation ist, da es zuvor zwar gleichgeschlechtliche sexuelle Beziehungen gab, jedoch keine entsprechende Kategorie der Identifikation.⁴⁵ Foucault hat sich für die Entnaturalisierung des vorherrschenden Verständnisses von sexueller Identität eingesetzt, indem er deutlich machte, dass Sexualität kein persönliches Attribut, sondern eine kulturelle Kategorie ist. Daraus schließt er, dass Sexualität die Wirkung von Macht und nicht einfach ihr Objekt ist.⁴⁶ Außerdem spricht er vom Schwulwerden als unabgeschlossenen und damit gestaltbaren Prozess: „Ich sage, man sollte seine Sexualität nutzen, um neuartige Beziehungen zu entdecken und zu erfinden. Schwul sein heißt schwul werden.“⁴⁷

Eve Kosofsky Sedgwick kritisiert die Tendenz, zeitgenössische Homosexualität als etwas Selbstverständliches und Unproblematisches darzustellen und macht auf Widersprüche im gegenwärtigen Verständnis von Homosexualität aufmerksam.⁴⁸ Ein wichtiger Grundsatz der Queer Theory nach Sedgwick ist, dass Geschlecht und Sexualität, feministische und anti-homophobe Theorie das Potential haben, sich zu ergänzen, jedoch auch Differenzen zu bilden.⁴⁹ In der Einführung von *Epistemology of the Closet* (1990) legt Sedgwick ihre Theorien dar: Viele der wichtigsten Erkenntnisse in der westlichen Kultur des 20. Jahrhunderts seien durch eine Krise der homo-/heterosexuellen Definition gekennzeichnet. Diese Krise strukturiere

⁴⁴ Laufenberg, S. 67.

Butler übernimmt Foucaults genealogische Untersuchungsmethode zur Enthüllung von Geschlecht und Sexualität als Effekte spezifischer Machtformationen. Sedgwick bezeichnet die Thesen, dass Sexualität in der Moderne weniger unterdrückt als vervielfältigt werde, und dass Sex in der bürgerlichen Gesellschaft zum Marker von individueller Identität und innerer Wahrheit aufsteigt als unanzweifelbar. David Halperin beschreibt Foucault als ein Rollenvorbild für queere Akademiker*innen, die Forschung mit politischem Aktivismus verbinden. (Laufenberg, *Queere Theorien zur Einführung*, S. 263.)

⁴⁵ Annamarie Jagose, *Queer Theory. An Introduction* (New York: New York University Press, 1996), S. 10.

⁴⁶ Jagose, S. 79.

⁴⁷ Michel Foucault, „Gespräch mit M. Foucault“, in *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV. 1980-1988*, hg. von Daniel Defert und François Ewald (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005), S. 352.

⁴⁸ Jagose, *Queer Theory. An Introduction*, S. 18.

⁴⁹ Laufenberg, *Queere Theorien zur Einführung*, S. 93.

ganze Bereiche des Wissens und erfordere eine kritische Analyse der modernen homo-/heterosexuellen Definition, um vollständiges Verständnis der westlichen Kultur zu erlangen. Sedgwick schlägt eine dezentrale Perspektive der modernen schwulen und antihomophoben Theorie für einen Ausgangspunkt der kritischen Analyse vor. Zudem werden Widersprüche und inkohärente Aspekte dieser Konzepte und ihre Auswirkungen auf das Verständnis der modernen westlichen Kultur diskutiert.⁵⁰ Ergänzend macht Sedgwick auf eine Krise der politischen Strategien von Lesben und Schwulen aufmerksam.⁵¹ Das *closet*, auf das sich Sedgwick bereits im Titel bezieht, beschreibt eine bestimmende Struktur homosexueller Unterordnung.⁵²

Eine weitere wichtige Person innerhalb der Queer Studies ist die US-amerikanische Philosophin Judith Butler (geboren 1956). In *Critically Queer* (1993) schreibt sie, dass der Ursprung des Begriffs *queer* auf die Herstellung eines Subjekts durch dessen Beschämung zurückgeht.⁵³ Die Ausgrenzung durch die Ablehnung ist auch bei der Behinderung ein wiederkehrendes Motiv. Bezeichnungen wie *queer*, *gay* oder *crip* gelten, teilweise bis heute, als ein Merkmal der Andersartigkeit und haben politische Implikationen. Die Aneignung dieser Begriffe innerhalb der Gemeinschaft führt zu einer Neubesetzung und widerlegt homophobe, queer- oder behindertenfeindliche Aussagen und Einstellungen.⁵⁴ Butlers Werk *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) ist vorrangig auf den Feminismus ausgerichtet und schafft es, darzulegen, wie Geschlecht als ein regulierendes Konstrukt agiert, welches Heterosexualität privilegiert. Darüber hinaus legt Butler dar, wie die Dekonstruktion normativer Geschlechtermodelle lesbische und schwule Subjektpositionen legitimiert.⁵⁵ *Gender Trouble* verfolgt zwei Ziele: eine Kritik der Heteronormativität innerhalb der feministischen Theorie und ein Entwurf einer queeren Theorie von Gender, auch wenn Butler den Begriff *queer* in diesem Buch noch

⁵⁰ Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet* (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2008), S. 1.

⁵¹ Sedgwick, S. 17.

Die terminologischen Komplikationen der Begriffe ‚homo‘ (=Mann; größere Aufmerksamkeit für Männer im Diskurs), ‚schwul‘ (erhebt den Anspruch sich auf beide Geschlechter zu beziehen, wird im Sprachgebrauch jedoch ‚lesbisch‘ gleichgesetzt) und ‚lesbisch‘ stehen in Zusammenhang mit Kämpfen der schwul-lesbischen Politik.

⁵² Sedgwick, S. 71.

⁵³ Judith Butler, „Critically Queer“, in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 1, Nr. 1 (1993): S. 18, <https://doi.org/10.1215/10642684-1-1-17>.

⁵⁴ Butler, S. 20.

⁵⁵ Jagose, *Queer Theory. An Introduction*, S. 83.

nicht nutzt. Queer sind ihre Ausführungen, weil sie Weiblichkeit und Männlichkeit außerhalb des Rahmens der Heterosexualität betrachtet.⁵⁶

Butler nutzt den Begriff ‚Outness‘, um der Frage nachzugehen, wer repräsentiert und wer ausgeschlossen wird. Für wen ist es eine verfügbare Option, offen mit der eigenen Identität umzugehen? Hat die Forderung nach einer universellen ‚Outness‘ soziale Unterschiede?⁵⁷ Die Abgrenzung zwischen öffentlichem und privatem Raum soll gestört werden. Der queere Aktivismus hat mit dieser Unterscheidung gebrochen.⁵⁸ Auch hier lässt sich eine Parallele zur Crip Theory erkennen, welche Fragen nach Zugänglichkeit in den Vordergrund rückt.

Butler definiert das Performative als einen Akt des autoritären Sprechens, dessen Aussage nicht nur eine Handlung vollzieht, sondern der Handlung auch eine bindende Kraft verleiht. Die Macht des Diskurses liegt darin, das zu produzieren, was er benennt. Demnach ist der Diskurs in Verbindung mit der Performativität zu sehen: Das Performative gilt laut Butler als ein Bereich, in welchem Macht als Diskurs gilt.⁵⁹ Der Begriff *queer* bringt die Verhältnisse von Kraft und Opposition, Stabilität und Variabilität innerhalb der Performativität ins Wanken. Wie bereits beschrieben, wurde *queer* als eine sprachliche Praxis zur Beschämung und Beschuldigung von Subjekten eingesetzt. Die Sprecher*innen sind durch diese Praxis eine homophobe und queerfeindliche Gemeinschaft: Durch die Performativität werden die Worte zu einer Sanktion. Daraus entsteht das Tabu, sich der Heteronormativität zu widersetzen. Diejenigen, die sich dem Entgegenstellen, werden *queer*.⁶⁰ Performativität ist somit eine Wiederholung und Aufrechterhaltung der Norm, die nicht nach Belieben abgelegt werden kann. Butler verdeutlicht, dass Gender eine Zuweisung ist, die nie zur Gänze erwartungsgemäß ausgeführt werden kann. Das Ideal, welches es sich anzunähern gilt, ist nie vollkommen erreichbar.⁶¹

Es ist erkennbar, dass die Queer und die Crip Theory Ähnlichkeiten in ihrer Argumentation aufweisen. Drei Punkte möchte ich an dieser Stelle noch einmal hervorheben: Die Fluidität der Begriffe, die Aneignung und Zurückeroberung der Zuschreibungen *queer* und *crip* und die Schwierigkeit/Unmöglichkeit der Norm zu entsprechen.

⁵⁶ Laufenberg, *Queere Theorien zur Einführung*, S. 100f.

⁵⁷ Butler, „Critically Queer“, S. 19.

⁵⁸ Butler, S. 23.

⁵⁹ Butler, S. 17.

⁶⁰ Butler, S. 18.

⁶¹ Butler, S. 22.

Für die Queer Theory stellt die Durchdringung der biologischen und sozialen Geschlechtsbinaritäten ein zentrales Anliegen dar. Die Bemühung, traditionelle Vorstellungen zu dekonstruieren, wird durch die Verbindung mit anderen Theorien und Diskursen erweitert. In der Crip Theory wird die rigide binäre Einteilung in Behinderung und Nicht-Behinderung kritisch betrachtet. Die Crip Theory zielt darauf ab, die Dualität von Behinderung und Nicht-Behinderung aufzubrechen und zu hinterfragen, da niemand in jeder Situation ausschließlich als ‚beeinträchtigt‘ oder ‚nicht beeinträchtigt‘ kategorisiert werden kann. Die Grenzen zwischen Fähigkeit und Beeinträchtigung variieren, stets abhängig von der konkreten Situation und den gegebenen Bedingungen. Diese Erweiterung ermöglicht es, Schnittstellen von Geschlechtsidentität und Behinderung in den Diskurs der Queer Theory einzubeziehen.⁶²

Der Begriff der *Compulsory Able-Bodiedness* produziert die eben genannte starre Vorstellung von Behinderung und ist eng mit einer heteronormativen Sexualität verknüpft und voneinander abhängig.⁶³ Kulturell besteht laut McRuer eine Einigkeit darüber, dass nichtbehinderte Identitäten und nichtbehinderte Perspektiven erstrebenswert und vorzuziehen sind.⁶⁴

Alison Kafer ist Professorin für feministische Studien an der University of Texas, Austin und arbeitet zu Geschlecht, Sexualität und Behinderung und kam über die feministische Theorie zu den Disability Studies. Durch den Bezug auf feministische Ansätze zum Körper betrachtet sie Behinderung als eine politische Kategorie und nicht als persönliche Tragödie und hinterfragt die Natürlichkeit von Behinderung, ähnlich wie der Feminismus die Natürlichkeit von Weiblichkeit hinterfragt.⁶⁵ Kafer schreibt, dass eine Zukunft, die Menschen mit Behinderung einschließt, nicht anerkannt wird. Zukunft wird in einer Selbstverständlichkeit vollkommen ohne Behinderung imaginiert. Sie kritisiert, dass in dieser Erzählung eine ‚gute‘ Zukunft von der Ausrottung von Behinderung abhängt und weist darauf hin, dass diese Perspektive von Behindertenfeindlichkeit und Unterdrückung geprägt ist. In *Feminist, Queer, Crip* (2013) denkt Kafer die Zukunft neu und bietet eine Politik der Crip-Zukunft an, welche die gelebte Gegenwart und die imaginierte Zukunft neu denkt. Eine Zukunft, in der Behinderung politisch und gesellschaftlich geschätzt wird.⁶⁶

⁶² McRuer, *Crip Theory*, S. 2; S. 31.

⁶³ McRuer, S. 2.

⁶⁴ McRuer, S. 9.

⁶⁵ Alison Kafer, *Feminist, Queer, Crip* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2013), S. 14.

⁶⁶ Kafer, S. 3.

Diskussionen über Crip Identity und Crip Activism haben die Art und Weise, wie wir Behinderung und Identität verstehen, erheblich erweitert. Die Disability Studies haben die Queer Theory und andere Felder dazu angeregt, die sozialen Konstruktionen von Behinderung und die Barrieren, mit denen Menschen mit Behinderung konfrontiert sind, stärker zu berücksichtigen.⁶⁷ Darüber hinaus hat sich Queerness durch den Einfluss der Cripness gewandelt, da die Vorstellungen der Norm nochmal neu gedacht wurden und somit ein fundamentales Infragestellen der eigenen Kategorie (*queer*) stattfinden konnte. Durch dieses produktive Erweitern des Denkrahmens lässt sich Behinderung als eine Art von Queerness lesen.⁶⁸

Besonders in Hinblick auf die Sexualität von Menschen mit Behinderung lassen sich Fragen nach der Norm erkennen, gegen dessen Vorstellungen sie verstoßen und die Sexualität somit *queer* wird. Gleichzeitig findet eine Desexualisierung statt, welche von außen bestimmt, welche Verhaltensweisen und sexuellen Ausdrucksformen für Menschen mit Behinderung akzeptabel sind, um nicht (noch mehr) gegen die Norm zu verstoßen.⁶⁹ Der US-amerikanische Schriftsteller Eli Clare (geboren 1963) schreibt in *Exile and Pride* (1999):

“To be female and disabled is to be seen as not quite a woman; to be male and disabled is to be seen as not quite a man. The mannerisms that help define gender—the ways in which people walk, swing their hips, gesture with their hands, move their mouths and eyes as they talk, take up space with their bodies—are all based upon how nondisabled people move. A woman who walks with crutches does not walk like a ‘woman’; a man who uses a wheelchair and a ventilator does not move like a ‘man’. The construction of gender depends not only upon the male body and female body, but also upon the nondisabled body.”⁷⁰

Sowohl Queer Theory als auch Disability Studies haben ihren Ursprung im Aktivismus, mit Hauptgruppen bestehend aus sexuellen Minderheiten und Menschen mit Behinderung. Beide Gruppen haben eine gemeinsame Geschichte der Ungerechtigkeit: Diskriminierung und Stereotypisierung in weitreichenden Bereichen des Lebens (Medizin, Religion, Wohnungssuche, Bildung). Die radikale Haltung gegenüber Konzepten der Normalität stellt vielleicht die bedeutsamste Gemeinsamkeit zwischen den Disability Studies und der Queer Theory dar. Beide

⁶⁷ Sandahl, „Queering the Crip or Crippling the Queer?“, S. 25.

⁶⁸ Sandahl, S. 27.

⁶⁹ Lotta Löfgren-Mårtenson, „‘Hip to Be Crip?’ About Crip Theory, Sexuality and People with Intellectual Disabilities“, in *Sexuality and Disability* 31, Nr. 4 (2013): S. 418f, <https://doi.org/10.1007/s11195-013-9287-7>.

⁷⁰ Clare, *Exile and Pride: Disability, Queerness, and Liberation*, S. 130.

Strömungen setzen sich vehement gegen den Zwang zur Einhaltung von Normen jeglicher Art ein, seien es körperliche, geistige, sexuelle, soziale oder kulturelle Normen. Sowohl die Queer Theory als auch die Disability Studies drücken den Wunsch aus, bestehende gesellschaftliche Normen und Vorstellungen von Normalität zu dekonstruieren und stattdessen die Vielfalt von Identitäten und Erfahrungen anzuerkennen. Sie fordern eine radikale Umgestaltung der sozialen Strukturen, um Platz für Menschen zu schaffen, die nicht in die traditionellen Normen passen.⁷¹ Kafer weist darauf hin, dass Carrie Sandahl (US-amerikanische Professorin, forscht zu Behinderung und Identität in Performancekunst und Film) und McRuer Crip Studies und Crip Theory den Disability Studies bevorzugen. Ein Grund dafür könnte die Ausdehnung des Begriffs darstellen.⁷² Sandahl schreibt:

“cripple, like queer, is fluid and ever-changing, claimed by those whom it did not originally define. [...] The term crip has expanded to include not only those with physical impairments but those with sensory or mental impairments as well.”⁷³

Zudem ist die Crip Theory streitbarer als die Disability Studies und eher bereit, die Auswirkungen und Risiken von Ausgrenzung zu erforschen. Der Begriff *Crip* wirkt generell hart und kann eine Reaktion herausfordern. Ein ‚Zusammenzucken‘ beim Gegenüber kann dazu führen, Menschen in ihrem Verständnis von Körper und Geist, Normalität und Abweichung aufzurütteln. Dieses Zusammenzucken ist für viele Menschen mit Behinderung eine vertraute Reaktion. Dies soll umgekehrt und die Reaktion mit der Härte des Begriffs und der klaren Benennung zurückgeworfen werden.⁷⁴ Eli Clare formuliert dies als „Wörter die helfen, eine Politik zu schmieden“.⁷⁵

2.2.1. *Crip Time*

Crip Time bezeichnet die Zeit, die von Menschen mit Behinderung zum Erreichen und Erledigen von Tätigkeiten benötigt wird. Diese ‚zusätzliche‘ Zeit kann durch verschiedene Faktoren zustande kommen, etwa durch einen langsamen Gang, durch die Abhängigkeit von

⁷¹ Sandahl, „Queering the Crip or Crippling the Queer?“, S. 26.

⁷² Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, S. 15.

⁷³ Sandahl, „Queering the Crip or Crippling the Queer?“, S. 27.

⁷⁴ Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, S. 15.

⁷⁵ Clare, *Exile and Pride: Disability, Queerness, and Liberation*, S. 70.

Begleiter*innen oder nicht funktionierender Ausrüstung. Crip Time bezieht sich demnach nicht nur auf ein langsames Bewegungstempo, sondern auch auf ableistische Barrieren und schafft das Bewusstsein, dass Menschen mit Behinderung mehr Zeit benötigen.⁷⁶

Fiona Kumari Campbell (australische Forscherin und Theoretikerin im Bereich der Disability Studies, geboren 1963) bezieht sich in ihrem Schreiben auf McRuer und Halberstam (US-amerikanischer Professor innerhalb der Gender- und Queer Studies, geboren 1961) und erläutert, dass Crip Time gestaffelt, kodiert, mit einem Abstand zwischen zwei Ereignissen auftreten kann. Als Beispiel schildert sie die Situation, dass man pünktlich ankommt und die Zeit trotzdem knapp werden kann weil es zum Beispiel keine Barrierefreiheit gibt oder weil man durch die Arbeitsverhältnisse der Care-Arbeit und Assistenz erschöpft ist. Teile dieser Zeitlichkeit werden auch durch Andere bestimmt: Durch das Warten auf Hilfe und Dienstleistungen.⁷⁷

Alison Kafer stellt in *Feminist, Queer, Crip* die Frage, wie wir die Flexibilität der Crip Time nicht nur für eine bestimmte Personengruppe, sondern als eine Herausforderung für die normative Erwartung an Tempo und Zeitplanung nutzen können. Nicht der Körper und Geist von Menschen mit Behinderung soll angepasst werden – Die Crip Time soll eine ‚Uhr‘ schaffen, die dem Körper und Geist von Menschen mit Behinderung entspricht.⁷⁸

Kafer formuliert dies so:

“Crip time is flex time not just expanded but exploded; it requires reimagining our notions of what can and should happen in time, or recognizing how expectations of ‘how long things take’ are based on very particular minds and bodies. We can then understand the flexibility of crip time as being not only an accommodation to those who need ‘more’ time but also, and perhaps especially, a challenge to normative and normalizing expectations of pace and scheduling. Rather than bend disabled bodies and minds to meet the clock, crip time bends the clock to meet disabled bodies and minds.”⁷⁹

Insbesondere im medizinischen Bereich kommt es zu einer Beschreibung von Behinderung in Bezug zur Zeit oder zur Dauer: ‚chronisch‘, ‚intermittierend‘, ‚konstant‘ sind nur ein paar der verwendeten Begrifflichkeiten. Ähnlich verhält es sich mit den Zeiträumen von Symptomen, Krankheit und Behinderung: ‚Häufigkeit‘, ‚Inzidenz‘, ‚Auftreten‘, ‚Rückfall‘, ‚Remission‘.

⁷⁶ Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, S. 26.

⁷⁷ Campbell, „Re-cognising Disability: Cross-Examining Social Inclusion through the Prism of Queer Anti-Sociality“, S. 223.

⁷⁸ Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, S. 27.

⁷⁹ Ebd.

Worte wie ‚Prognose‘ und ‚Diagnose‘ deuten auf die Zukunft hin. ‚Erworben‘, ‚angeboren‘ oder ‚entwicklungsbedingt‘ deuten auf den Zeitpunkt oder den Beginn der Behinderung hin und zieht eine klare Grenze zwischen behindert und nichtbehindert. Diese zeitlichen Rahmenbedingungen beschränken sich jedoch nicht nur auf den medizinischen Bereich. Auch die Disability Studies oder Behindertenbewegungen verwenden die genannten Begrifflichkeiten innerhalb der Diskurse der Zeitlichkeit. Kafer will mit ihrer Argumentation deutlich machen, dass ‚nichtbehindert‘ und *able-bodied* zeitliche und vorübergehende Kategorien darstellen, und dass die Unterscheidung zwischen behindert und nichtbehindert nicht dauerhaft und undurchlässig ist, da es nur eine Frage der Zeit sei, behindert zu werden – ob durch Krankheit, Alter oder einen Unfall.⁸⁰

Die Verbindung von Crip Time mit queerer Zeitlichkeit passiert durch den Bezug auf Krankheit oder Behinderung. Dies suggeriert, dass es eben diese Krankheit oder Behinderung ist, die die Zeit als queer markiert, da es zu einer Abweichung der heteronormativen Zeitlichkeit kommt.⁸¹ Halberstam formuliert, dass die normative Zeit von einer linearen Entwicklung ausgeht, von der Kindheit bis ins Erwachsenenalter, welche durch bestimmte Marker wie Heirat oder Reproduktion gekennzeichnet sind.⁸²

Kafer schreibt, dass eine Identifikation von Crip Time beispielsweise durch den Moment des Sturzes⁸³ und des Stolperns festgemacht werden kann. Das Stolpern über die Füße oder am Gehsteig wird mit dem Stolpern über Kategorien der (Dis-)Identifikation verglichen. Der Sturz wird zu einem Moment des Sturzes in die Behinderung: Er identifiziert die Person für andere als behindert und zeigt gleichzeitig, dass Kategorien der Identifizierung ins Stolpern gebracht werden können. Durch das Fallen wird die Behinderung in gewisser Weise bestätigt, auch wenn der Körper ansonsten nicht den ‚Erwartungen‘ eines behinderten Körpers entspricht.⁸⁴

⁸⁰ Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, S. 25f.

⁸¹ Kafer, S. 34.

⁸² Jack Halberstam, *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives* (New York/London: New York University Press, 2005), S. 153.

⁸³ Alison Kafer bezieht sich hierbei auf Eliza Chandlers Meditation über den Sturz auf dem Bürgersteig.

⁸⁴ Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, S. 36.

2.2.2. *Queering und Crippling*

Carrie Sandahl prägte den Begriff ‚to crip‘, um die Verbindung zwischen queeren und progressiven Disability-Communities zu untersuchen.⁸⁵

Queering und ‚to queer‘ beschreibt laut Sandahl die Ausübung einer Kritik an den hegemonialen Normen und bezieht sich auf Praktiken, bei denen Mainstream-Darstellungen so verändert werden, dass queere Subtexte hervortreten und Darstellungen angeeignet oder dekonstruiert werden können. In ähnlicher Weise wird *Crippling* von Menschen mit Behinderung praktiziert. Mainstream-Darstellungen werden umgedreht, mit dem Ziel, ausgrenzende Effekte aufzudecken. Sowohl *Queering* als auch *Crippling* arbeiten an der Aufdeckung einer willkürlichen Trennung zwischen dem ‚Normalen‘ und dem, was davon abweicht – dem ‚Defekten‘. Innerhalb der (Performance-)Kunst werden die beiden Ansätze von Künstler*innen miteinander verbunden: *Crippling the Queer* oder *Queering the Crip*. Beide Formen hinterfragen und erweitern die Vorstellungen darüber, was es heißt, eine Behinderung zu haben oder queer zu sein.⁸⁶

Queering und *Crippling* sind sowohl theatrale als auch alltägliche Praktiken. Sie werden eingesetzt, um Normen herauszufordern und eine Gemeinschaft aufzubauen.⁸⁷

Sandahl formuliert, dass die Behauptung von crip und queeren Identitäten, die Praxis des *Queerings* und das, was als *Crippling* bezeichnet wird, sowie der Akt des Coming-out als Crip-Queer wichtige Schritte in der Bewegung zur Emanzipation und sozialen Anerkennung von Menschen mit Behinderung und nicht-heteronormativen sexuellen Orientierungen sind.⁸⁸

2.3. Ableismus: Von Alltagsurteilen zu Entwicklungsmodellen

Menschen werden im täglichen Leben nach ihren Fähigkeiten beurteilt. Dies basiert auf einer normativen Vorstellung davon, was als ‚leistungsstark‘ gilt. Abweichungen der Norm werden meist als minderwertig aufgefasst. Solche (Vor-)Urteile bleiben im zwischenmenschlichen sowie im institutionellen Handeln oft unbemerkt, sind jedoch wirkungsvoll und spiegeln

⁸⁵ „Backwards and Forwards: Queering the Crip and Crippling the Queer“, Schwules Museum, 2022, <https://www.schwulesmuseum.de/veranstaltung/backwards-and-forwards-queering-the-crip-and-cripping-the-queer/>, [07.12.2023].

⁸⁶ Sandahl, „Queering the Crip or Crippling the Queer?“, S. 37.

⁸⁷ Sandahl, S. 38.

⁸⁸ Sandahl, S. 28.

gesellschaftliche Machtdynamiken wider. Der Begriff des ‚Ableismus‘⁸⁹ beschreibt die Diskriminierung, bei der Menschen als unterlegen betrachtet werden, weil ihnen Fähigkeiten fehlen, die als ‚essenziell‘ gelten. Diese Haltung birgt die Gefahr, dass Menschen mit Behinderung auf Distanz gehalten werden, um sich nicht mit ihren Bedürfnissen auseinandersetzen zu müssen. Auf diese Weise wird die vermeintliche Normalität aufrechterhalten, ohne dass Veränderung oder ein Aufbrechen der Strukturen stattfinden kann.⁹⁰

Fiona Kumari Campbell setzt sich in ihrem Buch *Contours of Ableism* (2009) mit der Entstehung und Aufrechterhaltung von Ableismus auseinander. Dabei differenziert sie zwischen Behindertenfeindlichkeit, die sie im Bereich der Wissensgenealogien verortet⁹¹, und dem Disablismus. Unter Letzterem versteht sie eine Reihe von bewussten und unbewussten Praktiken, die eine ungleiche Behandlung eines Menschen aufgrund einer angenommenen oder tatsächlichen Behinderung fördern.⁹² Campbell beschreibt Ableismus als eine binäre Dynamik, die nicht einfach vergleichend, sondern wechselseitig konstitutiv ist.⁹³ Ableismus ist tief in der Geschichte des Wissens und in der Kultur eingebettet und geht weit über Verfahren, Strukturen, Institutionen und Werte der Zivilgesellschaft hinaus.⁹⁴ Behinderung und behinderte Körper erzeugen nach Campbell eine Angst oder Abneigung gegenüber dem Unbekannten und werden im Bereich des ‚Ungedachten‘ positioniert. Diese Positionierung sichert die Stabilität des ableistischen Denkens.⁹⁵ Dennoch ist Behinderung im ableistischen Diskurs über Normalität, Normalisierung und Menschlichkeit präsent.⁹⁶

Campbell argumentiert, dass sich das vorherrschende Narrativ auf die Verringerung oder Beseitigung von Behinderungen konzentriert und die Behinderung selbst als ‚inhärenten Schaden‘ betrachtet. In diesem Kontext bezieht sich der ‚Schaden‘ auf die Wahrnehmung der Behinderung als intrinsisches Problem, Mangel im Körper oder der Funktionsweise des Individuums. Das bedeutet, dass die Behinderung selbst als schädlich oder defizitär angesehen wird und

⁸⁹ Der Begriff wird vom englischen “to be able” (dt.: „Fähig-sein“) abgeleitet.

⁹⁰ Juliane Rode u. a., „Diversität als Chance zur Selbstreflexion. Erfahrungen im Kontext von Taubheit“, in *Diversität und Diskriminierung*, hg. von Mina Mittertrainer, Kerstin Oldemeier, und Barbara Thiessen, Sozialer Wandel und Kohäsionsforschung (Wiesbaden: Springer, 2023), S. 165, https://doi.org/10.1007/978-3-658-40316-4_10.

⁹¹ Fiona Kumari Campbell, *Contours of Ableism: The Production of Disability and Abledness* (Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009), S. 5.

⁹² Campbell, S. 4.

⁹³ Campbell, S. 6.

⁹⁴ Campbell, S. 19.

⁹⁵ Campbell, S. 13.

⁹⁶ Campbell, S. 14.

Lösungen gesucht werden, um dies zu verringern. Doch wie sieht der Schaden, den Menschen mit Behinderung zugeschrieben wird, wirklich aus? Ist es die Behinderung an sich oder vielmehr die gesellschaftlichen Überzeugungen einer vermeintlichen Defizitperspektive, die Behinderung als Minderwertigkeitsmerkmal betrachten? Während einige Menschen mit Behinderung sicherlich mit Unannehmlichkeiten oder Schmerzen aufgrund ihrer Behinderung konfrontiert sind, betrachten viele von ihnen den eigentlichen Schaden in den Vorurteilen und Stereotypen, die mit ihrer Behinderung einhergehen.⁹⁷ Ableismus ist von Grund auf schädlich und verstärkt den Schmerz und die Verletzungen durch behindertenfeindliche Praktiken und Einstellungen.⁹⁸

Campbell meint, dass der Ableismus einer zweigleisigen Strategie folgt: einerseits der Dispersion und andererseits der Emulation. Unter Dispersion versteht man die Isolierung von Menschen mit Behinderung voneinander⁹⁹, während Emulation die Übernahme ableistischer Normen durch Menschen mit Behinderung beschreibt.¹⁰⁰ Die Dispersion schafft nicht nur eine negative Umgangsform und zwischenmenschliches Verhalten, sondern verwehrt auch den Zugang zu einem Ort des Austauschs, den die Gemeinschaft von Menschen mit Behinderung bieten könnte. Die Verwehrung eines solchen Ortes schließt die Möglichkeit auf einen Ort der inneren Heilung aus.¹⁰¹

Die Entwertung des behinderten Körpers funktioniert laut Fiona Kumari Campbell zu einem erheblichen Teil durch Internalisierung. Menschen mit Behinderung fühlen sich oft dazu gezwungen, die Norm nachzuahmen, indem sie den Ableismus internalisieren.¹⁰² Die negative Konnotation von Behinderung führt zu einer Entwertung. Versuche, Behinderung positiv zu betrachten oder zu begehren, enden oft in weiterer Pathologisierung, sei es durch die Reduzierung auf eine Störung oder durch deren Fetischisierung.¹⁰³ Campbell spricht in diesem Kontext vom ‚defensive Othering‘, welches die Nachahmung der hegemonialen Norm durch eine marginalisierte Person beschreibt. Dieser Drang der Nachahmung schafft eine Kluft zwischen

⁹⁷ Campbell, S. 16.

⁹⁸ Campbell, S. 17.

⁹⁹ Der Umgang mit (anderen) Menschen mit Behinderung wird als negativ und nicht ratsam aufgefasst. Campbell, S. 23.

¹⁰⁰ Campbell, S. 22.

¹⁰¹ Campbell, S. 24.

¹⁰² Campbell, S. 4.

¹⁰³ Campbell, S. 12.

denjenigen, die akzeptiert werden, und denen, die verurteilt werden. Der internalisierte Ableismus ist laut Campbell eine Reaktion auf die Unterdrückung von Menschen mit Behinderung.¹⁰⁴ Campbell betont, dass der behinderte Körper in der Soziologie als unproduktiv und undenkbar gilt. In der späten Moderne dominiert die Normalisierung und soziale Inklusion als der dominante Diskurs um Behinderung, wodurch die binäre Vorstellung von gesund/nicht-gesund innerhalb eines ableistischen Ethos verstärkt wird.¹⁰⁵

Der behinderte Körper wird fortlaufend untergeordnet und auf eine reduktive Weise betrachtet. Campbell argumentiert, dass diesem Reduktionismus ein Entwicklungsmodell zugrunde liegt: Sowohl Menschen mit Behinderung als auch Länder, die als ontologisch behindert betrachtet werden (wie Entwicklungsländer), sollen sich dem gegebenen Standard anpassen und sich verbessern.¹⁰⁶ Das gesellschaftliche Streben nach Entwicklung verändert weniger die Gegebenheiten, sondern produziert Wissen über ‚Unterentwicklung‘, insbesondere im Kontext von Entwicklungsländern, und schafft somit Abnormalitäten. Die Gruppe der Menschen mit Behinderung wird in diese Abgrenzung vom ‚Normalen‘ eingegliedert und soll durch Entwicklung verändert und inkludiert werden. Die Wiedereingliederung durch die angestrebte Entwicklung bildet das Narrativ im Disability-Diskurs.¹⁰⁷

In seiner Antrittsrede am 20. Jänner 1949 verwendete der ehemalige US-Präsident Harry S. Truman Behinderung als Metapher für Unterentwicklung und Armut.¹⁰⁸ Der koloniale Gedanke, dass der Globale Norden ‚fähig‘ ist, während der Globale Süden als ‚nicht-fähig‘ betrachtet wird, wird von Truman gezielt eingesetzt. Entwicklung wird als ‚Heilung‘ der Umstände propagiert, wobei den ‚Anderen‘ eine Behinderung zugeschrieben wird, die für die

¹⁰⁴ Campbell, S. 24.

¹⁰⁵ Campbell, „Re-cognising Disability: Cross-Examining Social Inclusion through the Prism of Queer Anti-Sociality“, S. 209.

¹⁰⁶ Campbell, S. 211f.

¹⁰⁷ Jonah I. Garde, „Inclusive Development as Crip(Dys)Topic Promise: Querying Development, Dis/Ability and Human Rights“, in *Somatechnics* 6, Nr. 2 (2016): S. 160, <https://doi.org/10.3366/soma.2016.0189>.

¹⁰⁸ „More than half the people of the world are living in conditions approaching misery. Their food is inadequate. They are victims of disease. Their economic life is primitive and stagnant. Their poverty is a handicap and a threat both to them and to more prosperous areas. For the first time in history, humanity possesses the knowledge and the skill to relieve the suffering of these people... I believe that we should make available to peace-loving peoples the benefits of our store of technical knowledge in order to help them realize their aspirations for a better life.” (Truman 1949)

Garde, S. 161.

westliche Welt als Bedrohung gilt. Die Entwicklung soll diese Bedrohung abwenden und zu einer ‚besseren Zukunft‘ im Sinne von Wohlstand und Fortschritt führen.¹⁰⁹

2.4. Anti-Social Turn

Fiona Kumari Campbell schreibt, dass (schwere) Behinderung als eine Anti-Social Kategorie gelesen werden kann, die eine Widerständigkeit gegen Normierung, Normalisierung und Assimilation in sich trägt.¹¹⁰ Innerhalb des Tanzbereichs, welcher den weißen und ‚fähigen‘ Körper idealisiert, kann schwere Disability dieses verkörperte Ideal von Ability in der Tanzkultur hervorbringen.¹¹¹

Campbells Paper *Re-cognising Disability: Cross-Examining Social Inclusion through the Prism of Queer Anti-Sociality* (2013) argumentiert für eine Notwendigkeit der Anerkennung unterschiedlicher Körperkonzepte, um ein gewisses Maß an Akzeptanz und Gleichstellung von Menschen mit Behinderung zu erreichen. Hier bezieht sie sich auf die Anti-Social Theory: Behinderung als anti-sozial und Normativität als nicht verpflichtend zu betrachten, soll die Möglichkeit bergen, ein unabhängiges und selbstbestimmtes Leben zu führen, da Menschen mit Behinderung nicht darauf beschränkt werden, sich der Norm anzupassen.¹¹²

Der Anti-Social Turn ist ein Strang der Queer Theory und als eine Kritik zu verorten, welche darauf abzielt, Positivität, Produktivität und eine Politik der Affirmation zu dezentrieren. Er

¹⁰⁹ Garde, S. 162f.

Robert McRuer bezieht sich auf diesen Vorgang in *Crip Theory* (2006) und nennt dies die „kulturelle Grammatik der Rehabilitation“. (McRuer, *Crip Theory*, S. 112.)

¹¹⁰ Campbell, „Re-cognising Disability: Cross-Examining Social Inclusion through the Prism of Queer Anti-Sociality“, S. 210.

¹¹¹ Nakajima, „Disabling Ability in Dance: Intercultural Dramaturgies of the Thikwa plus Junkan Project“, S. 268. Der Begriff der ‚Außenseiterkunst‘ oder *art brut*, zu dem das Tanzen und Choreografieren von Menschen mit Behinderung üblicherweise gezählt wird, ist ein durchwegs problematischer. Er wurde als eine Gegenposition zu der Perspektive auf Kunst in der europäischen Kunstgeschichte gewählt. Es besteht die Annahme, dass Künstler*innen ohne einen Anspruch auf kommerziellen Erfolg arbeiten, abgetrennt vom Bereich der Mainstream-Kunst. Der einige Weg den Status der ‚Außenseiterkunst‘ zu verlieren ist durch die Aufmerksamkeit von Kurator*innen, die die Kunst ‚entdecken‘ und re-kontextualisieren.

¹¹² Campbell, „Re-cognising Disability: Cross-Examining Social Inclusion through the Prism of Queer Anti-Sociality“, S. 210.

stellt eine antisoziale Haltung dar, die Anti-Produktion, Selbstzerstörung, Ablehnung, Passivität oder Negation nicht ablehnt.

Formuliert wurde die These der Negativität vor allem von Leo Bersani (US-amerikanischer Literaturtheoretiker, 1931–2022) und Lee Edelman (US-amerikanischer Literaturkritiker und Akademiker, geboren 1953). 1987, während des Höhepunkts der AIDS-Krise, schreibt Bersani in dem Essay *Is the Rectum a Grave?* über Sex als etwas Beunruhigendes, Dysfunktionales, Unmoralisches und Ekelerregendes. Erregung und Abneigung sollen gleichzeitig hervorgerufen werden können.¹¹³ Bersani argumentiert, dass das Geheimnis von Sex darin bestehe, dass die meisten Menschen ihn nicht mögen¹¹⁴, und geht auf das Problem ein, welches penetrative sexuelle Handlungen mit der HIV-Übertragung verbindet: “to be penetrated is to abdicate power”.¹¹⁵

Das Selbst, welches durch sexuelle Erlebnisse beeinflusst wird, stellt die Grundlage für die Verbindung von Sexualität und Macht dar. Das Sexuelle bewegt sich laut Bersani zwischen einem übertriebenen Selbstbewusstsein und dem Verlust dessen. Die Vorstellung von Sex als Übertreibung des Selbst könnte eine Vermeidung von Sex als Abschaffung des Selbst sein. Sex wird zu einem Kampf um Macht, wobei die ‚aktive‘ Rolle und die Vorstellung davon, als ein Argument für die ‚natürliche‘ Autorität des einen Geschlechts über das andere herangezogen wird.¹¹⁶ Bersani fokussiert sich auf diese Erschütterung und sieht darin einen Schlüsselaspekt der Sexualität. Er fordert dazu auf, die ‚passive‘ Rolle beim Sex nicht als erniedrigend und untergeordnet zu betrachten: “if the rectum is a grave in which the masculine ideal [...] of proud subjectivity is buried, then it should be celebrated for its very potential for death”.¹¹⁷

¹¹³ Bernini, *Queer Theories: An Introduction. From Mario Mieli to the Antisocial Turn*, S. 133f.

¹¹⁴ Leo Bersani, „Is the Rectum a Grave?“, in *October* 43 (1987): S. 197, <https://doi.org/10.2307/3397574>.

¹¹⁵ Bersani, S. 212.

¹¹⁶ Bersani, S. 218.

¹¹⁷ Bersani, S. 222.

Die Anti-Social Theory besagt, dass das gesamte soziale Leben von Heterosexualität und reproduktivem Futurismus¹¹⁸ organisiert ist.¹¹⁹ Das Verhältnis zwischen Gegenwart und Zukunft wird als reproduktiv beschrieben, wobei die Zukunft lediglich eine wiederholte Fortsetzung der Gegenwart darstellt. Die Temporalität folgt somit der Logik der Reproduktion des Bestehenden. Die Idee des ‚Futurismus‘ impliziert die notwendige Vorwegnahme der Zukunft, wodurch Edelman eine universale Perspektive formuliert.¹²⁰ Dies schließt Queerness jedoch gänzlich aus. Edelman definiert Queerness als Verkörperung der Negativität, die die Zivilgesellschaft und die soziale Ordnung stört¹²¹, und gilt als umstrittener Beitrag zur Queer Theory. Edelman legt in *No Future. Queer Theory and the Death Drive* (2004) ein ausführliches Plädoyer für ein Gegen-Prinzip zur Hoffnung dar. Edelman stützt seine Argumentation stark auf die Lacan'sche Psychoanalyse, welche sich als Theorie über subjektive Begehrensstrukturen, innerpsychische Zusammenhänge und kulturelle Voraussetzungen der individuellen Subjektivierung verstehen lässt. Doch Edelman überträgt diese Theorien auf soziale, politische und kulturspezifische Zusammenhänge, wodurch es zu begrifflichen und theoretischen Inkohärenzen kommt.¹²² Edelmans Polemik hebt die Ablehnung der Zukunft als einen zentralen Aspekt der queeren Kritik hervor. Er verknüpft die Queer Theory mit dem Todestrieb, um eine konsequente Form der Negativität anstelle einer auf Hoffnung basierenden heteronormativen Politik

¹¹⁸ Edelman beschreibt das Modell des reproduktiven Futurismus als ein Zusammenspiel zwischen dem Selbsterhalt und dem Todestrieb – jener Kraft, die er später im Kontext seiner Kulturtheorie als Queerness definiert. Damit wird die Möglichkeit der Auflösung, Zerstörung, Zersetzung, des Scheiterns des reproduktiven Verhältnisses zwischen Gegenwart und Zukunft verdeutlicht.

Anna Fleischer, *Anders werden: Zum Begriff der Diachronie im Werk von Emmanuel Lévinas und seiner Relevanz im Kontext des ‚antisocial turn‘ in den Queer Studies*, hg. von Thomas Bedorf, Bd. 39, Phänomenologische Untersuchungen (Paderborn: Brill | Fink, 2022), S. 132, <https://doi.org/10.30965/9783846770696>.

¹¹⁹ Benjamin Kahan, „Queer Sociality After the Antisocial Thesis“, in *American Literary History*, 2018, S. 1f, <https://doi.org/10.1093/alh/ajy034>.

¹²⁰ Fleischer, *Anders werden*, S. 131f.

¹²¹ Kahan, „Queer Sociality After the Antisocial Thesis“, S. 1f.

Kritik an Edelman übt unter anderem José Esteban Muñoz, der argumentiert, dass die Figuralität von Edelmans Queerness die Rahmung des weißen Kindes voraussetzt und somit klassistische und rassistische Strukturen ausblendet. Für Muñoz haben nicht alle Kinder die gleiche Zukunft: Nur einige haben eine Aussicht darauf, während andere versuchen, zu überleben. Der Verzicht auf die Zukunft ist ein Luxus, den sich nicht alle gleichermaßen leisten können.

Die feministische Kritikerin Anca Parvulescu sieht in Edelmans Thesen einen Angriff auf Frauen, welche weiterhin die Last der Reproduktion zu tragen haben.

¹²² Fleischer, *Anders werden*, S. 129f.

vorzuschlagen. Edelman ermutigt zur Akzeptanz der Negativität, wobei Queerness die Rolle der Grenze einnimmt. Während die heteronormative politische Vorstellung durch das unbestreitbar positive Bild des Kindes vorwärts in die Zeit und durch das würdevolle Bild der Eltern rückwärts in die Vergangenheit geht, befindet sich das queere Subjekt zwischen dem heterosexuellen Optimismus und seiner Realisierung.¹²³

Jack Halberstam spielt in Bezug auf die Anti-Social Theory eine Rolle, da er ebenfalls wichtige Beiträge geleistet hat. In seinem Buch *The Queer Art of Failure* (2011) erforscht Halberstam alternative Lebensformen und den Widerstand gegen gesellschaftliche Erwartungen. Dabei werden normative Konzepte von Erfolg, Geschlecht und sozialem Verhalten infrage gestellt.¹²⁴ Kapitel über Dummheit, Vergessen oder Versagen verfolgen das Ziel, die binäre Denkweise zu entlarven, welche Wissensformen in den Bereich der Negation oder in den Bereich des ‚gesunden‘ Menschenverstands einordnet. Die Dummheit gilt als das Gegenteil der Weisheit, Scheitern wird in einer erfolgsorientierten Gesellschaft zum Tabu.¹²⁵

Halberstam beschäftigt sich, ähnlich wie Edelman oder Bersani, mit der Politik der Negativität, formuliert jedoch einen eigenen Ansatz.¹²⁶ Edelmans Standpunkt betont, dass ‚No Future‘ bedeutet, dass unsere Sehnsüchte um das ideale, makellose Kind kreisen, während die Schattenseiten politischer Vorstellungen in den sterilisierten Logiken queerer Beziehungen zu finden sind. Halberstams Kritik an Edelman beinhaltet eine Überbetonung von Lacans Symbolik. Negativität kann eine Form von Antipolitik sein, sollte jedoch nicht als unpolitisch betrachtet werden.¹²⁷

Halberstam übt in *The Queer Art of Failure* direkt Kritik an dem Anti-Social Turn, wie er beispielsweise von Bersani und Edelman formuliert wurde. Er argumentiert, dass das Problem weniger mit der Bedeutung von Negativität zu tun hat, sondern vielmehr mit dem zu kleinen Archiv, das queere Negativität repräsentiert. Dieses Archiv beschränke sich auf eine kurze Liste kanonischer Autor*innen und repräsentiere ein enges Spektrum von Affekten, darunter Ermüdung, Langeweile, Gleichgültigkeit, ironische Distanzierung, Indirektheit, Ablehnung oder Unaufrichtigkeit. Durch diesen Kanon werden andere affektive Reaktionen und somit Formen der Negativität verdeckt, wie zum Beispiel Wut, Unhöflichkeit, Ärger, Bosheit, Ungeduld,

¹²³ Jack Halberstam, „The Anti-Social Turn in Queer Studies“, in *Graduate Journal of Social Science* 5, Nr. 2 (2008): S. 141.

¹²⁴ Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure* (Durham, NC: Duke University Press, 2011).

¹²⁵ Halberstam, „The Anti-Social Turn in Queer Studies“, S. 141.

¹²⁶ Halberstam, S. 147.

¹²⁷ Halberstam, S. 148.

Intensität, Manie, Aufrichtigkeit, Ernsthaftigkeit, brutale Ehrlichkeit oder Enttäuschung. Das erste, kanonische Archiv sei ein Repertoire, das auf die Heterokultur und -normativität antwortet. Das zweite Archiv entspreche jedoch eher den undisziplinierten Reaktionen in der Queer Culture. Darin liegt die Wut des Anti-Social Turns.¹²⁸

Halberstam fordert, dass das Anti-Social Archiv auch ein Archiv der Alternativen sein muss, in dem Selbstzerstörung oder der Verlust von Beherrschung einen Raum finden können.¹²⁹ Laut Halberstam benennt Queerness die Alternativen: Die anderen Möglichkeiten, die anderen Ergebnisse, die nicht-linearen und nicht-unvermeidlichen Wege, die zu unvorhersehbaren Zukünften führen können.¹³⁰ Halberstam ruft dazu auf, Queerness als einen Modus zu definieren, um gemeinsam an Alternativen zu arbeiten, die sich nicht naiv an einer liberalen Vorstellung von progressivem Anspruch orientieren und stattdessen den Blick auf zeitgenössische alternative politische Kämpfe zu richten, die eine zugängliche queere Negativität verkörpern. Der Anti-Social Turn in der Queer Theory erfordert den Mut, sich von höflichen Diskursen zu verabschieden. Diese Negativität verspricht bewusstes Scheitern, Chaos, Ungehorsam, Lautstärke, Respektlosigkeit, Widerstand, Störung, Rebellion, Schock und Zerstörung.¹³¹ Halberstam formuliert zudem, dass Queer Time unproduktiv und verschwenderisch ist.¹³² Queer Time steht in Abgrenzung zur reproduktiven Zeitlogik, die Vorstellungen von Normativität aufrechterhält.¹³³

Campbell schreibt, dass Antisozialität Ableismus offenlegt und behindertenfeindliche Normen entlarven kann. Ein Fokus auf Antisozialität kann Auswirkungen des gesellschaftlichen ‚Tolerierens‘ von Behinderung aufbrechen. Besonders innerhalb der *Cripness*, welche als antisozial gilt.¹³⁴ In Anlehnung an den Anti-Social Turn in der Queer Theory ist bei Campbell, wie zu Beginn des Kapitels erläutert, eine ähnliche Betonung von Negativität zu finden. Damit lenkt

¹²⁸ Halberstam, *The Queer Art of Failure*, S. 109f.

¹²⁹ Halberstam, „The Anti-Social Turn in Queer Studies“, S. 153.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Halberstam, „The Anti-Social Turn in Queer Studies“, S. 154.

¹³² Robert McRuer, „No Future for Crips. Disorderly Conduct in the New World Order; or, Disability Studies on the Verge of a Nervous Breakdown“, in *Culture - Theory - Disability: Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*, hg. von Anne Waldschmidt, Hanjo Berressem, und Moritz Ingwersen, Disability Studies, Nr. 10 (Bielefeld: transcript, 2017), S. 69.

¹³³ Halberstam, *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, S. 4.

¹³⁴ Campbell, „Re-cognising Disability: Cross-Examining Social Inclusion through the Prism of Queer Anti-Sociality“, S. 237f.

sie den Fokus auf alternative Perspektiven, die sich gegen Normalisierung richten und somit als queer betrachtet werden können.

3. Aktuelle Ansätze und Kritik der sozialen Inklusion im Kontext von Behinderung

“Time and again one sees the use, or misuse of this word ‘integration’ to describe a group or activity that has opened itself up to include disabled people. To integrate a group of people in this way of course implies a norm into which they need to be fitted. If however, you’re using that word, integrate, from the Latin *integratus*, it forces you to acknowledge that they are already an integral part of the whole, even if you haven’t found them a place yet.”¹³⁵

Soziale Inklusion hat in den aktuellen Ansätzen zur Behinderung einen klaren Fokus auf der Abkopplung der Behinderung von der Person. Dies wird durch die Hervorhebung der Persönlichkeit und der individuellen Integrität jenseits der Behinderung betont, insbesondere durch die Verwendung von Formulierungen wie ‚anders begabt‘ oder ‚die Person zuerst‘.¹³⁶ Campbell weist darauf hin, dass die Nicht-Anerkennung von Ableismus den Eindruck erweckt, dass die Behinderung keine Rolle spiele. Diese Auslöschung erfolgt, indem es keine Diskussion über (internalisierte) Behindertenfeindlichkeit gibt und die Sprache die Person betont und die Behinderung in den Hintergrund rückt (‚person-first‘).¹³⁷

Das gesellschaftlich angestrebte Modell der Inklusion ist tief in den Strukturen des Kapitalismus und Liberalismus verwurzelt, mit einem klaren Fokus auf Produktivität. Personen mit Behinderung werden nur dann in dieses System integriert, wenn sie als arbeitsfähig betrachtet werden, was sie kategorisierbar und arbeitsmarktfähig macht.¹³⁸ Das Narrativ der Inklusion zieht jedoch weiterhin klare Grenzen zwischen dem Inneren und dem Äußeren und betrachtet Menschen mit Behinderung aus einer ableistischen Perspektive als Außenseiter. Diese

¹³⁵ Adam Benjamin, „In Search of Integrity“, in *Dance Theatre Journal* 10, Nr. 4 (1993): o.S.

¹³⁶ Campbell, „Re-cognising Disability: Cross-Examining Social Inclusion through the Prism of Queer Anti-Sociality“, S. 216.

¹³⁷ Campbell, *Contours of Ableism*, S. 21f.

¹³⁸ Campbell, „Re-cognising Disability: Cross-Examining Social Inclusion through the Prism of Queer Anti-Sociality“, S. 213.

Außenseiterschaft wird durch hohe Gesundheitskosten, Barrieren auf dem Arbeitsmarkt, Armut und Diskriminierung weiter verstärkt.¹³⁹

Jonah I. Garde, PostDoc Forschende*r zu Gender Studies, Trans Studies, Cultural Studies und Postkolonialer Forschung, untersucht im Artikel *Inclusive Development as Crip(Dys)Topic Promise* (2016) die westliche Darstellung des behinderten Subjekts und den damit verbundenen Diskursen der inklusiven Entwicklung, welche seit der Jahrtausendwende als eine effektive Strategie zur ‚Bekämpfung‘ von Behinderung gepriesen wird. Dabei wird der Kreislauf von Behinderung und Armut in den Fokus gerückt, welcher gleichzeitig als Rechtfertigung dient. Dieser Kreislauf sieht vor, dass von Armut betroffene Menschen keinen angemessenen Zugang zu Nahrung, Gesundheitsversorgung, Bildung, Arbeit und Wohnraum haben. Dies führt zu einem erhöhten Risiko für Krankheit, Verletzungen und Behinderungen. Im Umkehrschluss verstärken Behinderungen die gesellschaftliche Ausgrenzung, was wiederum zu mehr Armut führt. Somit wird Armut als Ursache und Folge von Behinderung argumentiert. Als Ziel der inklusiven Entwicklung sieht man die Einbeziehung von Menschen mit Behinderung in alle Ebenen und Prozesse der Entwicklungszusammenarbeit. Auch die kulturelle Wahrnehmung von Behinderung soll verändert werden.¹⁴⁰ Garde betont jedoch, dass in diesem Zusammenhang koloniale Effekte und historische Wurzeln von Armut und Behinderung nicht mitgedacht werden: Armut als eine Auswirkung kolonialer Ausbeutung und des globalen Kapitalismus; Behinderung als Folge von Krieg, Waffenhandel, unsicheren Arbeitsbedingungen und der Privatisierung von Gesundheitsversorgung. Die von der inklusiven Entwicklung angenommene gegenseitige Bedingung von Armut und Behinderung macht Behinderung zu einem Risiko, das minimiert oder sogar verhindert werden soll.¹⁴¹

Garde kritisiert in seiner Argumentation das Modell der Inklusion, spezifisch die inklusive Entwicklung („Inclusive Development“). Während das Modell ermächtigende Elemente hervorbringen kann, wie den Zugang zu Ressourcen zu schaffen, führt es gleichzeitig zu einer Rekolonisierung, indem Menschen mit Behinderung als Opfer dargestellt werden. In Folge der angenommenen gegenseitigen Bedingung von Armut und Behinderung werden die Individuen zu ‚Symbolen von Menschenrechtsverletzungen‘ und zu einem Zeichen der ‚Unterentwicklung‘: der behinderte Körper repräsentiert Ungerechtigkeit und Ausgrenzung, die auch tatsächlich

¹³⁹ Campbell, S. 214.

¹⁴⁰ Garde, „Inclusive Development as Crip(Dys)Topic Promise: Querying Development, Dis/Ability and Human Rights“, S. 163f.

¹⁴¹ Garde, S. 164.

passiert. Garde verdeutlicht, dass die Dichotomie von Spender*in und Beschützer*in von Menschenrechten und Empfänger*in von diesen Rechten, stark koloniale und rassistische Hintergründe hat. Das Wissen rund um die Inklusion wird als ein Prozess verstanden, der von außen passiert und als Wissen des Westens angenommen wird. Garde argumentiert, dass die Politik der Inklusion, welche sich auf Menschenrechte bezieht, immer Ausschluss produziert. Diesem Argument folgend wäre inklusive Entwicklung als ein Ausschluss von Inklusion zu definieren.¹⁴² Garde verdeutlicht dies durch die Bezeichnung von inklusiver Entwicklung als eine Form von institutionalisiertem Ableismus, welcher durch die Positionierung der inklusiven Entwicklung als ein vielversprechendes Konzept sämtlichen Diskurs über Ausgrenzung verdrängt. Das Versprechen, eine Ausgrenzung beenden zu wollen, kann nicht eingehalten werden. Stattdessen werden die weiterbestehenden Diskriminierungsformen verschleiert.¹⁴³

Die Frage, wie inklusive Entwicklung überhaupt agiert und wie die Inklusion in der Entwicklung geschaffen wird, kommt im Text auf. Garde hebt in diesem Zusammenhang eine spezielle, affirmative Rhetorik der Inklusion hervor. Inklusion wurde zu dem Schlagwort der westlichen Behindertenrechtsbewegung. Er verweist auf eine gewünschte Zukunft und steht für politische Maßnahmen, die diese Zukunft ermöglichen sollen. Gesellschaftlich besteht eine Einigkeit darüber, dass Inklusion erstrebenswert sei, und wird mit den Konzepten von Glück, Gerechtigkeit und einem ‚besseren Leben‘ in Verbindung gebracht.¹⁴⁴ Die britisch-australische feministische Autorin und Wissenschaftlerin Sara Ahmed (geboren 1969) bringt dies im Buch *On Being Included. Racism and Diversity in Institutional Life* (2012) zum Ausdruck: “the sign of inclusion makes the signs of exclusion disappear”.¹⁴⁵

Garde hebt weiters hervor, dass Inklusion häufig mit dem Ziel der Heilung zusammenfällt. Innerhalb des neoliberalen Diskurses und dessen Leistungsnormen wird der behinderte Körper zu einer Abnormalität, die sowohl aus den Vorstellungen von Produktivität als auch von Körperlichkeit herausfällt. Die Verwertung der eigenen Arbeitskraft wird innerhalb dieses Systems zu einer Bedingung für die Inklusion.¹⁴⁶

¹⁴² Garde, S. 170.

¹⁴³ Garde, S. 172.

¹⁴⁴ Garde, S. 171.

¹⁴⁵ Sara Ahmed, *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life* (Durham/London: Duke University Press, 2012), S. 65.

¹⁴⁶ Garde, „Inclusive Development as Crip(Dys)Topic Promise: Querying Development, Dis/Ability and Human Rights“, S. 171.

Inklusive Entwicklung schafft ein Bild einer Utopie, die fehlt am Platz ist. Die Entwicklung (re)produziert Umstände, die die Utopie überwinden sollte. Garde führt den Begriff der ‚Crip-topie‘ ein, der eine alternative Vorstellung von Körpern jenseits von Grenzen und eine Abkehr von der Binarität von Behinderung und Nicht-Behinderung, wie wir sie kennen, bezeichnet und über herkömmliche Grenzen der binären Einteilung in behindert und nichtbehindert hinausgeht. Dabei wird die konventionelle Vorstellung von Behinderung infrage gestellt. Ein zentraler Aspekt liegt in der Hervorhebung nicht-eurozentrischer, indigener Epistemologien und Cripness. Dies bedeutet, dass der Fokus auf Erfahrungswissen und Erkenntnissen liegt, die nicht durch eine eurozentrische Perspektive geprägt sind, sondern vielmehr indigene Sichtweisen und Erfahrungen einbezieht. Cripness bezieht sich auf eine Sichtweise, die starre Unterscheidungen zwischen Behinderung und Nichtbehinderung hinterfragt und alternative Sichtweisen auf die Vielfalt der menschlichen Erfahrungen in den Vordergrund rückt. Inklusive Entwicklung wird infrage gestellt, da sie dazu neigt, Menschen mit Behinderung als Opfer darzustellen und die bestehenden Formen der Diskriminierung zu verschleiern. Dieser Ansatz zielt darauf ab, eine kritischere Auseinandersetzung mit bestehenden Denkweisen und Praktiken im Zusammenhang mit Behinderung und Entwicklung zu fördern, indem er alternative Konzepte wie die Crip-topie einführt.¹⁴⁷

4. Starren/Anstarren/Zurückstarren

Die Dynamik des Anschauens ist eine Bedingung der Bühne und der Beziehung zwischen Performer*innen und Publikum. Das Anschauen kann auch als ein Starren gewertet werden. Dieses Starren ist in klassischen Bühnensituationen sehr einseitig: Die Zuschauer*innen starren auf das Geschehen auf der Bühne. Ähnlich verhält es sich mit dem Angestarrtwerden von Menschen mit sichtbarer Behinderung, für jene dies eine prägende Alltagserfahrung darstellt.

Rosemarie Garland-Thomson (geboren 1946) forscht und lehrt in den Bereichen der Disability Studies, Bioethik, amerikanischer Literatur und Kultur sowie den kritischen Theorien. Garland-Thomson zieht eine Analogie zwischen dem Starren und dem Anstarren und ist die Autorin von *Staring: How We Look* (2009).¹⁴⁸ Sie argumentiert, dass Starren eine Reaktion des Auges auf

¹⁴⁷ Garde, S. 174.

¹⁴⁸ „About RGT“, Rosemarie Garland-Thomson, o.J., <https://rosemariegarlandthomson.com/bio/>, [21.11.2023].

etwas Unerwartetes oder Unvorhergesehenes ist.¹⁴⁹ Starren zeigt auch, wie wir einander ansehen.¹⁵⁰ Jede Person kann Starrende*r und Angestarrte*r sein, die angestarrte Person zeigt der starrenden Person einen neuen oder ungewohnten Anblick. Menschen werden je nach Kontext mehr oder weniger ‚anstarrbar‘.¹⁵¹ Für Garland-Thomson besteht der Unterschied zum Blick darin, dass das Starren ein unterdrückender Akt des disziplinierenden Schauens ist.¹⁵² Es ist gleichzeitig eine physiologische Reaktion und eine eindringlichere Form des Schauens¹⁵³ und ein Weg zur Erkenntnis. Starren kann etwas lesbar machen, was auf den ersten Blick unverständlich scheint.¹⁵⁴

Garland-Thomson argumentiert, dass Starren Unbehagen schafft und Ängste hervorbringen kann und ein Anzeichen der Bemühung darstellt, das Unerwartete zu erklären. Der registrierten ‚Fremdheit‘ soll durch das Starren ein Sinn verliehen werden. Das aufdringliche Interesse des ‚Starrers‘ lenkt die Aufmerksamkeit auf das Objekt des Starrens.¹⁵⁵ In der modernen, urbanen Kultur, in der die alltäglichen visuellen Aktionen meist anonym ablaufen, stellt das Starren eine unangenehme Mischung aus Neugier und Voyeurismus dar.¹⁵⁶ Das Anstarren kann auch als eine zwischenmenschliche Handlung gelesen werden, durch die wir ausleben, wie wir uns Andere und uns selbst vorstellen.¹⁵⁷

Worauf starren wir? Prinzipiell immer auf etwas, das unser Interesse weckt. Das ‚Außergewöhnliche‘ ist es, was uns erregt und beunruhigt, während uns das ‚Gewöhnliche‘ versichert und langweilt.¹⁵⁸ *Able-bodied* Personen können sich beim Anblick von Behinderung nicht mit

¹⁴⁹ Rosemarie Garland-Thomson, *Staring. How We Look* (New York: Oxford University Press, 2009), S. 3.

¹⁵⁰ Garland-Thomson, S. 4.

¹⁵¹ Garland-Thomson, S. 7.

¹⁵² Garland-Thomson, S. 9.

¹⁵³ Garland-Thomson, S. 13.

¹⁵⁴ Garland-Thomson, S. 15.

¹⁵⁵ Rosemarie Garland-Thomson, „Dares to Stares. Disabled Women Performance Artists & the Dynamics of Staring“, in *Bodies in Commotion: Disability & Performance*, hg. von Carrie Sandahl und Philip Auslander (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005), S. 30.

¹⁵⁶ Garland-Thomson, *Staring*, S. 13f.

¹⁵⁷ Garland-Thomson, S. 14.

¹⁵⁸ Garland-Thomson, S. 18f.

dieser identifizieren.¹⁵⁹ Die menschliche Variation wird nicht als neutral betrachtet. Behinderte Körper erscheinen eher außergewöhnlich als gewöhnlich, eher abnormal als alltäglich.¹⁶⁰

Darin sieht Garland-Thomson eine soziale Choreografie: Das Starren markiert die Körper als Zuschauer*innen und Spektakel. Dabei werden Identitäten der Behinderung und der *able-bodiedness* konstruiert. Das Starren, oder in diesem Fall das ‚unerlaubte Anschauen‘, ist die vorherrschende Sichtweise auf Behinderung. Daraus lässt sich schließen, dass Menschen, die auf eine Art ‚anders‘ sind und nicht der Norm entsprechen, am stärksten betroffen sind. Für Menschen mit Behinderung ist das Starren eine alltägliche Erfahrung. Der behinderte Körper wird von den ‚Starrenden‘ als unerwartet, also nicht normativ, empfunden. Das Starren äußert somit das Bemühen, eine Erklärung zu finden.¹⁶¹

Garland-Thomson unterscheidet zwischen dem ‚gaze‘ und dem ‚stare‘, wobei ersterer die visuelle Beziehung im Patriarchat und letzterer die visuelle Praxis des normativen Starrens beschreibt. Während der Male Gaze¹⁶² weibliche Subjekte produziert, konstruiert das normative Starren die Behinderung. Das Starren erhebt Besitzanspruch, das Anstarren hingegen fragt: *Was ist falsch mit dir?*¹⁶³ Starren ist somit auch ein Mittel der Kontrolle. Es fixiert Geschlechter-, Rassen-, Behinderten-, Klassen- und Sexualitätssysteme. Garland-Thomson bezieht sich im Schreiben über visuelle Beziehungen auf die französische Schriftstellerin und Philosophin Simone de Beauvoir (1908–1986), welche in ihren Werken eine Ungleichheit von Geschlechterbeziehungen formuliert: Die Frau ist das *Andere*, sie ist dem Mann untergeordnet.¹⁶⁴ Simone de Beauvoir stellt empirisch fest, dass Frauen auf ihr Frau-Sein reduziert werden, im Vergleich dazu Männer jedoch nie auf ihr Mann-Sein angesprochen werden. Sie argumentiert, dass es einen Objektbezug zur Subjektwerdung braucht, ein ‚Anderes‘, um sich zu behaupten. In Hinblick auf die Geschlechterverhältnisse ist erkennbar, dass die Frau für den Mann ein geschlechtliches Wesen ist und daher vom Mann ausgehend bestimmt wird. Der Mann jedoch nicht in

¹⁵⁹ Garland-Thomson, S. 20.

¹⁶⁰ Garland-Thomson, S. 46.

¹⁶¹ Garland-Thomson, „Dares to Stares. Disabled Women Performance Artists & the Dynamics of Staring“, S. 31.

¹⁶² Der Begriff ‚Male Gaze‘ stammt aus der feministischen Filmtheorie, die sich mit Blickstrukturen auseinandersetzt. Die britische Filmtheoretikerin Laura Mulvey (geboren 1941) formuliert in *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) die These, dass die normativ funktionierende Hierarchie der Blicke (im Hollywoodkino) geschlechtsspezifisch ist: Der Mann blickt, während die Frau angeblickt wird.

Thomas Elsaesser und Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, 2. Aufl. (Hamburg: Junius, 2007), S.120.

¹⁶³ Garland-Thomson, „Dares to Stares. Disabled Women Performance Artists & the Dynamics of Staring“, S. 32.

¹⁶⁴ Garland-Thomson, *Staring*, S. 43.

Bezug auf die Frau. Simone de Beauvoir schreibt: „Sie ist das Unwesentliche gegenüber dem Wesentlichen. Er ist das Subjekt, er ist das Absolute: sie ist das *Andere*.“¹⁶⁵

Die Behinderung transformiert den ‚gaze‘ zum ‚stare‘, da es zu einer Veränderung der sexuellen Dynamik des Schauens kommt. Der männliche Blick ist ein normatives heterosexuelles Begehren, welches ein normalisiertes weibliches Objekt aus dem weiblichen, nichtbehinderten Körper konstruiert. Wenn der weibliche Körper nun ein behinderter ist, ist das männliche heterosexuelle Begehren nicht mehr normativ, sondern abweichend.¹⁶⁶

Rosemarie Garland-Thomson schreibt in dem Artikel *Ways of Staring* (2006), dass sich das Starren aus einem Bruch mit der Vorstellung von Wahrheit und Wissen bildet. Sie kategorisiert den ‚gaze‘ als ein Verlangen und den ‚stare‘ als ein Erstaunen, das gleichermaßen aus einer Anziehung und einer Verwirrung über das Gesehene entsteht.¹⁶⁷ Garland-Thomson geht in diesem Artikel genauer auf drei Formen des Starrens ein.

Das verhaftete Starren ist ein Resultat einer Überraschung oder Verwirrung der betrachtenden Person und eine Reaktion auf etwas (visuell) Unvorhergesehenes, man könnte dies auch als eingefrorenes Erstaunen beschreiben. Gaffen zählt man zu verhaftetem Starren, welches ein unangemessenes Sozialverhalten darstellt.¹⁶⁸

Das getrennte Starren kennzeichnet eine visuelle Flucht, zum Beispiel das ‚über die Schulter schauen‘. Hier wird in die ängstliche Form und die bösartige Form des Starrens unterschieden. Zu letzterem würde eine feindselige Zuschauer*innenschaft zählen.¹⁶⁹

Als dritte Form schreibt Garland-Thomson über das engagierte Starren. Dieses erfolgt mit einer Absicht. Der*Die Betrachter*in wird zum Objekt des Blicks hingezogen.¹⁷⁰

Das Anstarren ist eine fragile soziale Interaktion. Für die Starrenden stellt sich die Frage, ob man hin- oder wegschauen soll. Für die Angestarrten hingegen: *Wie zurückschauen?*¹⁷¹ Wenn wir beim Starren erwischt werden, schauen wir in den meisten Fällen weg und weichen der

¹⁶⁵ Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992), S. 12.

¹⁶⁶ Carrie Sandahl und Philip Auslander, Hrsg., *Bodies in Commotion: Disability & Performance* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005), S. 34.

¹⁶⁷ Rosemarie Garland-Thomson, „Ways of Staring“, in *Journal of Visual Culture* 5, Nr. 2 (2006): S. 174, <https://doi.org/10.1177/1470412906066907>.

¹⁶⁸ Garland-Thomson, S. 186.

¹⁶⁹ Garland-Thomson, S. 187.

¹⁷⁰ Garland-Thomson, S. 188.

¹⁷¹ Garland-Thomson, *Staring*, S. 84.

Interaktion aus.¹⁷² Die Sozialität zwischen nichtbehinderten und behinderten Menschen ist oft angespannt, unbeholfen oder problematisch und dies äußert sich durch das Ausweichen mit den Augen.¹⁷³

Die US-amerikanische Autorin und Kulturkritikerin Susan Sontag (1933–2004) schreibt in dem Buch *Regarding the Pain of Others* (2003) über die Ethik des Schauens und schafft eine Verknüpfung zum Anschauen von Fotografie zum Thema Leid oder Tod. Es geht ihr dabei mehr um die Ethik des Sehens als um die des Angesehen-Werdens. Für Sontag ist das Starren eine einseitige Dynamik und stuft es als einen ethischen Verstoß ein.¹⁷⁴

Sontag formuliert ein Modell des ‚guten‘ und ‚schlechten‘ Starrens: Wie und wann soll oder kann man Starren? Das ‚schlechte‘ Starren kennzeichnet sich durch die unzureichende Identifizierung zwischen der starrenden und der angestarrten Person aus. Es ist demnach ein Schauen, ohne zu erkennen, ein getrenntes Starren – ohne eine Bewegung auf den Mitmenschen zu.¹⁷⁵ Hingegen reicht das ‚gute‘ Starren die Hand: Es kommt zu einer Identifizierung mit dem Angestarrten. Dies kann in Folge für die Mobilisierung von politischem Handeln genutzt werden.¹⁷⁶

“In public places, I am stared at so routinely that I typically don’t notice it.... I do notice when it goes from staring to gawking or more active interaction.

A gawking experience I remember as being particularly egregious was when I was 18, going through a crowded museum with my mother. In front of me was a girl, maybe 9 years old, who was actually walking backwards to gawk at me. My mother spoke to the parents: ‘Your daughter thinks my daughter is the most interesting thing in the museum.’ The parents grabbed her by the arm, ‘Come on Gayle, don’t stare!’ She turned, but 3 seconds later she was gawking again. The parents hollered ‘Come on Gayle’ a couple more times, but then gave up. The aisles were too narrow for us to put space between us (my mother was behind me, pushing my chair), so we had to go through the whole exhibit with this backwards-walking child. It became a family saying for a while, whenever a child was staring: ‘Gayle’s here.’ ” (Harriet McBryde Johnson, Interview 2006)¹⁷⁷

¹⁷² Garland-Thomson, S. 81.

¹⁷³ Garland-Thomson, S. 83.

¹⁷⁴ Garland-Thomson, S. 185f.

¹⁷⁵ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York: Picador, 2003), S. 99f.

¹⁷⁶ Sontag, S. 101.

¹⁷⁷ Garland-Thomson, *Staring*, S. 192f.

Die US-amerikanische Autorin, Rechtsanwältin und Disability-Rights Aktivistin Harriett McBryde Johnson (1957–2008) wird von Garland Thomson in Bezug auf visuellen Aktivismus hervorgehoben. Johnson hat diesen unter anderem betrieben, indem sie sich in der Öffentlichkeit positionierte und „Sieh mich an.“ statt „Starr mich nicht an.“ forderte.¹⁷⁸

bell hooks (1952–2021) war eine Kulturkritikerin, Literaturwissenschaftlerin, Autorin und Verfechterin intersektionaler, feministischer, antirassistischer und kapitalismuskritischer Ansätze. Sie beschreibt das Potential intensiver visueller zwischenmenschlicher Interaktion als ein Mittel zur Herstellung von gleichgestellten Beziehungen.¹⁷⁹

hooks problematisiert in *Black Looks: Race and Representation* (1992) das Thema *Race* und Zuschauer*innenschaft und bezieht sich dabei auf den Film. Weiße Menschen sind innerhalb von Filmen nicht in der Lage, zu ‚sehen‘, dass *Race* die Blickbeziehungen bestimmt. Die Bindung zwischen weißen Akteur*innen und *Schwarzen* Akteur*innen, und in Folge die Subjektivität, kommt über den direkten Augenkontakt, den unvermittelten Ausdruck der Anerkennung, zum Ausdruck.¹⁸⁰ Der von hooks geforderte ‚Blick der Anerkennung‘ fordert gleichberechtigte Bürger*innen als Teilnehmer*innen im öffentlichen Raum. Um anerkannt zu werden, muss man jedoch erst gesehen werden.¹⁸¹

Ein Beispiel, das diese Thematik weiter vertieft, findet sich in den Arbeiten von Johanna Hedva, ein*e koreanisch-US-amerikanische*r Autor*in, Künstler*in und Musiker*in (geboren 1984). Hedva behandelt Themen und Zustände der Wut, Ekstase, politische Zustände und Zerfall. Dabei widmet Hedva sich abweichenden Formen des Wissens und dem Untergang als befreienden Zustand. Der Körper in seiner Durchlässigkeit, Abhängigkeit und Verbundenheit steht dabei oft im Fokus. Hedvas Arbeiten – von Essays, Theorie, Musik bis Installationen oder Performances – sind letztlich verschiedenen Arten des Schreibens, die verschiedene Arten von Sprache verkörpern.¹⁸² 2016 erschien der Essay *Sick Woman Theory* im *Mask Magazine*¹⁸³ und

¹⁷⁸ Garland-Thomson, S. 193.

Ein Risiko des Aktivismus liegt jedoch generell darin, den Absprung von Absicht zu Wirkung nicht zu schaffen.

¹⁷⁹ Garland-Thomson, S. 194.

¹⁸⁰ bell hooks, *Black Looks: Race and Representation* (New York: Routledge, 2015), S. 200.

¹⁸¹ Garland-Thomson, *Staring*, S. 194.

¹⁸² „about & contact“, Johanna Hedva, o.J., <https://johannahedva.com/about.html>, [29.11.2023].

¹⁸³ Die Veröffentlichung im *Mask Magazine* folgte auf Hedvas Vortrag *My Body Is a Prison of Pain so I Want to Leave It Like a Mystic But I Also Love It & Want It to Matter Politically*.

definiert den Körper in seiner Existenz als etwas grundsätzlich Verletzliches. Im ersten Abschnitt des Essays diskutiert Hedva die Definition des ‚Politischen‘ und ‚Sichtbaren‘ der jüdisch-deutsch-US-amerikanischen politischen Theoretikerin und Publizistin Hannah Arendt (1906–1975). Hedva zeigt, wie Arendt einen großen Teil der Bevölkerung als unpolitisch und unsichtbar einstuft, weil sie physisch nicht in der Lage sind, ihren Körper in die Öffentlichkeit zu bringen. Das ‚Politische‘ bei Arendt ist demnach von einem öffentlichen Raum abhängig, was wiederum impliziert, dass es einen nicht-politischen privaten Raum gäbe. Laut Hedva schafft dies eine Binarität zwischen Öffentlich und Privat und zwischen Sichtbar und Unsichtbar. Arendts Definition, welche zu ihrer Zeit bedeutsam war, berücksichtigt nicht jene Menschen, die nicht in der Lage sind, als politische Körper sichtbar zu sein.¹⁸⁴ Hedva schreibt:

“So, as I lay there, unable to march, hold up a sign, shout a slogan that would be heard, or be visible in any traditional capacity as a political being, the central question of Sick Woman Theory formed: How do you throw a brick through the window of a bank if you can’t get out of bed?”¹⁸⁵

Hedva betont, wie die Verletzlichkeit des Körpers¹⁸⁶ die Definition des Politischen beeinflusst. Die *Sick Woman* repräsentiert all jene, die das Trauma des Nicht-Gesehen-Werdens teilen: unter anderem arme, kranke, behinderte, queere Menschen und People of Color. Die temporäre Sichtweise von Krankheit ermöglicht es dem Kapitalismus, sich selbst aufrechtzuerhalten, indem sie Pflege und Behandlung als vorübergehend betrachtet.¹⁸⁷ Diese Perspektive wirft nicht nur die Frage nach politischer Teilhabe auf, sondern auch nach der grundlegenden Anerkennung derjenigen, die in ihrer Verletzlichkeit unsichtbar gemacht werden.

5. Der Einfluss des *Supercrip*-Diskurses

Der Begriff *Supercrip* beschreibt das dominante Bild von Menschen mit Behinderung¹⁸⁸, die ‚trotz‘ ebendieser Behinderung ein ‚normales‘ Leben führen können. Diese als besonders angenommene Leistung wird gesellschaftlich anerkannt und zu einem Idealbild für Menschen mit

¹⁸⁴ Hedva, „Sick Woman Theory“, o.S.

¹⁸⁵ Hedva, o.S.

¹⁸⁶ Hedva bezieht sich hierbei auf Judith Butler und deren Arbeit zu Prekarität und Widerstand.

¹⁸⁷ Hedva, „Sick Woman Theory“, o.S.

¹⁸⁸ Clare, *Exile and Pride: Disability, Queerness, and Liberation*, S. 2.

Behinderung.¹⁸⁹ Durch diese Erhöhung und Aufwertung des behinderten Körpers können gesellschaftliche Vorteile erreicht werden.¹⁹⁰ Einzelne Personen, die den Vorstellungen des *Supercrip* entsprechen, werden hervorgehoben und zu Symbolen der Inspiration.¹⁹¹ Personen mit Prothesen, besonders wenn sie sportlich tätig sind, werden häufig zum Bild des *Supercrip*. Sie können ‚trotz‘ der Behinderung an Wettkämpfen teilnehmen, Autos fahren oder in einem handwerklichen Beruf arbeiten. Die Aufwertung des *Supercrip* bedeutet im Umkehrschluss die Abwertung des behinderten Körpers. Der gesellschaftliche Wert des Körpers liegt in den Möglichkeiten und Fähigkeiten, die als die gesellschaftliche Norm gelten.¹⁹² Die Idee der Überlegenheit des nichtbehinderten Körpers und Geist wird verstärkt.¹⁹³ Innerhalb dieses Abwertungsmechanismus kommt es zu einer Gleichsetzung von Behinderung und Unfähigkeit.¹⁹⁴

Durch den Fortschritt der Technologie wird der Versuch gestartet, die ‚Normalität‘ wiederherzustellen, indem der behinderte Körper ‚verändert/umgebaut/gemorpht‘ und somit ‚geheilt‘ wird. Neue Technologien verstärken somit nur weiter die Annahme, dass Beeinträchtigungen nur vorübergehend seien und eine Heilung anstrebsam wäre.¹⁹⁵ Alison Kafer formuliert dies so, dass Zukunftsvorstellungen von kurativen Begriffen geprägt sind, die Menschen mit Behinderung als ein Hindernis für den Fortschritt darstellen. Der Zustand der Behinderung gehe nicht mit der Erzählung eines Fortschritts einher, der in der Heilung der Behinderung einen Triumph über Körper und Geist sieht.¹⁹⁶ Innerhalb dieses Diskurses, kann Behinderung demnach nur als ein Scheitern gesehen werden.¹⁹⁷

Hier kann ein Bezug zur Anti-Social Theory als ein Gegenentwurf geschaffen werden, da diese sich gegen gesellschaftliche Erzählungen des Positiven und Produktiven wendet und eine Haltung des Widerstands einnimmt. Wie schon bei Campbell deutlich wurde, sind auch hier alternative Perspektiven zur Destabilisierung von Normen notwendig. Die Ablehnung von kurativen

¹⁸⁹ Margaret M. Quinlan und Benjamin R. Bates, „Dances and Discourses of (Dis)Ability: Heather Mills’s Embodiment of Disability on *Dancing with the Stars*“, in *Text and Performance Quarterly* 28, Nr. 1–2 (2008): S. 68, <https://doi.org/10.1080/10462930701754325>.

¹⁹⁰ Quinlan und Bates, S. 70.

¹⁹¹ Clare, *Exile and Pride*, S. 2.

¹⁹² Quinlan und Bates, „Dances and Discourses of (Dis)Ability“, S. 69.

¹⁹³ Clare, *Exile and Pride*, S. 2.

¹⁹⁴ McRuer, *Crip Theory*, S. 37.

¹⁹⁵ Campbell, *Contours of Ableism*, S. 26.

¹⁹⁶ Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, S. 27.

¹⁹⁷ Kafer, S. 28.

Zukunftsnarrativen und die Kritik an der Idee des *Supercrip* als positive Erzählung sind Schritte, um sich gegen normative Vorstellungen zu positionieren.

6. Vorstellungen der Überwindung und *Passing*

“ ‘Passing’ is not a privilege, as it ultimately means that we are accepted nowhere. In practice, passing is just another type of disadvantage. One that needs far more attention in public conversations about disability.”¹⁹⁸

In der Debatte rund um Inklusion und Behinderung steht das Konzept des *Passings* im Zentrum. Wie im obenstehenden Zitat geschrieben, stellt *Passing* jedoch keine Privilegierung dar, sondern steht dafür, nirgendwo vollständig akzeptiert zu werden. Dieses Kapitel beleuchtet Aspekte des *Passings* in Zusammenhang mit den im vorherigen Kapitel besprochenen Ansprüchen an *Supercrips* und den Vorstellungen von Heilung. Ich versuche hierbei einen Fokus auf die Ambivalenz der Vorstellungen hinsichtlich der gesellschaftlichen Wahrnehmung von Behinderung und deren Auswirkung auf die Identität von Menschen mit Behinderung zu legen.

Zu Beginn des Kapitels möchte ich anmerken, dass *Passing* auf das Konzept des *racial passing* zurückgeht.¹⁹⁹ *Passing* war zwischen dem 18. und der Mitte des 20. Jahrhunderts ein Phänomen unter (*mixed-race*) Afroamerikaner*innen, dessen Hautfarbe hell genug war, um als weiß wahrgenommen zu werden.²⁰⁰ Historisch gesehen, entschied die Auffassung als *Schwarz* oder *weiß* über Leben und Tod. Als *weiß* gesehen zu werden war die Voraussetzung für die Erlangung und Aufrechterhaltung des Status eines Menschen und eines*einer Bürger*in. Dies bedeutete, zu Zeiten der Sklaverei und der Segregation, Privilegien und Freiheit.²⁰¹ Mittlerweile verweist der Begriff ebenso auf das *Passing* von trans* Personen, welche als cisgeschlechtlich oder als das Geschlecht, welchem sie sich zugehörig fühlen, wahrgenommen werden und auf das

¹⁹⁸ Naomi Chainey, „Passing & quot;is not a privilege“, Ramp Up, 2014, <https://www.abc.net.au/rampup/articles/2014/06/06/4018773.htm>, [10.12.2023].

¹⁹⁹ Abgeleitet vom Englischen ‚to pass for/as‘ (dt.: ‚als ... durchgehen‘).

²⁰⁰ Rayén Garance Feil, „Hä, was heißt denn White Passing?“, Missy Magazine, 2022, <https://missy-magazine.de/blog/2022/01/18/hae-was-heisst-denn-white-passing/>, [18.01.2024].

²⁰¹ Linda Schlossberg, „Introduction. Rites of Passing“, in *Passing. Identity and Interpretation in Sexuality, Race, and Religion*, hg. von María Carla Sánchez und Linda Schlossberg (New York/London: New York University Press, 2001), S. 4.

Passing von Menschen mit Behinderung als nichtbehindert, was für diese Arbeit von Bedeutung ist und im Folgenden thematisiert wird.

Innerhalb behindertenfeindlicher Strukturen spielen die Rollenbilder von Weiblichkeit und Männlichkeit eine große Rolle, während die Wahrnehmung von Behinderung von einer Überwindungsnarration geprägt ist. Tanz dient als ein gutes Beispiel, um die Forderung nach *Passing*, und wie dies den Blick auf Behinderung verändert, anschaulich zu machen.

Einhergehend mit den Ansprüchen an den *Supercrip*, geht die Vorstellung der Heilung des Körpers, die zusätzlich mit Vorstellungen des Genies zusammenhängen, um die Behinderung überwinden zu können: Die Wiedererlangung des zuvor ‚unbeschädigten‘ Körpers.²⁰² Behindertenfeindlichkeit sowie die Erhöhung der (Illusion einer) körperlichen und geistigen Perfektion sind mit hegemonialer Männlichkeit verknüpft. Die normative Vorstellung von Männlichkeit stellt den aktiven Akteur dar, während der stereotypisch passive Körper der Weibliche ist. Auffällig ist jedoch die Verschiebung der Wahrnehmung von Behinderung in die Erzählung von Überwindung, die den behinderten Körper somit abwertet. Im Tanz wird der kontrollierte und perfektionierte Körper idealisiert.²⁰³

Alison Kafer sowie Eli Clare hinterfragen den Fokus auf den ‚Verlust‘ in der Vorstellung von normativer Gesundheit.

Kafer schreibt in diesem Zusammenhang davon, dass Menschen mit Behinderung mit Fragen der zeitlichen Sehnsucht konfrontiert werden. Dies impliziert, dass sie um etwas trauern sollten, was sie nie, oder nicht mehr, hatten – die *able-bodiedness*.²⁰⁴

Eli Clare entgegnet dieser Annahme des Verlusts folgendermaßen: “[F]or me having CP [cerebral palsy] is rather like having blue eyes, red hair, and two arms. I don’t know my body any other way.”²⁰⁵

Die Annahme, etwas ‚verloren‘, oder nie ‚besessen‘ zu haben, ist ein Symptom für die *Compulsory Able-Bodiedness/-Mindedness*. Dadurch wird das Ausmaß, inwieweit der nichtbehinderte Körper als der Standard gilt, deutlich. Von Menschen mit Behinderung wird erwartet,

²⁰² Wichtig ist hierbei anzumerken, dass Disability und Ability auf einem Spektrum existieren und sich nicht gegenseitig ausschließen.

²⁰³ Anderson, S. 62f.

²⁰⁴ Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, S. 43.

²⁰⁵ Clare, *Exile and Pride: Disability, Queerness, and Liberation*, S. 106.

dem ‚Verlorenen‘ und dem, was nun nicht mehr erreichbar ist (nämlich der Norm) hinterherzutrauern.²⁰⁶

Generell ist laut Campbell nur eine Art der Behinderung akzeptiert: Die versteckte oder nicht sichtbare. *Passing* trägt nicht nur die Implikation in sich, dass die Behinderung verschleiert wird, sondern konzeptualisiert Behinderung als einen temporären Zustand, in dem der behinderte Körper durch Technologien oder Überwindungsstrategien wieder in seiner ‚Ganzheit‘ hergestellt werden kann. Diese Sichtweise könnte die Sozialplanung umorientieren: weg von der Pflege und hin zur Heilung. Durch die Vorstellung, dass Behinderung nicht dauerhaft sein muss, könnte es zu Regierungsentscheidungen kommen, Rechte nur jenen zu bewilligen, die eine unveränderliche Behinderung haben. Langfristige Behandlungs- und Pflegestrukturen würden somit nicht mehr gewährleistet werden.²⁰⁷

Die Forderung nach *Passing* wird im Tanz besonders deutlich, da die Unsichtbarkeit der Behinderung nahezu erwartet wird. Tänzer*innen mit Behinderung sollen möglichst so tanzen, dass man die Behinderung nicht bemerkt.²⁰⁸

Betrachtet man Tanz durch das Narrativ der Heilung oder Überwindung, wird die Behinderung in eine Stärke oder Schönheit transformiert, der Körper auf der Bühne somit ‚geheilt‘. Genie und Heilung werden in diesem Kontext gemeinsam verwendet, um den Schwerpunkt auf die produktive Bewältigung von Behinderung zu legen, wodurch Krankheit beschönigt wird.²⁰⁹ Genialität wird zum Mittel der Überwindung von Behinderung und ableistische Vorstellungen von ‚produktiven‘ Behinderten verstärkt.²¹⁰

Die Schaffung einer ‚Behinderten-Identität‘ beruht auf der Beteiligung an Prozessen der Verleugnung von Behinderung, dem Streben nach der Norm, mit dem Ziel, eine *able-bodiedness* oder zumindest einen Zustand des *Passings* zu erreichen. Campbell verdeutlicht das *Passing* anhand eines Beispiels: Aus Angst vor Stigmatisierung und Diskriminierung am Arbeitsplatz

²⁰⁶ Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, S. 43.

²⁰⁷ Campbell, *Contours of Ableism*, S. 44.

²⁰⁸ Quinlan und Bates, „Dances and Discourses of (Dis)Ability: Heather Mills’s Embodiment of Disability on *Dancing with the Stars*“, S. 70.

²⁰⁹ Anderson, „Overcoming and Denial: Disability and Modern Dance in the United States“, S. 60.

²¹⁰ Anderson, S. 64.

wird die eigene Behinderung verheimlicht.²¹¹ Dies verdeutlicht noch einmal, dass die Verleugnung von Behinderung auf dem Streben nach Normativität beruht.

7. Behinderung auf der Bühne: Repräsentations- und Ausgrenzungsstrukturen

Im Tanz wird der menschliche Körper häufig durch vorgefertigte Narrative geprägt, die im kommenden Kapitel kritisch untersucht werden sollen. Diese Erzählungen umfassen Klischees wie das Inspirationsnarrativ, die Darstellung als Ausgestoßene oder die vermeintliche Überwindung von Behinderung durch Heilung. Durch die Analyse und Benennung dieser Repräsentationsstrukturen können bestehende Vorstellungen über den Körper infrage gestellt werden.²¹² Der behinderte Körper sichert laut Campbell die performative Inszenierung des ‚Normalen‘. Innerhalb der westlichen neoliberalen Politik wird ein *double-bind* des Ableismus ausgeübt, der sich selbst aufrechterhält: Während Inklusion gefordert wird, wird Ableismus gleichzeitig immer weiter fortgeschrieben.²¹³ In Hinsicht auf diese Narrative im Tanz wird deutlich, dass die Wahrnehmung von Behinderung nicht nur durch individuelle Erzählungen, sondern auch durch gesellschaftliche Strukturen geformt wird.

Insbesondere auf der Bühne, speziell im Bereich des Tanzes, bleibt Behinderung in den meisten Fällen unsichtbar, es sei denn, das Thema der Aufführung oder Performance beschäftigt sich explizit mit Behinderung. Die Unsichtbarkeit von Behinderung bedeutet jedoch nicht ihre Abwesenheit.²¹⁴ In der Tanzkultur ist Behinderung häufig nicht anerkannt.²¹⁵ Vielmehr kann man von einer Verleugnung von Disability durch die Optik von Ability ausgehen. Innerhalb dieses Konstrukts besteht eine Ablehnung einer Identität, die mit Unterdrückung und Privileg in Verbindung steht.²¹⁶

Im Bereich des Tanzes stehen Ausgrenzungsstrukturen in engem Zusammenhang mit Wertvorstellungen, die sich vorrangig auf das äußere Erscheinungsbild und die Fähigkeit konzentrieren, sich in als ‚normal‘ definierte Darstellungsformen und Verhaltensweisen einzugliedern. Der

²¹¹ Campbell, *Contours of Ableism*, S. 25.

²¹² Anderson, „Overcoming and Denial: Disability and Modern Dance in the United States“, S. 60.

²¹³ Campbell, *Contours of Ableism*, S. 12.

²¹⁴ Anderson, „Overcoming and Denial: Disability and Modern Dance in the United States“, S. 67.

²¹⁵ Anderson, S. 61.

²¹⁶ Anderson, S. 66.

Aspekt der Körperbeherrschung spielt eine wichtige Rolle, wenn es um die Verhandlung von Behinderung im Tanz geht. Körperliche Behinderung kann stereotypische Vorstellungen von Wiederholung und zuverlässiger Leistung infrage stellen.²¹⁷ Es gibt wenige Berufe, in denen das Streben nach dem ‚perfekten‘ Körper so hohe psychische und physische Anstrengung erfordert wie im Bereich des Tanzes. Der zur Schau gestellte Körper ist den Blicken des*der Choreograf*in, des Publikums sowie des eigenen (kritischen) Blicks ausgesetzt.²¹⁸ Zu den ästhetischen Ansprüchen kommt die Kontrolle über jegliche körperlichen Prozesse wie Gewicht, Muskeln, Bewegung, bis zum Alterungsprozess. Der behinderte Körper ist nicht in vollständiger Kontrolle über die körperlichen Funktionen. Dieser Anspruch und die Erwartung der Kontrolle und Disziplin ist ein wichtiger Punkt für das Verständnis von Vorurteilen gegenüber Menschen mit Behinderung. Im Tanz geht es stark um die Betonung der Körperbeherrschung und der technischen Virtuosität, dies spiegelt sich exemplarisch in den statuarischen Posen des klassischen Balletts wider, welche sich als Ikonen des klassischen Körpers lesen lassen. Der behinderte Körper bricht aus diesem Bild aus. Die nicht makellose Körperlichkeit, die durch schweres Atmen, Schweiß, technische Fehler oder Verletzungen bemerkbar wird, zerstört die Illusion des klassischen Körpers der vollkommenen Kontrolle.²¹⁹ Die Rezeption von Tänzer*innen auf der Bühne hat einen starken Fokus auf das technische Können und sexuelle Begehrlichkeit, welche bereits in der visuellen Verfügbarkeit des Körpers impliziert ist. Im Vergleich dazu werden behinderte Körper verdeckt, versteckt, kompensiert oder überwunden.²²⁰

In der Literatur über Tanz und Performance wird in der Regel die Annahme getroffen, dass Tänzer*innen körperlich gesund sind. Dies schlägt sich auch in der künstlerischen Ausbildung nieder, die Menschen mit Behinderung weitgehend ausschließt. Eine hegemoniale Vorstellung von Tanz und Sportlichkeit setzt eine klare Trennlinie zwischen ‚normal‘ und ‚abnormal‘. Während nichtbehinderte Menschen ‚normal‘ tanzen, können Menschen mit Behinderung nur ‚abnormal‘ tanzen. Diese Dualität spiegelt sich in der ‚Ästhetik‘ oder den Konventionen einer Tanzkultur der Behinderung wider, die häufig von einem Hang zum Monströsen und Freakigen geprägt ist.²²¹ In kultureller Hinsicht wird Tanz in erster Linie als Kunst angesehen, die auf

²¹⁷ Anderson, S. 61.

²¹⁸ Albright, *Choreographing Difference*, S. 72.

²¹⁹ Albright, S. 74.

²²⁰ Albright, S. 58.

²²¹ Quinlan und Bates, „Dances and Discourses of (Dis)Ability: Heather Mills’s Embodiment of Disability on *Dancing with the Stars*“, S. 67.

Bühnen vor zahlendem Publikum stattfindet. Der Tanz im Sinne einer gemeinschaftlichen Aktivität, im Rahmen einer Tanztherapie oder das Tanzen von Menschen mit Behinderung wird in vielen Fällen nicht als Teil des künstlerischen und kulturellen Bereichs betrachtet. Es wird angenommen, dass jene Personen aus persönlichem Interesse und für sich selbst tanzen, weil sie es wollen, nicht um als Performer*innen auf einer Bühne zu stehen.²²²

Für viele Menschen mit Behinderung ist das *Passing*, also das unauffällige Einfügen in die Norm, die einzige Möglichkeit, um als der Norm entsprechend rezipiert zu werden und nicht in die vorgegebene Ästhetik der Behinderung zu fallen.

Die britische Tänzerin Kate Marsh arbeitet in den Bereichen Performance, Lehre und Produktion. Marsh schreibt, dass die Erfahrung von nicht-normativer Zeit bei Tänzer*innen dazu führt, dass sie sich darauf beschränkt fühlen, nur in ‚Behindertenkontexten‘ im Tanz tätig zu sein. Zudem gibt es wenig Gelegenheit, im ‚Mainstream‘-Setting im Tanz zu arbeiten, da sich die Tänzer*innen mit Behinderung an standardisierte Auffassungen von Zeit und Tempo anpassen müssen.²²³ Darüber hinaus werden Tänzer*innen mit Behinderung auf ikonische Rollen beschränkt, sie werden zu Trophäen der Gleichberechtigung und des Zugangs zum Tanz. Dadurch werden ihre eigenen Stimmen zum Schweigen gebracht.²²⁴

Die Wahrnehmung von ‚disabled dance‘ kann laut Koppers in zwei Richtungen gehen: Der Tanz wird als therapeutisch aufgefasst, als eine Gelegenheit für Menschen mit Behinderung, sich selbst als ‚fähig‘ und ‚vollkommen‘ neu zu entdecken. Dies gilt als authentisch, da der Fokus auf das Innere und die einzelne, tanzende Person gelegt wird.²²⁵ Hierbei spielt immer eine Vorstellung von Natürlichkeit mit: Performer*innen werden nicht als solche gesehen, sondern als Menschen mit Behinderung. Dem soll eine Denaturalisierung der Behinderung entgegenzusetzen²²⁶: Die Performance fungiert als eine politische Intervention, die die Vorstellungen von ‚geeigneten Körpern‘²²⁷ und Hierarchien hinterfragt. Die Zuschreibung des Passiven oder Tragischen soll überwunden werden. Performativität kann eine Möglichkeit darstellen, Identität

²²² Nakajima, „Disabling Ability in Dance: Intercultural Dramaturgies of the Thikwa plus Junkan Project“, S. 260.

²²³ Kate Marsh, „Crip Time and the Creative Process“, in *Out of Time?*, hg. von Benjamin Wihstutz, Noa Winter, und Elena Backhausen (London: Routledge, 2023), S. 196, <https://doi.org/10.4324/9781003271154-18>.

²²⁴ Marsh, S. 200.

²²⁵ Koppers, „Deconstructing Images“, S. 29.

²²⁶ Koppers, S. 26.

²²⁷ Koppers, S. 29f.

als fluide zu betrachten und neu zu konzipieren.²²⁸ Bereits die Positionierung auf einer Bühne oder innerhalb eines Performance-Kontexts ist eine Positionierung innerhalb des Diskurses – und somit nicht passiv.²²⁹

Der Körper des*der Choreograf*in wird meist als eine ursprüngliche oder ‚korrekte‘ Version des Werks gesehen. Wenn wir diese Annahme infrage stellen, birgt dies Potential für Veränderung auf den Ebenen der Urheber*innenschaft, des Eigentums und der choreografischen Praktiken. Im Laufe der Geschichte hat sich eine komplexe Beziehung zwischen der Sichtweise von Choreograf*innen auf den Körper (in Bezug auf Fähigkeiten) und der diskriminierenden Ästhetik von Tanzkompanien entwickelt. In dieser Verbindung sind sowohl die Choreograf*innen als auch die Tänzer*innen dazu aufgefordert, kontinuierlich ein bestimmtes Bild von Fähigkeit zu produzieren. Tänzer*innen, die über längere Zeit mit den Choreograf*innen zusammenarbeiten, werden als fähig angesehen, Bewegungen zu ‚replizieren‘, die von dem*der Choreograf*in als ‚natürlich‘ empfunden werden. Hierbei wird jedoch außer Acht gelassen, dass diese Auffassung von ‚Natürlichkeit‘ nicht die aktuellen, sich wandelnden Zustände des Körpers des*der Choreograf*in berücksichtigt. Der Tanz oder das entstandene ‚Produkt‘ muss einige seiner fest verankerten Ursprünge bewahren. Die charakteristische Bewegung, die sich auch innerhalb des Scores²³⁰ festschreibt, verändert sich nur selten aufgrund von Behinderung, Krankheit oder dem Prozess des Älterwerdens.²³¹

Als eine Gegenposition zu den herrschenden Strukturen im Tanz kann die Inszenierung von körperlicher Diversität provozieren und eine Änderung der konventionellen Wahrnehmung des behinderten, tanzenden Körpers hervorrufen.²³²

²²⁸ Koppers, S. 32.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Unter einem Score (auch: Partitur) wird eine Reihe von Anweisungen, Richtlinien oder Angaben in Zusammenhang mit der Erarbeitung einer Aufführung verstanden. Der Score dient auch als eine Art Kommunikationsmittel zur Erzeugung von Bewegung und kann unterschiedlichste Formen annehmen (mündlich, schriftlich, gezeichnet, usw.). Zudem ist er ein Mittel zur Dokumentation einer choreografischen Arbeit.

Susanne Franco und Gaia Clotilde Chernetich, „Score“, *Dancing Museums*, o.J., <https://www.dancingmuseums.com/artefacts/score/>, [07.12.2023].

²³¹ Anderson, „Overcoming and Denial: Disability and Modern Dance in the United States“, S. 68.

²³² Meghan Durham-Wall, „What Are You Looking at?: Staring down Notions of the Disabled Body in Dance“, in *Disability Arts and Culture. Methods and Approaches*, hg. von Petra Koppers (Bristol/Chicago: Intellect, 2019), S. 79.

7.1.Freakshows: Von der Jahrmarktkuriosität zu modernen Voyeurismus-Bühnen

Im Kontext dieses Kapitels darf die Freakshow nicht unbeachtet bleiben. In der Betrachtung der Geschichte der Freakshows wird deutlich, dass sie weit mehr als nur öffentliche Unterhaltung waren. Als gezielte Repräsentationsstrategie wurden ‚Freaks‘ als monströs konstruiert und zur Schau gestellt.²³³ Die Praxis, ‚anormale‘ Körper in Tavernen oder an Straßenecken zur Schau zu stellen, verstärkte sich im 19. Jahrhundert und äußerte sich durch Institutionen wie den US-amerikanischen ‚Sideshows‘ oder dem Londoner Bartholomäusmarkt, wo die Anzahl der Freakshows durch die Nachfrage des Publikums wuchs. Außergewöhnliche Körper sind Publikumsmagneten, die die Ängste, Fragen und Bedürfnisse der Kultur zur jeweiligen Zeit festmachen.²³⁴ Die Freakshow diente dazu, das ‚Fremde‘ und ‚Exotische‘ im öffentlichen Raum zur Schau zu stellen, um voyeuristische Neugierde besonders im 19. und 20. Jahrhundert zu befriedigen. Gleichzeitig trug sie zur Selbstvergewisserung und zur Formung einer bestimmten ‚Normalität‘ in der Kultur der Betrachtung und in der Gesellschaft bei²³⁵, indem sie die Grenzen des Erwarteten und Akzeptierten aufzeigten und die Zuschauer*innen dazu veranlassten, ihre eigenen Überzeugungen und Vorstellungen von Normalität zu überdenken.

Die Praxis, ‚anormale‘ Körper im 19. Jahrhundert zur Schau zu stellen, eröffnet eine Sicht darauf, wie solche Inszenierungen nicht nur zur Unterhaltung der Bevölkerung dienten, sondern auch als Mittel zur Herausforderung grundlegender menschlicher Bedürfnisse. Rosemarie Garland-Thomson wirft in ihrem Buch *Staring: How We Look* einen Blick auf die historische Verbindung zwischen Monster und Freakshows und beschäftigt sich mit soziokulturellen Auswirkungen dieser Inszenierungen. Garland-Thomson schreibt, dass Monster unüblich geformte Wesen sind, die gleichzeitig gewöhnlich und ungewöhnlich erscheinen. Monster und Freakshows waren öffentlich inszenierte Begegnungen des Starrens. Mithilfe von ‚außergewöhnlichen‘ Körpern sollte das menschliche Bedürfnis nach Ordnung und Sicherheit herausgefordert werden. Diese Shows waren auf Königshöfen, Straßenfesten, ‚Sideshows‘, oder in

²³³ Yvonne Schmidt, „Perform to be a Freak. Ein Ausflug in heutige Freakshows“, in *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*, hg. von Imanuel Schipper (Berlin: Theater der Zeit, 2012), S. 118f.

²³⁴ Rosemarie Garland-Thomson, „Introduction: From Wonder to Error. A Genealogy of Freak Discourse in Modernity“, in *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, hg. von Rosemarie Garland-Thomson (New York/London: New York University Press, 1996), S. 2.

²³⁵ Schmidt, „Perform to be a Freak. Ein Ausflug in heutige Freakshows“, S. 118f.

den Sensationsmedien zu finden. Die erste Verwendung des englischen Begriffs ‚Monster‘ geht zurück auf das Jahr 1300 und stand für eine Seltenheit oder ein ungewöhnliches Ereignis in der Natur. Auch hier wurde das gängige Verhältnis des Vorhersehbaren und Gewöhnlichen infrage gestellt. Der Begriff ‚Freak‘ steht im Vergleich dazu für eine*n profitable*n Performer*in in der sich entwickelnden kommerziellen Wirtschaft der letzten Jahrhunderte. Freaks waren eine öffentliche Darbietung von Neuartigkeiten und zogen damit ein Publikum an, welches für das Starren bezahlte.²³⁶

In Europa waren vor allem ‚ethnologische Schaugeschäfte‘, also die Darstellung fremder Völker, vertreten. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte sich dies zu einer wichtigen Form der öffentlichen Unterhaltung in der westlichen Welt.²³⁷ In den USA wurden ‚Freaks‘ nahezu gefeiert. Die reisenden ‚Monsterhändler‘, die in Tavernen menschliche Kuriositäten zur Schau stellten, entwickelten sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts zu institutionalisierten, dauerhaften Ausstellungen in Jahrmarktmuseen, Zirkusvorstellungen sowie Freizeitparks.²³⁸ Bis 1940 ging die Anzahl und Beliebtheit von Freakshows durch ökonomische Herausforderungen, technologische Veränderungen und die Konkurrenz durch andere Unterhaltungsformen in den USA deutlich zurück.²³⁹ Ähnlich finden sie allerdings immer noch in anderer Form statt, insbesondere auf Bühnen.²⁴⁰ Die augenscheinlichste moderne Form der Freakshow manifestiert sich in Fernseh-Talkshows, in denen Menschen vor einem Publikum zur Schau gestellt werden. Die Aufmerksamkeit verlagert sich hierbei von physischer zu psychologischer ‚freakishness‘. Auch wenn einige Talkshows politische Themen aufgreifen, besteht der grundlegende Reiz im Voyeurismus.²⁴¹ Diese Entwicklung von Jahrmarktkuriositäten zu modernen

²³⁶ Garland-Thomson, *Staring*, S. 163f.

²³⁷ Bernth Lindfors, „Ethnological Show Business: Footlighting the Dark Continent“, in *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, hg. von Rosemarie Garland-Thomson (New York/London: New York University Press, 1996), S. 207.

²³⁸ Garland-Thomson, „Introduction: From Wonder to Error. A Genealogy of Freak Discourse in Modernity“, S. 4f.

²³⁹ Robert Bogdan, „The Social Construction of Freaks“, in *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, hg. von Rosemarie Garland-Thomson (New York/London: New York University Press, 1996), S. 23.

²⁴⁰ Schmidt, „Perform to be a Freak. Ein Ausflug in heutige Freakshows“, S. 118f.

²⁴¹ Andrea Stulman Dennett, „The Dime Museum Freak Show Reconfigured as Talk Show“, in *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, hg. von Rosemarie Garland-Thomson (New York/London: New York University Press, 1996), S. 320f.

Unterhaltungsformaten wirft Fragen über die Natur des menschlichen Blicks und die Grenzen der öffentlichen Darstellung auf.

7.2. Un-/Sichtbarkeit

Wie bereits im Kapitel über den *Supercrip*-Diskurs beschrieben, wird innerhalb der normativen gesellschaftlichen Strukturen Behinderung als ein Scheitern gesehen. Mit diesem Verständnis geht eine Unsichtbarmachung von Menschen mit Behinderung einher, die auch im Performance- und Tanzkontext spürbar wird: Wenn Behinderung als ein Scheitern gesehen wird, kann in Folge daraus den Performer*innen und Tänzer*innen überhaupt künstlerische Leistung zugesprochen werden?²⁴²

Das Dasein von Performer*innen mit Behinderung ist von einer gleichzeitigen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit geprägt. Während sie marginalisiert und in die Sphäre der Medizin, Therapie oder in eine Opferrolle gedrängt werden, sind sie als Mitglieder der Gesellschaft und Öffentlichkeit unsichtbar. Gleichzeitig wird die (körperliche) Behinderung innerhalb eines Performancekontexts auf einer Bühne extrem sichtbar. Die Definierung der Person vollzieht sich über die Körperlichkeit.²⁴³

Die Aufführung von Behinderung geht laut Koppers mit dem Verständnis überein, dass Behinderung transparent, einstimmig, leicht zu sehen und im Theater vollständig reproduzierbar ist. Die Erfahrung von Behinderung wird demnach nicht verhandelt oder gebrochen, es ist vielmehr eine Frage von Darstellung und Sein.²⁴⁴

Sowohl die LGBTQIA+-Community als auch die Behindertengemeinschaft stehen vor ähnlichen Herausforderungen, wenn es darum geht, ihre Identitäten und Geschichten auf der Bühne darzustellen. Oft werden sie in stereotypische Charaktere gedrängt. Zudem beschreibt Sandahl, dass Performer*innen mit Behinderung physische Barrieren erleben, die es ihnen erschweren oder unmöglich machen, auf der Bühne zu agieren, während Zuschauer*innen mit Behinderung möglicherweise aufgrund mangelnder Barrierefreiheit keinen Zugang zu den Theaterhäusern oder Orten der Performance haben. Infolgedessen neigen viele Künstler*innen aus den genannten Gemeinschaften dazu, sich auf Solo-Performances zu konzentrieren, die in alternativen

²⁴² Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, S. 28.

²⁴³ Koppers, „Deconstructing Images“, S. 25.

²⁴⁴ Koppers, S. 29.

Räumen stattfinden, welche (physisch) zugänglicher sind. Dies ermöglicht es ihnen, ihre eigenen Geschichten und Identitäten authentisch darzustellen. Die Bedeutung der Sichtbarkeit ist dabei unterschiedlich: Für queere Performer*innen geht es häufig darum, eine sonst unsichtbare sexuelle Identität auf der Bühne zu zeigen, während Performer*innen mit Behinderung, die aufgrund ihrer sichtbaren Beeinträchtigungen häufig sozial übersehen werden, versuchen, gegen diese soziale Unsichtbarkeit anzukämpfen. Die soziale Unsichtbarkeit kann sowohl metaphorisch, indem die Erfahrungen von Menschen mit Behinderung ignoriert werden, als auch wörtlich, durch den mangelnden Zugang zu öffentlichen Räumen, auftreten.²⁴⁵

Eine Verdeutlichung für die gleichzeitige Un-/Sichtbarkeit von Behinderung stellt die US-amerikanische Tänzerin, Innovatorin des Modern Dance und Entwicklerin der *Graham-Technique*, Martha Graham (1894–1991) dar. Graham war im Laufe ihres Lebens zunehmend durch die Erkrankung an Arthritis eingeschränkt, was sich auch im Tanz erkennbar machte. Ihre Hände waren durch die Gelenkentzündung in dem Maße eingeschränkt, dass sie Handschuhe tragen musste und die Fähigkeit verlor, mit ihren Händen zu arbeiten.²⁴⁶ Zusätzlich zur körperlichen Behinderung gibt es Berichte über Wutausbrüche²⁴⁷, welche zur Darstellung Grahams als ‚verrücktes Genie‘ verwendet werden, um die Bedeutung ihrer Kreativität zu unterstreichen. In ihrem Fall, auch bedingt durch ihr Weißsein, wird die Behinderung nicht wahrgenommen, sondern zu einer kreativen und produktiven Identität.²⁴⁸ Auch Graham selbst identifizierte sich nicht als ‚behindert‘, was gleichzeitig das schwierige Verhältnis von Tanz zu Behinderung verdeutlicht: Durch die Unterdrückung und Stigmatisierung von Behinderung Anfang des 20. Jahrhunderts, war es Künstler*innen wie Graham nicht möglich gewesen, eine Identität der Behinderung anzunehmen.²⁴⁹

²⁴⁵ Sandahl, „Queering the Crip or Crippling the Queer?“, S. 30.

²⁴⁶ Martha Graham, *Blood Memory* (New York: Doubleday, 1991), S. 268.

²⁴⁷ Agnes De Mille, *Dance to the Piper* (Boston: Little, Brown and Company, 1951), S. 151.

²⁴⁸ Anderson, „Overcoming and Denial: Disability and Modern Dance in the United States“, S. 63f.

²⁴⁹ Anderson, S. 59.

8. Michael Turinskys Konzept der *Crip Choreography*

Anknüpfend an die theoretischen Überlegungen zur Crip Theory, soll nun anhand des Künstlers Michael Turinsky dargelegt werden, auf welche Weise sich Choreografie und Tanz *crippen* lassen.

Meine Entscheidung, Michael Turinsky exemplarisch für diesen Abschnitt der Arbeit zu wählen, lässt sich auf verschiedene Faktoren zurückführen. Einerseits kenne ich Turinskys Schaffen durch den Besuch verschiedener Produktionen, sodass ich ein Gefühl für seine Bewegungssprache und künstlerische Intention entwickelt habe. Zudem sind einige seiner Arbeiten über seine Website zur Sichtung verfügbar, was in Hinblick auf meine kleinteilige Aufführungsanalyse und -beschreibung für meinen Arbeitsprozess von Bedeutung war. Dazu kommt Turinskys eigene Auseinandersetzung mit dem Begriff der Choreografie und der Formulierung seiner eigenen Auffassung davon, der *Crip Choreography*. Thematisch greift er in seinen Werken Themen auf, die auch für meine Auseinandersetzung von Bedeutung sind, wie zum Beispiel die Befragung persönlicher und kollektiver Bedürfnisse oder das Verhältnis von Lust und Behinderung.

8.1. Kurzbiografie und künstlerischer Ansatz von Michael Turinsky

Michael Turinsky ist ein in Wien lebender Künstler, Choreograf und Theoretiker mit körperlicher Behinderung. Er arbeitet im Bereich der Performance und des zeitgenössischen Tanzes, theoretisch beschäftigt er sich mit Behinderung, politischer und ästhetischer Theorie.²⁵⁰

Nach seinem philosophischen Studium an der Universität Wien erweiterte Turinsky sein Interesse 2006 auf den Bereich des inklusiven Tanzes. Später begann er, das Konzept der Inklusion zu hinterfragen und entwickelte seinen eigenen Begriff der *Crip Choreography*, womit er auch seine eigene künstlerische Praxis beschreibt. Diese befasst sich mit der speziellen, widerstandsfähigen Materialität des Körpers in Prozessen, die vorherrschende Bewegungsformen und -qualitäten subvertieren, de-organisieren und neu organisieren.²⁵¹

In seinen Arbeiten bezieht sich Turinsky durch lustvolle und ironische Verweise auf die Popkultur und deren Musikalität und schafft somit eine intellektuelle und einzigartige Ästhetik. Zu seinen wichtigsten choreografischen Arbeiten zählen *Heteronomous male* (2012), *My body*,

²⁵⁰ „über“, Michael Turinsky, o.J., <https://www.michaelturinsky.org/de/bio.html>, [13.10.2023].

²⁵¹ Ebd.

your pleasure (2014), *Reverberations* (2018), *Precarious Moves* (2021) und *SOILED* (2022). Im Jahr 2021 wurde seine Soloperformance *Precarious Moves* mit dem angesehenen Nestroy-Preis in der Kategorie der besten Off-Produktion geehrt. 2023 wurde er vom österreichischen Kulturministerium als ‚Outstanding Artist‘ ausgezeichnet. Sein Einsatz in Lehre, Bildung und theoretischer Praxis führte zu zahlreichen Workshops, Vorträgen und Veröffentlichungen.²⁵² Turinsky positioniert sich selbst als Choreograf mit körperlicher Behinderung im produktiven Spannungsverhältnis zwischen der Sphäre des Choreografischen und der Sphäre des Politischen. Er selbst behandelt in seinen Werken Themen wie Heteronomie und Geschlecht (*Heteronomous male*), Lust und Behinderung (*My body, your pleasure*), die Rolle der Oberfläche in Prozessen der (popkulturellen) Affektproduktion (*Second Skin*) oder den Diskurs rund um Zeitlichkeit und Zukünftigkeit (*Reverberations*). Durch alle seine Arbeiten zieht sich ein Gesichtspunkt: die „zeitliche Politizität der *Crip Choreography*“.²⁵³

8.2. Choreografie als Werkzeugkoffer

Turinsky beschreibt seine eigene choreografische und tänzerische Praxis als einen Werkzeugkoffer. Die Tools darin sind ausschlaggebend für sein Verständnis von Choreografie: die *Crip Choreography*. Bewusst grenzt er sich hierbei vom pädagogischen Diskurs der Inklusion ab, welche als ein Verständnis von Ein- und Ausschluss betrachtet wird.²⁵⁴ Dies verdeutlicht ein grundlegendes strukturelles Problem, bei dem zum Beispiel der Arbeitsmarkt durch die Integration in kapitalistische Produktionsverhältnisse Ausschlüsse erzeugt. Aufgrund dieser Dynamik haben nur wenige Menschen mit Behinderung Zugang zum Arbeitsmarkt.²⁵⁵ Beim Konzept der Inklusion gehen wir also von einer grundsätzlichen Verschiedenheit und Heterogenität der Individuen aus.²⁵⁶ Die inklusive Geste des Hereinholens geht von nichtbehinderten Personen aus.

²⁵² Ebd.

²⁵³ Michael Turinsky, „Off-Beat Bodies“, in *Out of Time?*, hg. von Benjamin Wihstutz, Noa Winter, und Elena Backhausen (London: Routledge, 2023), S. 79, <https://doi.org/10.4324/9781003271154-9>.

²⁵⁴ Michael Turinsky, „Crip Choreography. Zur Problematik des Begriffs Inklusion“, in *All inclusive?! Aspekte einer inklusiven Musik- und Tanzpädagogik*, hg. von Heike Henning, Innsbrucker Perspektiven zur Musikpädagogik, Bd. 2 („All inclusive?!“ - Internationales Symposium einer inklusiven Musik- und Tanzpädagogik, Münster/New York: Waxmann, 2020), S. 13.

²⁵⁵ Turinsky, S. 12.

²⁵⁶ Turinsky, S. 11.

Im Gegenzug handeln Menschen mit Behinderung weniger aktiv, sie sollen diese Geste dankend annehmen.²⁵⁷ Die Verteilung der Handlungsfähigkeit ist somit nicht ebenmäßig.²⁵⁸

Zu Beginn seiner künstlerischen Praxis reihte sich Turinsky selbst noch in eine Form des inklusiven Tanzes (nach Adam Benjamin²⁵⁹) ein. Im Laufe seiner Karriere, stellte er den Inklusionsbegriff jedoch infrage und argumentiert, dass echte Inklusion strukturelle Umgestaltung von Institutionen voraussetzt. Weiters argumentiert er, dass der pädagogische Diskurs rund um Inklusion nicht mit der künstlerischen Praxis einhergeht, da das Künstlerische sich von dem Therapeutischen oder einem Konzept der Lehre abgrenzt. Als eine Alternative zum inklusiven Tanz, schlägt er die *Crip Choreography* vor.²⁶⁰ Als theoretische Grundlage bezieht er sich hierbei insbesondere auf Robert McRuer²⁶¹ und Alison Kafers Theorien zu Crip Time.²⁶²

Turinsky bezieht sich in seiner künstlerischen Praxis der *Crip Choreography* auf McRuers kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff ‚crip‘ und der *Compulsory Able-Bodiedness* – die zwanghafte Funktionstüchtigkeit des Körpers.²⁶³ Dieser Zwang zu einer nichtbehinderten Körperlichkeit ist nicht abstrakt, sondern eine normative Kraft. Abweichende Körper werden als das Andere/Ineffiziente/Lästige gelesen.²⁶⁴ ‚Crip‘ als Begriff, wie Turinsky ihn verwendet, soll eine spezifische Widerständigkeit gegen die zwanghafte Funktionstüchtigkeit des Körpers kennzeichnen. Turinsky denkt Behinderung in diesem Zusammenhang relational. Die Frage richtet sich dahingehend, wogegen die Widerständigkeit besteht. Als zweiten Punkt hebt er die Materialität der Widerständigkeit hervor: nicht die Absicht ist widerständig, sondern der Körper in seiner Materialität selbst.²⁶⁵

Wenn man der Definition der US-amerikanischen Tänzerin und Choreografin Doris Humphrey (1895–1958) folgt, kann Choreografie als die Kunst, Tänze zu machen betrachtet werden. Ihre Definition legt den Fokus auf die Organisation von Bewegungen im Raum und die Gestaltung

²⁵⁷ Turinsky, S. 12.

²⁵⁸ Turinsky, „Off-Beat Bodies“, S. 80.

²⁵⁹ Siehe: Adam Benjamin, *Making an Entrance. Dancing Out the Message Behind Inclusive Practice*, 2. Aufl. (Abingdon, Oxon/New York: Routledge, 2022), S. 11–16, <https://doi.org/10.4324/9781003015291>.

²⁶⁰ Turinsky, „Off-Beat Bodies“, S. 80.

²⁶¹ Turinsky, S. 82.

²⁶² Turinsky, S. 84.

²⁶³ Turinsky, „Crip Choreography. Zur Problematik des Begriffs Inklusion“, S. 13.

²⁶⁴ Turinsky, „Off-Beat Bodies“, S. 82.

²⁶⁵ Turinsky, „Crip Choreography. Zur Problematik des Begriffs Inklusion“, S. 13.

von kompositorischen Elementen.²⁶⁶ Dies beschränkt Choreografie allerdings rein auf den Tanz.²⁶⁷ Michael Turinsky schlägt eine andere Art, Choreografie zu denken, vor. Er veranschaulicht seine Herangehensweise durch die Metapher eines Werkzeugkoffers, um Bewegungen zu analysieren und zu produzieren.²⁶⁸ Der Koffer ist mit verschiedenen Werkzeugen gefüllt, von denen jedes für unterschiedliche Zwecke bestimmt ist. Dabei verbindet er zwei zentrale Aspekte: ‚Crip‘ als Ausdruck von Widerständigkeit gegen die erzwungene Funktionalität und ‚Choreografie‘ als praktische Methode zur Analyse und Konstruktion einer raumzeitlichen Bewegungsorganisation.²⁶⁹

„In dem, was ich als *Crip Choreography* bezeichne, geht es darum, diese Widerständigkeit des Körpers fruchtbar zu machen für eine Des- und Re-organisation des choreografischen Feldes. Es geht darum, körperliche Bewegung, aber eben auch ganz andere Dinge wie Sound, Licht, Kostüm neu zu verwenden, das heißt, deren Bewegung in einer Art und Weise zu organisieren, welche mit der Widerständigkeit des Körpers in Einklang steht. Es geht darum, die Materialität dieser Widerständigkeit des Körpers aufzugreifen und zu entfalten und in einer anderen Weise sicht- und lesbar werden zu lassen.“²⁷⁰

Die Praxis einer *Crip Choreography* entsteht bei Turinsky durch das Des- und Neuorganisieren von Bewegungsmaterial, mit dem Ziel, ein produktives Spannungsverhältnis zwischen dem Eigensinn des Körpers und dem Sinn als eine künstlerische Intention in der choreografischen Arbeit zu erzeugen.²⁷¹ Er schreibt, dass sich der Widerstand des Körpers für die Zerlegung und Neuzusammensetzung der Bewegungsproduktion, und deren hegemonialer Formen, produktiv machen lässt. Die *Crip Choreography* greift demnach widerständige Impulse der Materialität des Körpers auf. Diese werden de- und reorganisiert. Daraus kann der Raum und die Zeit geschaffen werden, in denen Körper anders gesehen/gehört/gefühl/gelesen werden können.²⁷² *Crip Choreography* hat also das Potential, neue Formen der Wahrnehmung von Körpern,

²⁶⁶ Doris Humphrey, *The Art of Making Dances*, hg. von Barbara Pollack (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1959), o.S.

²⁶⁷ Turinsky, „Off-Beat Bodies“, S. 81.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Turinsky, „Crip Choreography. Zur Problematik des Begriffs Inklusion“, S. 13.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Turinsky, S. 13f.

²⁷² Turinsky, „Off-Beat Bodies“, S. 81.

Sprache oder Denkweisen zu schaffen.²⁷³ Dies stellt auch die Verbindung der Theorie der *Compulsory Able-Bodiedness* und der politischen Dimension von Turinskys künstlerischer Position dar. *Compulsory Able-Bodiedness* gilt innerhalb der kapitalistischen Struktur der normativen Zeit(-produktion) als eine zeitliche Regulierung. Crip Time kann dagegen als ein zeitlicher Widerstand funktionieren.²⁷⁴

Turinsky stellt die Frage, ob eine künstlerische Praxis politisch sein kann und schlägt vor, die Verbindung von performativen, tänzerischen und choreografischen Praktiken mit der politischen Sphäre unter dem Begriff der ‚Politizität‘ zu betrachten. Egal, ob sich eine spezifische performative, tänzerische oder choreografische Praxis als *Crip Choreography* positioniert oder andere Schwerpunkte setzt – die politische Ausrichtung, also die ‚Politizität‘, kann aus der Perspektive von Künstler*innen mit Behinderung in mindestens drei Bereichen verortet werden: Produktion, Inhalt und Form. Innerhalb der Produktion geht es um Fragen der Autor*innenschaft. Wer initiiert/gestaltet/konzipiert? Aus welcher Position heraus? Hier gilt es, zwischen einer selbstermächtigenden Autor*innenschaft und einer Autor*innenschaft, die nichtbehinderte Menschen als Schöpfer*innen und Menschen mit Behinderung als Material sieht, zu unterscheiden. Der Inhalt beschäftigt sich damit, auf welche Weise und in welcher Form der Inhalt präsentiert wird. Es geht also auch darum, was sichtbar, und was unsichtbar gemacht wird. Hier greift ebenso der Bereich der Form: Der Fokus liegt auf formalen Entscheidungen, dem choreografischen Material und der Art, wie eine künstlerische Position dargestellt wird.²⁷⁵

Eine crip-choreografische Perspektive innerhalb dieser Bereiche liegt in dem Widerstand gegen vorherrschende Rhythmen der Produktion und dem Schaffen alternativer Rhythmen. Dies sind Strukturen, die bereits auf der Produktionsebene, vor dem Aufführungsmoment, zum Tragen kommen. Was passiert jedoch auf der Bühne? Turinsky geht hierbei von einem spezifischen, formalen Problem der zeitbasierten Künste aus: die Organisation von Material im Verlauf der Zeit. Crip Time stellt hier einen Impuls dar, diesem Problem choreografisch zu begegnen. Diese Praxis formuliert und gestaltet alternative Rhythmen und widersetzt sich standardisierten Formen des Timings, wodurch Abweichungen des Körpers für die Bühnensituation möglich gemacht werden.²⁷⁶

²⁷³ Turinsky, S. 83.

²⁷⁴ Turinsky, S. 84.

²⁷⁵ Turinsky, S. 81f.

²⁷⁶ Turinsky, S. 84.

8.3. *Crip Choreography* in Aktion

Ein weiterer Punkt für die Wahl, über Michael Turinsky zu schreiben, war die Möglichkeit, an Workshops unter seiner Leitung teilzunehmen. Dies ist nicht nur für mein Verständnis seiner künstlerischen Praxis von Bedeutung, sondern auch im Hinblick darauf, dass er somit sein eigenes Publikum bildet.

Am 21.10.2023 fanden offene Workshops und Masterclasses unter dem Titel *every body* im Festspielhaus St. Pölten statt. Unter anderem auch ein Workshop von Michael Turinsky: *Let's Mobilize – Differently!*. Turinsky geht in seiner Arbeit als Tänzer und Choreograf dem Spannungsfeld und -verhältnis von Choreografie, Politik und Ökologie nach. In dem dreistündigen Workshop sollen die Teilnehmer*innen Langsamkeit, Wiederholung, Vibration und Abweichung erkunden.²⁷⁷

Der Ablauf des Workshops war in drei Teile aufgeteilt. Im ersten Teil wärmten wir uns auf, dazu wurden wir zu Beginn von Turinsky angeleitet, auf unsere Atmung zu achten. Danach sollten wir unseren Fokus auf die Berührung des Körpers mit dem Boden lenken. Der Fokus auf Atmung und Berührung wechselte sich ab und wir sollten langsam kleine Bewegungen dazukommen lassen. Von diesen Bewegungen wurden wir ins ‚Shaking‘ übergeleitet. Der ganze Körper wurde durchgeschüttelt und somit gelockert und aufgewärmt. Darauf folgte die Anweisung, uns so langsam wie möglich zu bewegen – Ein Spiel der Kontraste. Turinsky betonte, dass es ihm in seiner Praxis wichtig ist, dem Widerstand einen Raum zu geben und den Widerstand des Körpers zu nutzen, um neue Bewegungen zu schaffen.

Im zweiten Teil und weiteren Verlaufs des Workshops wurden die Teilnehmer*innen mit Begrenzungen konfrontiert. Zeitliche Begrenzung, zum Beispiel die Langsamkeit der Bewegung, Höhe als Begrenzung, der ständige körperliche Kontakt zu einer anderen Person als Begrenzung. Ein hedonistischer Ansatz²⁷⁸ ist hierbei von Bedeutung: Das Erforschen und das neue Setzen von Grenzen soll eine lustvolle Erfahrung und mit Spaß verbunden sein.

Im dritten Teil des Workshops wurde der Fokus auf den Score gelenkt. Turinsky definiert Choreografie aus seiner Sicht als die Organisation von Bewegung. Diese Bewegung muss allerdings

²⁷⁷ „Workshop Michael Turinsky: Let's Mobilize Differently“, Festspielhaus St. Pölten, 2023, <https://www.festspielhaus.at/de/kalender/workshop-michael-turinsky-lets-mobilize-differently>, [22.10.2023].

²⁷⁸ Turinsky hebt die Bedeutung von Hedonismus in seiner Praxis mehrmals hervor. Hedonismus, also das Streben nach Sinneslust und -genuss, ist für Menschen mit Behinderung in vielen Fällen nicht erreichbar, da zum Beispiel Barrieren im Alltag dieses Streben unmöglich machen.

nicht zwingend Tanz sein. Beispielsweise kann auch Sprache die Choreografie bestimmen. Die Aufgabe bestand darin, dass wir uns jeweils eine Geschichte zum Thema Natur und eine Geschichte zum Thema Widerständigkeit aus unseren eigenen Lebenserfahrungen überlegen sollten. Eine Person positionierte sich im Raum, mit geschlossenen Augen, zwei bis drei andere Teilnehmer*innen positionierten sich in der Nähe der Person. Die Person mit den geschlossenen Augen sollte nun eine Geschichte erzählen, wobei die Bewegung und die Sprache aneinandergekoppelt sind. Während man spricht, sollte man sich bewegen, allerdings nicht illustrativ zur Geschichte, sondern zur Stimme. Während der Stille kam auch der Körper zur Ruhe. Die anderen teilnehmenden Personen sollten sich ebenso zur Stimme der erzählenden Person bewegen. Die Übung wurde im Verlauf ausgebaut: Die Personen, rund um den*die Erzähler*in, sollten ständig in körperlicher Berührung stehen. Danach wurde eine weitere Ebene geschaffen: Zeitgleich sollten sich zwei Gruppen von den gegenüberliegenden Seiten des Raumes aufeinander zubewegen. Daraus entstand ein Wechselspiel von Pausen/Zuhören und Bewegung/Sprechen. Zum Schluss kam noch die Ebene der Musik hinzu.

Mit dieser Übung verdeutlichte Turinsky seinen Umgang mit Ebenen und der Schaffung dieser: von der Raumebene, zur Berührung, zum Verhältnis zu einer anderen Gruppe und zur Musik. Die Sprache war durchgehend die treibende Kraft der Choreografie. Auch innerhalb der Sprache gab es Variation: Wiederholung als Rhythmik, zum Beispiel wurde das Wort ‚und‘ zu einem choreografischen Stilmittel.

Turinsky ließ uns im Rahmen dieses Workshops an seinem Prozess der Schaffung einer Choreografie durch die Des- und Neuorganisation von Bewegung teilhaben.

Am 25.10.2023 fand im Rahmen des *angewandte performance laboratory* der Universität für angewandte Kunst Wien ein weiterer Workshop unter der Leitung von Michael Turinsky statt. Der Titel der Veranstaltung lautete *Access Excess*. Turinsky legte in einer kurzen Einführung wieder sein Konzept von *Crip Choreography* dar, wobei er im Vergleich zu dem Workshop *Let's Mobilize – Differently!* im Festspielhaus St. Pölten den Fokus, wie der Titel schon verrät, auf den Exzess legte. Zudem machte er seinen akademischen Hintergrund in der Philosophie deutlich und formulierte eine Kritik an dem Begriff der Inklusion, den er am Anfang seiner künstlerischen Praxis selbst noch benutzte, dies jedoch im weiteren Verlauf hinterfragte und der Materialität des Körpers und der neuen Organisation von Bewegungen einen Raum und

einen Zugang schaffte.²⁷⁹ Turinsky bringt während dieses Workshops zum Ausdruck, dass Exzess ein choreografisches Tool sein kann. In seiner Erfahrung ist der behinderte Körper immer ‚mehr‘ als der nichtbehinderte Körper, auch in der Bewegung. Turinsky selbst bewegt sich in Ruhephase mehr – diesem Überschuss oder Exzess soll Raum geboten werden.

Die Aufwärmphase des Workshops wurde in drei Teile geteilt. Zuerst die unregelmäßige Atmung, danach langsame Bewegungen durch die Verlagerung von Gewicht und zum Schluss das Durchschütteln des Körpers (‚Shaking‘). Die letzte Phase wurde ins Extreme geführt. Turinsky weist uns an: „more, more, more“ – die Ausführung der Bewegungen geht ins Ekstatische bis ins Exzessive über.

Nach dem anfänglichen Abschnitt des Aufwärmens leitet Turinsky in eine offene choreografische Phase über. Er teilt den Raum in Bühne und Zuschauerraum. Die Bühne ist offen begehbar, man kann diese jederzeit betreten und verlassen, allerdings ist die Bühnensituation an vier Optionen gekoppelt:

- 1) eine sich wiederholende Bewegung/Tätigkeit ausführen
- 2) eine Form der Selbstentblößung jeglicher Art
- 3) eine Handlung, die leicht unangemessen ist
- 4) ein Objekt auf die Bühne bringen

Die offene Partitur wurde für 45 Minuten ohne Pause durchgeführt. Das Ziel und die choreografische Strategie bestand darin, mithilfe dieser vier Handlungsoptionen den Raum ständig neu zu konfigurieren und somit für eine bestimmte Dauer den Spannungsbogen kontinuierlich aufrechtzuerhalten. Durch die freie Form der Interaktion entstanden viele Momente unterschiedlichster Emotionen, die aufgrund der angegebenen Optionen einfach vermittelt werden konnten. Auch hier wird Turinskys Ansatz, dass Tanz und Bewegung lustvoll sein und Spaß bringen soll, deutlich.

Die Praxis der *Crip Choreography*, so Turinsky, besteht darin, Bewegungsmaterial zu des- und neu zu organisieren, um ein Spannungsverhältnis zwischen dem Eigensinn des Körpers und der künstlerischen Intention zu erzeugen. Die Widerständigkeit des Körpers wird produktiv genutzt, um alternative Formen der Wahrnehmung von Körpern, Sprache und Denkweisen zu schaffen. In Workshops wie *Let's Mobilize – Differently!* und *Access Excess* gibt Turinsky Einblicke in diesen künstlerischen Prozess, wobei er den Fokus auf Bewegung, Raum und den

²⁷⁹ „APL Morning Practice. Program Winter Semester 2023“, angewandte performance laboratory, 2023, <https://apl.uni-ak.ac.at/index.php/apl-morning-practice/>, [26.10.2023].

Widerstand des Körpers legt. Durch die Des- und Neuorganisation von Bewegungen in diesen Workshops zeigt Turinsky, wie *Crip Choreography* die Choreografie als eine Kunstform neu denken kann, die über den Tanz hinausgeht und einen Raum für Widerständigkeit und Exzess schafft.

9. *Crip Choreography* als Analysegegenstand

In *Heteronomous male* (Solo-Performance 30 min; Premiere: 05. April 2012; Performance Tage – ARGE Kultur Salzburg) stellt sich Turinsky die Frage, was es bedeutet ein Mann zu sein. Er spielt mit Gegensätzen: die Eigengesetzlichkeit des behinderten Körpers und die Gesetzeskraft von Choreografie. Das Schwanken zwischen Eros und Hilflosigkeit. Die Position als Kind und als erwachsener Mann. Turinsky erkundet mit einer Ernsthaftigkeit und Ironie zugleich die identitätsbildenden Faktoren, denen er als Tänzer und Mann mit Behinderung ausgesetzt ist. Dabei greift er auf Konzepte der zeitgenössischen politischen Ökonomie (Antonio Negri, Michael Hardt), politischen Philosophie und Ästhetik (Giorgio Agamben, Sybille Krämer, Paul de Man) sowie Performancetheorie (André Lepecki) zurück. Turinsky schreibt darüber, dass Tanz eine politische Kraft in sich tragen kann, indem er sich gegen die vorherrschende Idee stellt, dass nur immaterielle Arbeit²⁸⁰ wichtig sei. Dabei betont er, dass die Materialität des Körpers nicht übersehen, verdrängt und unterworfen werden darf.²⁸¹

Folgend werde ich das Stück *Heteronomous male*, welches ich als Videoaufzeichnung gesehen habe, unter verschiedenen Gesichtspunkten analysieren. Die Punkte sind: Thema, Körper/Kostüm/Maske, Tanz/Bewegung, Raum/Bühne/Installation, Publikum, Zeit, Text/Sprache, Musik/Sound, Licht/Video, Gender/Queerness/Otherness und Politik/Background. Diese Analyse-kategorien sind so gewählt, um die Aufzeichnung der Aufführung möglichst kleinteilig und genau zu beschreiben und erinnern in dieser Genauigkeit, besonders in den Beschreibungen zu

²⁸⁰ „Diese neue Arbeitsform wird von Robert Foltin (2004) weiterhin wie folgt beschrieben: ‚Die jetzt dominierende immaterielle Arbeit ist materiell, es werden Körper und Hirne eingesetzt, aber die Produkte sind immateriell wie etwa Wissen und Kommunikation. Die Hegemonie dieses Arbeitstypus ist qualitativ, nicht quantitativ.‘“

Katharina Poeter, „Zum Begriff der immateriellen Arbeit von Michael Hardt und Antonio Negri. Eine Kritik aus entwicklungspolitischer Sicht“, in *Grundrisse. Zeitschrift für linke Theorie & Debatte*, Nr. 48 (2013), S. 11.

²⁸¹ „Heteronomous male“, Michael Turinsky, o.J., <https://www.michaelturinsky.org/de/heteronomous-male.html>, [25.10.2023].

Tanz/Bewegung, an einen Score. Danach werde ich auf die choreografischen Strategien des Stücks eingehen.

Es ist wichtig anzumerken, dass es sich bei der Analyse der Aufführung um eine Videoaufzeichnung handelt. Auch wenn diese Videos keine Tanzfilme mit filmischen Techniken der Montage und Bildmanipulation darstellen²⁸², widerspricht eine solche Aufnahme der generellen Logik einer Live-Performance. Eine Aufführung wird im *Metzler Lexikon Theatertheorie* folgendermaßen definiert:

Aufführung (engl. *performance*; frz. *spectacle*) ist ein zentraler Grundbegriff der Theaterwissenschaft. Mit A. wird ein Ereignis bezeichnet, das aus der Konfrontation und Interaktion zweier Gruppen von Personen hervorgeht, die sich an einem Ort zur selben Zeit versammeln, um in leiblicher Ko-Präsenz gemeinsam eine Situation zu durchleben, wobei sie, z. T. wechselseitig, als Akteure und Zuschauer agieren. Was sich in einer A. zeigt, tritt immer hier und jetzt in Erscheinung und wird in besonderer Weise als gegenwärtig erfahren. Eine A. übermittelt nicht andernorts bereits gegebene Bedeutungen, sondern bringt die Bedeutungen, die sich in ihrem Verlauf von den einzelnen Teilnehmern konstituieren lassen, allererst hervor.²⁸³

a) *Thema*

Das Thema der Performance ist der heteronome, abhängige Mann. Besonders im Vortrag, der innerhalb der Performance stattfindet, liegt die Betonung auf dem eingeschränkten Körper und dessen künstlerische Praxis, um die Überschreitung der Grenzen und die angenommene Vertikalität des Tanzes zu verdeutlichen, der Turinsky entgegenwirken möchte. Die Norm der tänzerischen Praxis soll hinterfragt werden, auf eine humorvolle und zugleich ernsthafte Art. Es geht demnach um die Position der Behinderung im Tanz.

b) *Körper/Kostüm/Maske*

Die Kostüme der Personen auf der Bühne, Turinsky und eine Assistentin, sind klar vergeschlechtlicht. Die Assistentin trägt einen knielangen, schwarzen Rock und ein langärmeliges, helles Shirt, das einen leichten Rosastich hat. Sie ist barfuß. Turinsky trägt eine dunkelblaue

²⁸² Kuppers, „Deconstructing Images“, S. 35.

²⁸³ Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, und Matthias Warstat, Hrsg., *Metzler Lexikon Theatertheorie* (Stuttgart: Metzler, 2005), S. 16.

Jeans mit einem roten Gürtel und ein hellgraues, sportliches Sakko. Unter dem Sakko ist er oberkörperfrei und er ist ebenso barfuß.

c) *Tanz/Bewegung*

Die Performance beginnt damit, dass eine Frau die Bühne betritt und Turinsky, im Rollstuhl sitzend, quer über die Bühne zum linken Hintergrund schiebt und dann den Rollstuhl, mitsamt Turinsky, nach hinten umkippt. Die Frau geht über die Bühne und am rechten vorderen Rand über Treppen in den Zuschauerraum. Turinsky öffnet sein Sakko und streckt die Beine in die Luft, die Knie sind abgewinkelt. Man sieht sein Zittern, er liegt immer noch mit dem Rücken am Boden und seine Bewegungen zeichnen sich durch Langsamkeit aus. Das linke Bein geht zum Boden; das andere Bein folgt, daraufhin dreht er sich auf den Bauch, liegt seitlich, das Publikum sieht ihn längs ausgestreckt. Mit einer ruckartigen Bewegung schlägt er die Faust auf den Boden, es erinnert an eine Superheldenpose. Langsam dreht er sich weiter, über seine rechte Seite. Der Rücken ist dem Publikum zugewandt. Wieder folgt eine schnelle Bewegung, er dreht sich sehr schnell auf den Rücken und hebt das Becken in die Luft. Danach dreht er sich weiter, dieses Mal dem Publikum zugewandt, auf den Bauch. Er wiederholt die Bewegung, liegt wieder am Rücken und streckt das Becken nach oben. Daraufhin setzt er sich auf und kniet, seine linke Hand ist über seinem Kopf; er führt sie nach unten. Es folgt wieder eine schnelle Bewegung: Der Kopf kommt zum Boden und er dreht sich um die eigene Achse; wieder in die Position mit dem in die Höhe gestreckten Becken. Er streckt beide Beine in die Luft, führt das rechte über das linke Bein, dreht sich weiter auf den Bauch und wieder auf Rücken. Er wiederholt diese Bewegungen. Daraufhin bewegt er sich auf Knien über die Bühne und auf den Tisch zu. Er hält sich an der Tischkante fest und steht auf, kniet sich danach langsam wieder hin. Er bewegt sich weiter, kniet vor dem Tisch, dem Publikum zugewandt und spricht ein paar Sätze. Turinsky bewegt sich auf den Knien wieder zurück zur linken Seite des Tisches und spricht weiter, während er mit seinen Beinen ein Tischbein umschlingt. Er lässt sich mit dem Rücken nach hinten auf den Boden fallen, legt die Füße auf der Tischplatte ab und streckt sein Becken wieder nach oben. Turinsky setzt sich wieder auf, befindet sich nun hinter dem Tisch und steht auf. Er spricht weiter. Dann legt er sich auf den Tisch und kniet darauf – Der Vortrag wird fortgeführt. Er sitzt inzwischen auf dem Tisch, die Füße stellt er auf dem Sessel ab, bevor er sich daraufsetzt. Die Frau (vom Beginn der Performance) kommt wieder auf die Bühne und stellt drei Stehaufmännchen-Figuren unter dem Tisch ab, danach verlässt sie die Bühne wieder. Turinsky spricht weiter und stößt mit dem Fuß die Puppen an. Danach steht er wieder auf, um sein Gewicht auf die Knie zu verlagern. Er streckt die Arme über den Kopf und bewegt sich kniend über die Bühne.

Ungefähr in der Mitte der Bühne lässt er sich nach hinten auf den Boden fallen und streckt das Becken in die Höhe. Danach bewegt er sich weiter auf Knien über die Bühne, mit Armen über dem Kopf verschränkt. Wieder lässt er sich nach hinten fallen. Er wiederholt diesen Bewegungsablauf zweimal. Danach folgt das gleiche Bewegungsmuster, allerdings geht er nun seitwärts mit den Knien über die Bühne, er wiederholt dies auch zweimal. Turinsky richtet sich danach auf, mit dem Rücken zum Publikum und lässt sich wieder nach hinten fallen, dies wiederholt er auch zweimal. Er dreht sich auf seine andere Seite, kniet sich wieder hin, streckt sich mit Armen und Rücken nach hinten. Die rechte Hand ist am Boden, die Linke ist über Kopf nach hinten gestreckt. Er bewegt sich wieder vorwärts auf den Knien, schaut zum Publikum und stützt die Hände auf den Knien ab. Der Blick geht nach oben. Turinsky bewegt sich wieder seitwärts auf den Knien, daraufhin stützt er die Hände wieder ab und schaut nach oben. Er wiederholt dieses Schema, bewegt sich aber nach hinten und ist somit dem Publikum abgewandt.

Turinsky bewegt sich die Länge der Bühne entlang, bleibt in der Nähe des Rollstuhls stehen und lehnt sich kurz zur Seite.

Daraufhin bewegt er sich wieder zur Mitte der Bühne, kniet sich hin, legt die Hände auf den Knien ab. Der Blick geht nach oben.

Er bewegt sich wieder seitlich zurück zur Mitte und lässt sich nach hinten fallen, das Becken nach oben gestreckt.

Turinsky bewegt sich weiter, bleibt wieder stehen, streckt sich nach vorne aus. Das rechte Bein ist abgewinkelt, das Linke ist ausgestreckt. Die linke Hand ist am Boden, der rechte Arm ist nach hinten gestreckt. Daraufhin bewegt er sich wieder seitlich auf den Knien. Er stützt sich auf beiden Händen ab und streckt den Körper durch. Er lässt sich zurückfallen, das Becken in die Höhe gestreckt.

Turinsky bewegt sich wieder vorwärts, stützt sich auf beiden Händen ab und streckt den Körper nach vorne durch (rechtes Bein abgewinkelt, linkes ausgestreckt, linke Hand am Boden, rechter Arm nach hinten gestreckt). Er bewegt sich seitlich nach vorne, stützt sich auf beiden Händen ab und streckt den Körper durch, bewegt sich danach wieder vorwärts über die Bühne. Er wiederholt dieses Bewegungsmuster.

Anschließend richtet er sich auf, kniet und schaut nach hinten in die Richtung des Rollstuhls. Der Rücken ist dem Publikum zugewandt. Turinsky bewegt sich auf den Rollstuhl zu, nimmt mit beiden Händen die Griffe und stellt den Rollstuhl auf. Danach steht er selbst auf und geht zum Rollstuhl, der Rücken ist immer noch dem Publikum zugewandt.

Er setzt sich in den Rollstuhl, schaut nach links und zeigt dem Publikum sein Profil. Er löst die Bremse und dreht sich nach vorne. Mit Schritten setzt er den Rollstuhl in Bewegung und rollt über die Bühne nach vorne.

Turinsky bleibt am vorderen Bühnenrand stehen, das Publikum sieht ihn von der Seite. Er schlägt das linke Bein über das rechte und dreht den Kopf zum Publikum und wieder zurück. Dies markiert das Ende der Choreografie.

d) Raum/Bühne/Installation

Es handelt sich um eine klassische Bühnensituation, die Bühne ist klar vom Zuschauer*innenbereich abgegrenzt. Das Bühnenbild besteht aus einer Leinwand im mittleren Hintergrund und einem rechteckigen Tisch mit einem Sessel im rechten (vom Zuschauer*innenraum betrachteten) Vordergrund. Der Sessel steht an der langen Seite des Tisches und ist dem Publikum frontal zugewandt.

Im Laufe der Performance wird auch der Rollstuhl von Michael Turinsky zu einem Teil des Bühnenbilds, der umgekippt im linken Hintergrund steht.

Ungefähr bei der Hälfte der Performance werden Stehaufmännchen-Figuren aus Plastik (zwei Stück in Rot und eine in Blau) auf die Bühne gebracht.

e) Publikum

Das Publikum wird in nicht aktiv in die Performance eingebunden. Einzig die Frau, die Turinsky auf die Bühne rollt und ihm die Plastik-Figuren bringt, übertritt die Schwelle von Bühne zu Zuschauer*innenbereich. Der Vortrag von Turinsky führt durch die humorvolle Art zu einer Interaktion zwischen Performer und Publikum: Es wird laut gelacht, Reaktionen auf den Inhalt des Texts sind wahrnehmbar.

f) Zeit

Die Dauer der Performance beträgt 30 Minuten. Durch das Auftreten der Assistentin, die Turinsky zu Beginn auf die Bühne schiebt und ungefähr bei der Hälfte der Performance die Plastik-Figuren auf die Bühne bringt, erhält die Performance zeitliche Markierungen. Auch der Vortrag von Turinsky ist auf eine bestimmte Dauer ausgelegt und teilt die Choreografie in drei Teile: den performativen Beginn, den Vortrag und den Tanz. Mit dem Einsetzen der Choreografie im dritten Teil, beginnt auch die Musik, was eine weitere zeitliche Markierung darstellt.

g) *Text/Sprache*

Die Sprache von Turinsky ist integraler Teil der Performance, da mit dem Vortrag auch der Inhalt verdeutlicht wird. Vortrag scheint hier der passende Begriff zu sein, da Turinskys philosophisch-theoretischer Hintergrund in der Sprachlichkeit deutlich wird.

Er schafft innerhalb des Textes Bezüge, zum Beispiel zu Jackson Pollocks (US-amerikanischer Maler, 1912–1956) *Drip Painting*. An anderer Stelle versprachlicht er seine Überlegungen, die das Konzept der Performance widerspiegeln.

Der gesprochene Text wurde mir von Turinsky zur Verfügung gestellt:

„Statt entweder dem Imperativ der Unterordnung immaterieller Arbeit unter das Kapital zu gehorchen und den Körper der störungsfreien, transparenten Vermittlung eines bestimmten ‚Themas‘ zu unterwerfen, oder aber auf Kosten der Verarmung inklusiven Tanzes den Körper von allen thematischen Bezügen zu befreien, eröffnet inklusive Tanzpraxis einen Raum, worin die eigensinnige Materialität, die materielle Opazität des behinderten Körpers einerseits und ein bestimmtes choreographisches ‚Sujet‘ andererseits in ein produktives Spannungsverhältnis zueinander gesetzt werden und worin ebendieses Spannungsverhältnis als Wert eigener Art zur Darstellung kommt.

/

Um an die feministische Kritik an Jackson Pollocks drip paintings anzuschließen: Inwiefern und inwieweit kann die Bodennähe des behinderten Tänzers als Kritik an der phallozentrischen Vertikalität artikuliert werden?

/

In seinem herausragenden Aufsatz ‚Maskulinität, Solipsismus, Choreographie. Bruce Nauman, Juan Domingues, Xavier le Roy‘ rekonstruiert Andre Lepecki die ursprüngliche Szene der Choreographie als leere Kammer, in welcher ein einzelnes männliches Tänzer-Subjekt, zum Zweck der besseren Eingliederung ins soziale Leben, sich in die präzise Ausführung der schriftlich festgehaltenen Instruktionen eines abwesenden Choreographen-Subjekts einübt.

/

Wenn nun die körperliche Einschreibung einer Instruktion bzw. eines Gesetzes, welches sich auf die Performativität des Subjekts bezieht, am behinderten Körper in spezifischer Weise scheitert – wie kann dieses spezifische Scheitern der körperlichen Einschreibung des Gesetzes für eine kritische choreographische Praxis fruchtbar gemacht werden?

/

Inklusiver Tanz, also die gemeinsame künstlerische Praxis behinderter und nichtbehinderter Tänzerinnen und Tänzer, steckt, was deren theoretische Durchdringung so wie die Reflexion der unterschiedlichen Arbeitsweisen derselben betrifft, gleichsam noch in den Kinderschuhen.

/

When I was a child I dreamed of becoming a football coach. Now instead ...²⁸⁴

h) Musik/Sound

Zu Beginn der Performance gibt es keine Musik, erst nach dem Vortrag setzt diese ein. Davor hört man die Geräusche des Körpers auf der Bühne, besonders wenn Körperteile auf dem Boden laut aufschlagen.

Während des Vortrags gibt es eine Verbindung von Sound und Text, die Stehaufmännchen-Figuren geben ein Klingeln/glockenartiges Geräusch von sich und beziehen sich auf das Gesagte: „Inklusiver Tanz, also die gemeinsame künstlerische Praxis behinderter und nichtbehinderter Tänzerinnen und Tänzer, steckt, was deren theoretische Durchdringung so wie die Reflexion der unterschiedlichen Arbeitsweisen derselben betrifft, gleichsam noch in den Kinderschuhen.“²⁸⁵ Nach diesem Satz stößt Turinsky die Figuren unter dem Tisch mit seinen Füßen an.

Die Musik, die nach dem sprachlichen Teil der Performance und mit dem tänzerischen Teil einsetzt, klingt zuerst wie ein dumpfer Bass, später kommen Streichinstrumente hinzu. Die Musik könnte man insgesamt als atmosphärisch bezeichnen, bis ein mechanisches Piepsen einsetzt. Im Laufe der Choreografie wird die Musik und das Piepsen lauter, dieses erinnert nun eher an das Geräusch eines Herzmonitors.

Später kommt ein Sound hinzu, der einer Motorsäge ähnelt, allerdings nicht so laut und etwas abgehakter. Im weiteren Verlauf wird dieses Geräusch lauter und rhythmischer. Gegen Ende verstummt dieses Geräusch und das Piepsen wird wieder lauter.

Bevor Turinsky sich wieder Richtung Rollstuhl bewegt, verstummt die Musik ganz. Die Schlusszene der Choreografie ist wieder, wie zu Beginn, im Stillen, ohne Musik.

Generell ist anzumerken, dass Musik und Bewegung relativ autonom im Raum stehen.

i) Licht/Video

Zu Beginn der Performance ist die Bühne komplett ausgeleuchtet. Mit Beginn der Choreografie wird die Bühne abgedunkelt und ein Spotlight liegt auf Turinsky. Später liegt auch ein Spotlight auf dem Tisch.

²⁸⁴ Michael Turinsky, „gesprochener Text zu *Heteronomous Male*“, o.J., zur Verfügung gestellt am 30.11.2023.

²⁸⁵ Ebd.

Der Vortrag von Turinsky wird durch eine Projektion auf die Leinwand begleitet, die den gesprochenen Text in seiner englischen Übersetzung begleitet.

j) Gender/Queerness/Otherness

Die Frage nach Gender scheint bei erster Betrachtung in der Konzeption der Choreografie nicht von Bedeutung zu sein. Beide Personen, die sich auf der Bühne befinden, spielen in die klassische Rollenverteilung hinein. Dies beginnt bereits bei der Wahl der Kostüme. Während die Frau als eine Assistentin und unterstützende Kraft agiert, stellt Turinsky den handelnden, männlichen Part dar. Und doch, trotz dieser augenscheinlich klassischen Verteilung, kommt es zu einem Bruch. Turinsky hinterfragt die Rolle der Männlichkeit, nicht nur in dem Titel seiner Performance. Er ist in gewisser Weise abhängig, durch seine körperliche Behinderung bekommt dies eine ‚Klarheit‘ oder eine Art ‚Natürlichkeit‘. Turinsky fordert die Zuschauer*innen heraus: in seiner Brüchigkeit, seiner hohen Konzentration oder seinem Zittern. Er fordert uns heraus, die Rolle des (behinderten) Mannes zu hinterfragen. Wann darf die Männlichkeit bleiben, wann darf sie gezeigt werden und wie ist diese überhaupt zu definieren? Er verunsichert das Publikum durch seinen Humor. Darf man lachen, wenn ein behinderter Körper der Auslöser dafür ist? Es zeigt sich in den teils zurückhaltenden, aber doch deutlichen Reaktionen. Turinsky offenbart uns eine versteckte Form der Männlichkeit – die Abhängige – und schafft somit einen Akt des Zurückstarrens.

k) Politik/Background

Turinsky spielt in dieser Performance mit einem Grenzübergang. Während die Frau, die ihn zu Beginn über die Bühne schiebt, die Grenze zwischen Bühne und Publikumsbereich aufhebt, überschreitet Turinsky mit dem Verlassen des Rollstuhls eine Grenze der normativen Vorstellung. Er wagt sich in ein unsicheres und ungeschütztes Gelände, mit voller Fokussierung und Darstellung seines Körpers. Durch den gesprochenen Text innerhalb des Vortrags lässt Turinsky uns an den Überlegungen und Gedanken, die für die politische Ebene der Performance von Bedeutung sind, teilhaben.

9.1. Bewegungssprache, ästhetische Entscheidungen und choreografische Strategien

Heteronomous male von Michael Turinsky erforscht das Thema Behinderung im Tanz und setzt dazu choreografische Strategien ein, um traditionelle Normen der tänzerischen Praxis herauszufordern. Relevante Elemente lassen sich in allen Punkten der Analyse erkennen. Turinsky, der selbst zu großem Teil im Rollstuhl sitzt, nutzt seinen Körper auf künstlerische Weise, um die Grenzen der als vertikal betrachteten Tanzpraxis zu überschreiten. Die Betonung liegt dabei auf einer humorvollen und gleichzeitig ernsthaften Auseinandersetzung mit der Position der Behinderung im Tanz.

Die Bewegungssprache der Performance erstreckt sich von den kontrollierten Bewegungen im Rollstuhl über die Interaktion mit verschiedenen Bühnenelementen wie Tisch und Sessel bis hin zur Verwendung von Stehaufmännchen-Figuren als choreografische Elemente. Wiederholte Bewegungsmuster, von ganzen Abläufen bis zu einzelnen Bewegungen, werden geschickt eingesetzt, um die tänzerischen Normen zu hinterfragen und das Publikum herauszufordern. Zudem setzt Turinsky in seiner Performance stark auf Kontraste, er changiert zwischen langsam und schnell, zwischen laut und leise. Auch das ‚exzessive‘ der Bewegung des behinderten Körpers wird durch die Konzentration auf seinen Körper sichtbar. Turinsky erklärt dies in seinem Workshop *Access Excess* selbst so, dass der behinderte Körper sich (in seinem Fall) immer mehr bewegt als der normative Körper. Diesem ‚Überschuss‘ an Bewegung macht er sich innerhalb seiner künstlerischen Praxis zunutze.

Der Bühnenraum wird durch die klare Abgrenzung zum Zuschauerbereich geprägt, während der Rollstuhl und weitere Requisiten wie Tisch und Sessel Teil des inszenierten Raums werden. Die Musik setzt erst nach einem philosophisch-theoretischen Vortrag von Turinsky ein, wobei die Klänge im Verlauf der Choreografie variieren und in Verbindung mit Geräuschen des Körpers auf der Bühne stehen.

Die Verwendung von Lichteffekten wie Spotlights und einer Projektion des Vortragstextes auf eine Leinwand begleitet die Performance visuell. Turinskys Sprache, sowohl im Vortrag als auch in seinen philosophischen Überlegungen, wird integraler Bestandteil der Aufführung und trägt dazu bei, den Inhalt zu verdeutlichen.

Ein interessanter Aspekt der Performance liegt in der Herausforderung traditioneller Gender-Rollen, indem Turinsky den (scheinbar) abhängigen Mann darstellt und somit die Vorstellungen von Männlichkeit infrage stellt. Politisch wird die Grenzüberschreitung symbolisiert, wenn

Turinsky seinen Rollstuhl verlässt und sich in einem unsicheren Terrain bewegt, wodurch er Normen und gesellschaftliche Erwartungen herausfordert.

Eine weitere wichtige choreografische Strategie von Turinsky liegt in dem Einsatz von Humor. Er nutzt diesen zur Verunsicherung des Publikums. Bei *Heteronomous male*, führt dies zu der Darstellung einer versteckten Form der Männlichkeit. Dies stellt auch eine übergreifende Strategie von Turinsky dar, wie er in den beiden Workshops erklärt hat: Er versucht sich dem Tanzen und der Inhalte meist auf einer humorvollen und hedonistischen Ebene zu nähern.

Die Performance zeichnet sich durch eine gezielte Integration von Bewegung, Raum, Musik, Licht, Text und Sprache aus, um das komplexe Thema der Behinderung im Tanz aufzugreifen und dabei politische sowie gesellschaftliche Fragestellungen zu reflektieren.

An dieser Stelle möchte ich noch hinzufügen, dass die Bewegungsmuster von *Heteronomous male* in dem Stück *My body, your pleasure* (2014; Performer*innen: Alja Ferjan, Leon Maric, Raphael Michon, Mzamo Nondlwana, Manaho Shimokawa und Michael Turinsky), welches auch als Videoaufzeichnung verfügbar ist, wieder aufgegriffen werden. Die Bewegungsqualität, die Turinsky in seiner Solo-Performance etabliert, wird von den Performer*innen durch ständige Wiederholung einzelner Sequenzen zum Exzess geführt. Darin besteht, wie schon an anderer Stelle beschrieben, eine choreografische Strategie Turinskys. Durch die Ausführung der Bewegungen durch andere Performer*innen wird die Choreografie nicht nur in ihrer Form bis zum Exzess getrieben, sondern auch quantitativ durch die Präsenz mehrerer Tänzer*innen auf der Bühne.

10. Zukünftige Körper

Die Crip Theory bezieht sich in unterschiedlichsten Formen auf eine Zukünftigkeit. Genauer gesagt auf *Crip Futures*. Alison Kafer schreibt in *Feminist, Queer, Crip*, dass sie sich eine Zukunft wünscht, die Menschen mit Behinderung mit einbezieht, die sich Behinderung anders vorstellt und die Möglichkeiten des Seins in seiner Vielfältigkeit unterstützt.²⁸⁶ Kafer stellt zuvor einen Bezug zu Edelmans Theorien her: Zukunft, in Form des Kindes, wird häufig dazu benutzt, den ‚gesunden‘ Körper und Geist als die reproduktive Zukunft zu beschreiben und dient somit als eine idealisierte Grenze der Politik. Diskurse rund um Reproduktion, Generation

²⁸⁶ Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, S. 45.

und Vererbung sind von der Angst vor Behinderung geprägt. Dies sieht Edelman kritisch und ist auch aus einer crip-Perspektive beunruhigend.²⁸⁷

Sie appelliert an die Leser*innen, dass wir, um uns eine solche Zukunft vorstellen zu können, die Behinderung innerhalb der Zeitlichkeit erforschen müssen.²⁸⁸ Ein Tool zu Erforschung dieser Zukünftigkeit könnte in der Performance zu finden sein. Genauer gesagt, in der *Crip Choreography*.

Wenn man von einer Zukünftigkeit des Körpers spricht, kann man dies nicht ohne einen Verweis auf Post- und Transhumanismus²⁸⁹ tun. Diese Entwicklungen im Bereich der Enhancement-Technologien und der Übergang zum Transhumanismus stehen in Verbindung zu Konzepten der Normalität.²⁹⁰ Das Ineinandergreifen von Technologie und Behinderung beruht nicht auf einer Unterschiedlichkeit: Technologie stellt keinen bloßen Mechanismus dar, sondern eine Erweiterung des Körpers, beispielsweise der Rollstuhl.²⁹¹

“People don’t get that when they kick our chair, move our chair while we’re in it, or touch our chair without necessarily touching our body, there’s no difference...The chair is part of me! People don’t understand that this is not a place to sit, it is not a piece of furniture, it is who we are, it’s an extension of ourselves.”²⁹²

Einige Technologien werden als eine Form der Pflege konzipiert und sollen so medizinische, funktionale und vor allem ‚normalisierende‘ Bedürfnisse behinderter Körper erfüllen.²⁹³ In Bezug zum Ableismus, wurden bestimmte Technologien herangezogen, um Vorstellungen von Normalität zu stabilisieren. Konträr dazu, können andere Technologien subversive und alternative Möglichkeiten hervorbringen, die auf ein behindertenfreundliches Leben abzielen.²⁹⁴

²⁸⁷ Kafer, S. 29.

²⁸⁸ Kafer, S. 46.

²⁸⁹ Transhumanismus fordert die Grenzen des Menschlichen mittels Wissenschaft und Technologie in Verbindung mit kritischem und kreativem Denken heraus.

Campbell, *Contours of Ableism*, S. 68.

²⁹⁰ Campbell, *Contours of Ableism*, S. 46.

²⁹¹ Campbell, S. 49.

²⁹² Campbell, S. 54.

²⁹³ Campbell, S. 52.

²⁹⁴ Campbell, S. 75f.

Die US-amerikanische Theoretikerin Donna Haraway (geboren 1944) stellt in ihren Überlegungen über den Cyborg die menschliche Form als abgeschlossene Einheit infrage. Der Cyborg bezieht sich auf Mensch und Maschine in Interaktion: Maschinen sind mehr als eine Erweiterung des Körpers. Grenzen zwischen Menschen, anderen Lebenswesen und Maschinen/Technik werden verwischt und neu verhandelt.²⁹⁵

“A cyborg is a cybernetic organism, a hybrid machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction. Social reality is lived social relations, our most important political construction, a world changing fiction.”²⁹⁶

Trotz der Beschäftigung mit dem Hybriden und der neuen Verhandlung von Grenzen, beschäftigt sich Haraway in dem Buch *Simians, Cyborgs and Women* (1991) kaum mit der diskursiven Produktion von behinderten Körpern und Cyborg Körpern. Haraway verfehlt es, eine Verbindung zwischen der technowissenschaftlichen Neubestimmung (zur Umwandlung des Ableismus im Sinne einer technologischen Rekonstruktion) des ‚behinderten‘ Körpers und der Schaffung von Cyborgs herzustellen.²⁹⁷ Der Cyborg Körper ist, wie der behinderte Körper, von sozialen, kulturellen und politischen Faktoren konstruiert.²⁹⁸

In Bezug auf Prothesen nimmt Haraway eine unkritische und zu optimistische Haltung ein. Kann in Haraways Arbeit ein Verständnis von Cyborg-Prothese erkannt werden, die ergänzend ist oder ‚Mängel‘ liefert/aufhebt? Wie der US-amerikanische Literaturwissenschaftler Mark Seltzer (geboren 1951) bemerkt, durchdringt die (prothetische) Cyborg-Vorstellung eine ‚doppelte Logik‘ als Selbstverlängerung, Selbstverstümmelung oder sogar Selbstauflösung.²⁹⁹

²⁹⁵ Dies ist auch wesentlich im Sport. Technologien wie Prothesen bringen eigene Nutzungsweisen mit. Sport und Prothetik sind kompatible Strukturen, da sich der Körper an die Struktur einer Maschine annähert: Kriterien der Effizienz und die Logik der Kraftsteigerung.

Karin Harrasser, *Körper 2.0. Über die technische Erweiterbarkeit des Menschen* (Bielefeld: transcript, 2013), S. 18.

²⁹⁶ Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women. The Revolution of Nature* (New York: Routledge, 1991), S. 149.

²⁹⁷ Campbell, *Contours of Ableism*, S. 60f.

²⁹⁸ Durham-Wall, „What Are You Looking at?: Staring down Notions of the Disabled Body in Dance“, S. 85.

²⁹⁹ Mark Seltzer, *Bodies and Machines* (New York: Routledge, 1992), S. 157.

11. Alternative Sichtweisen auf Körper und Bewegung im Tanz

Ann Cooper Albright schreibt, dass Tanzaufführungen und -performances zwar auf körperlichen Fähigkeiten der Tänzer*innen beruhen, davon aber nicht begrenzt sind.³⁰⁰ An diesen Gedanken möchte ich an dieser Stelle anknüpfen und die Potentiale einer Sichtweise auf Tanz und Choreografie, welche nicht in die ‚Norm‘ fällt, sichtbar machen.

Eine ‚Ästhetik der Behinderung‘ soll ein kritisches Konzept darstellen, welches die Darstellung von Behinderung in der modernen Kunst zu theoretisieren versucht, indem die Präsenz von Behinderung in der Tradition der ästhetischen Darstellung hervorgehoben wird. Bailey Anderson (Forschende in den Disability Studies mit Fokus auf Tanz) geht in ihrem Text *Overcoming and Denial: Disability and Modern Dance in the United States* (2020) davon aus, dass der behinderte Körper und der behinderte Geist eine bedeutende Rolle in der Entwicklung der modernen Ästhetik spielen. Behinderung wird als eine einzigartige Ressource betrachtet, die von der modernen Kunst entdeckt und von ihr als eines ihrer definierenden Konzepte übernommen wurde. Die Annahme, dass der ‚gesunde‘ Körper, welcher für Normvorstellungen von Harmonie, Integrität und Schönheit steht, als die alleinige Bestimmung des Ästhetischen anerkannt wird, wird in ihren Ausführungen negiert. Eine Ästhetik der Behinderung bricht mit diesen traditionellen Maßstäben. Dennoch ist anzumerken, dass auch diese Ästhetik nicht nur von der Behinderung geprägt ist, sondern komplexe ästhetische Voreinstellungen darstellt, die von unterschiedlichen Einflüssen, Kulturen und Identitäten geprägt sind. Es stellt sich die Frage, ob eine Ästhetik der Behinderung intentional gewählt ist oder eine Qualität darstellt, die der*die Rezipient*in unabhängig von der Intention im Werk erfährt. Ist die Ästhetik eine unabhängige Entscheidung oder eine Interpretation von Außen? Laut Anderson kann sie beides sein: Ein Akt der politischen Behauptung und eine Form der Interpretation, da ästhetische Praktiken nicht binär sind. Werke sind von verschiedenen Einflüssen, Kulturen und Identitäten, und somit nicht nur von der Ästhetik der Behinderung, geprägt.³⁰¹

11.1. Chancen für die Tanzpraxis

Seitdem Gesetze einige (jedoch nicht genug) Barrieren für den gleichberechtigten Zugang beseitigt haben, wurde die Sichtbarkeit von Menschen mit Behinderung erhöht: in (öffentlichen)

³⁰⁰ Albright, *Choreographing Difference*, S. 58.

³⁰¹ Anderson, „Overcoming and Denial: Disability and Modern Dance in the United States“, S. 70.

Verkehrsmitteln, im Handel, am Arbeitsplatz und in der Politik. Die Sichtbarkeit hat sich von den Nebenschauplätzen auf alle Bereiche des öffentlichen Lebens ausgeweitet.³⁰² Die Vorstellung der Möglichkeit einer anderen Welt, in der Behinderung erwünscht oder sogar begehrt wird, mündet in einer Zukünftigkeit, in der der behinderte Körper politisch und wertvoll ist. Der behinderte Körper wird somit auch zu einem wichtigen Bestandteil des Tanzes.³⁰³

Kuppers schreibt in *Deconstructing Images: Performing Disability* (2001) über eine ästhetische Strategie des Tanzes: Eine klare Positionierung im öffentlichen Raum soll die Zurückeroberung des Platzes sicherstellen. Es ist ein Verweis auf die gemeinschaftlichen Räume und eine Herausforderung an das Publikum, sich von den Vorstellungen der Körperlichkeit zu lösen. Menschen mit Behinderung treten aus der Rolle des ‚Anderen‘ heraus.³⁰⁴

Da Tänzer*innen mit Behinderung in vielen Fällen ihr Training erst als Erwachsene beginnen und vorher in einem anderen Berufsfeld tätig waren, ist die Szene in einem besonderen Maße interdisziplinär und durch eine Vielfalt an Perspektiven geprägt. Eine Überschneidung von Behinderung und Tanz liegt in der Kenntnis über den eigenen Körper. Menschen mit Behinderung sind in dieser Hinsicht Expert*innen der eigenen Bewegungen.³⁰⁵

Bezugnehmend auf Sandahl und ihr Schreiben über *Crippling* und *Queering*, möchte ich die Form der Soloarbeit hervorheben. Durch diese Form erlangen crip/queere Künstler*innen eine Sichtbarkeit, nicht nur der eigenen Identität, sondern auch durch eine mögliche Kritik ihrer Gemeinschaften.³⁰⁶ Solo-Performer*innen machen ihre Identität zu ihren eigenen Bedingungen sichtbar³⁰⁷ und verweisen darauf, dass crip und queere Identitäten nicht als neutral gelten, sondern einen bewusst gestalteten Akt darstellen. Die Repräsentation, die Menschen mit Behinderung im Alltag anstreben, ist eine Illusion des fähigen Körpers.³⁰⁸ Fast alle Personen mit Behinderung müssen eine Form des ‚Normalen‘ darstellen, bevor sie sich als crip outen.³⁰⁹

³⁰² Garland-Thomson, *Staring*, S. 195.

³⁰³ McRuer, *Crip Theory*, S. 207.

³⁰⁴ Kuppers, „Deconstructing Images“, S. 39.

³⁰⁵ Emily Watlington, „CRIPPING CHOREOGRAPHY“, in *Art in America* 19, Nr. 2 (2021): S. 30.

³⁰⁶ Sandahl, „Queering the Crip or Crippling the Queer?“, S. 29f.

³⁰⁷ Sandahl, S. 40.

³⁰⁸ Sandahl, S. 41.

³⁰⁹ Ebd.

Innerhalb einer crip-queeren Performance kann die Frage nach Identität im täglichen Leben auf eine kraftvolle und provokative Weise behandelt werden.³¹⁰

Grundsätzlich sieht die Tänzerin Kate Marsh Choreografie als eine Spielwiese. Handlungen können verlangsamt oder beschleunigt werden. Blicke von Zuschauer*innen können gelenkt und gehalten werden. Darin besteht ein Widerstand gegen Zeit- und Temponormen³¹¹, ähnlich wie es bei Turinsky der Fall ist.

Marsh schreibt, dass wir in einem System aufwachsen, welches uns lernt, uns um diejenigen zu kümmern, die ‚anders‘ sind. Indem wir uns um ‚weniger normale‘ Menschen kümmern, wird unser Gefühl der eigenen Normalität bekräftigt.³¹² Diese Dynamik ist in Bezug auf die Beziehung zwischen Performer*innen mit Behinderung und nichtbehinderten Zuschauer*innen beunruhigend, da die Zuschauer*innen ein Verständnis von normativer Zeit sowie soziale, kulturelle und persönliche Wahrnehmungen mitnehmen. Es wird einem beigebracht, nicht auf Differenzen zu starren.³¹³ Dies möchte Marsh in ihrer Kollaboration mit Welly O’Brien herausfordern: Das Publikum soll starren. Darin besteht eine Strategie, Vorstellungen davon, wie lange etwas dauert oder wie lange man schauen oder angeschaut werden kann, infrage zu stellen.³¹⁴ Die Blickdynamik zwischen Publikum und Spektakel, welche eine Voraussetzung von Bühnensituationen darstellt, wird hier nicht nur still angenommen, sondern bewusst hervorgehoben.

12. Beiträge zu Theorie und Praxis von *Crip Choreography*

Die US-amerikanische Tänzerin, Choreografin und Filmemacherin Yvonne Rainer (geboren 1934) gilt als eine Pionierin des ‚deskilled dance‘. Ihr wohl bekanntestes Werk, die Sequenz *Trio A*, wurde in verschiedenen Variationen aufgeführt.³¹⁵ *Trio A* wurde von Rainer so choreografiert, dass sowohl professionell ausgebildete Tänzer*innen, als auch Menschen ohne Tanz-Erfahrung diesen Tanz lernen konnten – einzig Ausdauer und Übung waren gefordert. Jedoch ist anzumerken, dass die scheinbare Leichtigkeit und Kürze des Tanzes täuscht und dieser für

³¹⁰ Sandahl, „Queering the Crip or Crippling the Queer?“, S. 51.

³¹¹ Marsh, „Crip Time and the Creative Process“, S. 194.

³¹² Marsh, S. 197.

³¹³ Marsh, S. 198.

³¹⁴ Ebd.

³¹⁵ Watlington, „CRIPPING CHOREOGRAPHY“, S. 28.

Anfänger*innen schwer zu tanzen ist. Auch für ausgebildete Tänzer*innen stellt die Choreografie eine Herausforderung dar, da tänzerische Fähigkeiten nicht angewendet werden sollen, um den Tanz richtig auszuführen. Trotzdem erhebt Rainer mit *Trio A* einen Anspruch an ‚deskilled dance‘, indem sie sich gegen konventionelle Vorstellungen von Beherrschung stellt und stattdessen die Routine betont. Ihr geht es nicht um eine Überstylisierung von Tänzer*innen, sondern vielmehr darum, verschiedene Qualitäten des menschlichen Körpers zu sehen.³¹⁶

Am zweiten Februar 1967 performt Rainer eine Solo-Version von *Trio A* unter dem Titel *Convalescent Dance*³¹⁷. Der Titel³¹⁸ leitet sich von Rainers geschwächtem Zustand nach einer schweren Krankheit ab. Zum Zeitpunkt der Performance befand sie sich in der Erholungsphase nach einer Unterleibsoperation im Oktober 1966 und einem Krankenhausaufenthalt in den Wochen vor der Aufführung. Rainer ließ es zu, dass ihr Zustand der Beeinträchtigung die Choreografie veränderte. *Convalescent Dance* wurde zu einem Meilenstein in der Geschichte von Behinderung und Tanz und verwandelte *Trio A* in eine Protesterklärung. Das Stadium der Genesung wurde als ein radikaler Akt rekonfiguriert, da sie nicht der Frage nachgeht, wie Schmerz aussieht, sondern was Schmerz bewirkt. Rainer performt nicht den Schmerz, sondern performt unter körperlichen Schmerzen. Rainers Protest lässt sich als eine *antisocial*-Haltung lesen, da sie negative Gefühle als Ausgangspunkt annimmt und diese zum Ausdruck bringt. Rainer schafft es, ihre begrenzten Kräfte für ihren Protest aufzubringen. Dies ist jedoch nicht allen Menschen, die sich in (chronischen) Zuständen der Schwäche befinden, möglich.³¹⁹ Dies wird in der *Sick Woman Theory* von Johanna Hedva deutlich: Hedva beschreibt die Erfahrung von Demonstrationen aus der Sicht einer Person, die aufgrund von Krankheit oder Behinderung nicht in der Lage ist, das Bett zu verlassen.³²⁰

Die frühen Choreografien von Yvonne Rainer rücken gewöhnliche Bewegungen in den Fokus und zelebrieren diese. Dem Knien oder Rollen auf dem Boden oder dem Kopfschütteln wird eine neue Ausdruckskraft verliehen. Durch das Durchleben ihrer Krankheit gewannen diese Bewegungen an noch mehr Bedeutung. In ihrem Film *Hand Movie* (1966) sehen wir Rainer in

³¹⁶ Risa Puleo, „Sitting Beside Yvonne Rainer’s *Convalescent Dance*“, *Art Papers*, 2018/2019, <https://www.artpapers.org/yvonnerainer/>, [05.01.2024].

³¹⁷ Die Aufführung findet im *The Kaye Playhouse* am Hunter College in New York City statt.

³¹⁸ ‚Convalescent‘ (dt.: Rekonvaleszent): sich im Stadium der Genesung befindend.

³¹⁹ Puleo, „Sitting Beside Yvonne Rainer’s *Convalescent Dance*“, [05.01.2024].

³²⁰ Hedva, „Sick Woman Theory“, o.S.

ihrem Krankenbett. Alle Bewegungen sind für ihre Hand choreografiert, während ihr restlicher Körper ruht.³²¹

Jüngere Generationen von Tänzer*innen mit Behinderungen bauen auf Rainers Praxis auf und denken weiter: Bestehende Choreografien werden nicht mehr nur auf ihre Körper angepasst, sondern grundsätzlich hinterfragt und neu gedacht. Ausgrenzende Barrieren sollen durchbrochen werden, die Behinderung artikuliert und als eine generative, künstlerische Kraft gesehen werden. Anders ausgedrückt, *crippen* sie die Choreografie und tänzerische Praxis.³²²

Professionelle ‚Mixed-Ability‘ Kompanien, die sich aus behinderten und nichtbehinderten Tänzer*innen zusammensetzen, bildeten sich Anfang der 1990er Jahre und haben sich seitdem quantitativ und ästhetisch entwickelt. Zudem wächst die Anzahl an Tänzer*innen, die sich im Prozess und während Performances mit Behinderung thematisch auseinandersetzen und normative Standards hinterfragen.³²³

Eine wichtige Person in diesem Bereich ist Heidi Latsky, die sich durch ihre die Bewegungspädagogik auszeichnet und die Trainingsmethoden für Tänzer*innen mit Behinderung überarbeitet hat. Ihre Intention liegt darin, mit den Tänzen eine Verschiebung und Hinterfragung von Grenzen und Normen herbeizuführen.³²⁴

2006 startete Latsky das *GIMP* Projekt mit Mixed-Ability Performer*innen. Das Projekt reflektiert Körperformen und deren soziale Wahrnehmungen. Latsky legt besonderen Wert darauf, dass das Publikum seine eigene Verantwortung in Bezug auf Vorurteile und Stereotypen erkennt. Die Performancewissenschaftlerin Krista Miranda argumentiert, dass Latsky mit *GIMP* eine ‚performative Politik des Starrens‘ etabliert hat.³²⁵ Die theatralen Elemente von *GIMP* beinhalten unter anderem T-Shirts mit Sprüchen wie „Keep staring, I might do a trick“ und Videoprojektionen von Körperteilen. Latsky verbindet komplexe Bewegungssphrasen mit der Darstellung von ‚traditionellen‘ und ‚nicht-traditionellen‘ Tanzkörpern und spielt mit der Verwendung von Text, um das Publikum in seiner Vorstellung von Aussehen zu verunsichern. Journalist und Kulturkritiker Theodore Bale schreibt in einer Review im *Dance Magazine* (2009), dass die dargestellte Beziehung zwischen den Performer*innen auf der Bühne ihn mit einem gaffenden Starren zurückließ. Latsky positioniert zwei Körper innerhalb einer

³²¹ Watlington, „CRIPPING CHOREOGRAPHY“, S. 29.

³²² Ebd.

³²³ Durham-Wall, „What Are You Looking at?: Staring down Notions of the Disabled Body in Dance“, S. 80.

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Durham-Wall, „What Are You Looking at?: Staring down Notions of the Disabled Body in Dance“, S. 81.

choreografischen Strategie, die ein aggressives Duett zwischen einem *able-bodied* Mann und einem Performer mit Zerebralparese zeigt. Der *able-bodied* Performer wirft den anderen Performer nieder und lässt ihn fallen.³²⁶ Bale schreibt:

“As a child, I was taught never to stare at disabled persons. I remained curious into adulthood, however, and the dancers in GIMP not only break this common taboo, they make the situation reciprocal: They stare back at you.”³²⁷

Die Tänzerin und Wissenschaftlerin Meghan Durham-Wall hebt die Intention Latskys, die Koexistenz von behinderten, nichtbehinderten und zuschauenden Personen zu verdeutlichen, hervor. Latsky versucht als Choreografin, die Möglichkeiten der verschiedenen Körper einzufangen und individuell, im Gegensatz zu der Universalisierung im Mainstream Tanz, darzustellen.³²⁸

In Bezug zum ‚fähigen‘ Körper, erweckt der behinderte Körper Emotionen von Mitleid, Angst, Neugier oder Bewunderung. Dem Körper wird ein Mangel zugeschrieben, immer in Bezug auf einen normativen Körper. Behinderung wird häufig durch den Grad der Abweichung von der etablierten Norm definiert. Eine choreografische Strategie von Latsky ist es, die Körperlichkeit über die Figur zu stellen und somit normative Erwartungen zu sprengen. Die Behinderung hat das Potential, die Normativität zu entfremden, bedrohen und aus ihrer Position zu verdrängen, besonders in Hinsicht darauf, dass Behinderung in dem Sinne fluide ist, als dass jede Person, die sich als normativ identifiziert, zu jeder Zeit behindert werden kann.³²⁹ McRuer schreibt in diesem Zusammenhang in seinem Buch *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*, dass Behinderung eine Identität sei, die wir alle früher oder später teilen werden und verweist auch auf die Invertierung dieser Gegebenheit: Irgendwann sind wir somit alle normativ.³³⁰ Das Bekannte tritt an die Stelle des Unbekannten, das Sichtbare an die Stelle des Unsichtbaren. Ziel ist es, dass die Zuschauer*innen den tänzerischen Ausdruck in allen Körpern (an-)erkennen und Vertrautheit mit der Behinderung entwickeln.³³¹

³²⁶ Durham-Wall, S. 82.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Durham-Wall, „What Are You Looking at?: Staring down Notions of the Disabled Body in Dance“, S. 84.

³³⁰ McRuer, *Crip Theory*, S. 198.

³³¹ Durham-Wall, „What Are You Looking at?: Staring down Notions of the Disabled Body in Dance“, S. 84.

In der Solo-Performance *Five Open Mouths* (Latsky, 2006; Performerin: Lisa Bufano), wird das Starren als eine choreografische Strategie der Aneignung eingesetzt.³³² Menschen mit Behinderung sind nicht länger die passiven Objekte und Empfänger des Starrens, sondern starren zurück und erheben Anspruch an den Körper als einen legitimen Teil der Identität.³³³ Rosemarie Garland-Thomson schreibt in dem Buchkapitel „Dares to Stares“ (in: Carrie Sandahl und Philipp Auslander, *Bodies in Commotion: Disability and Performance*, 2005) über drei Künstlerinnen (Cheryl Marie Wade, Mary Duffy, Carrie Sandahl), die innerhalb ihrer Performances die Dynamik des Starrens entlarven und das Publikum zum Starren zwingen und somit gegen das gesellschaftliche Tabu der Lust am Starren verstoßen.³³⁴

Das Modell, das Latsky mit ihrer Praxis anstrebt, tendiert dazu, Menschen mit Behinderung in die Normen der Branche zu integrieren. Einige Tänzer*innen äußern, dass sie ohne diese physisch integrierten Kompanien wahrscheinlich keine Karriere als professionelle Tänzer*innen hätten. Trotzdem gibt es Beschwerden in Bezug auf die Umgangsformen, Menschen im Rollstuhl seien manchmal wie Requisiten behandelt worden, berichtet die Tänzerin Alice Sheppard in einem Fernseh-Interview. Auch hier komme es zu einer Ablehnung von Tänzer*innen, deren Behinderung nicht sichtbar (genug) sei. Ein weiterer negativer Punkt von physisch integrierten Kompanien sind die körperlichen Schäden, die durch die Überbeanspruchung der tänzerischen Praxis entstehen. Dies ist zwar eine normale Nachwirkung von extremen Sportarten, jedoch sind die Folgen bei Tänzer*innen mit Behinderung noch größer. Dies liegt auch daran, dass sie in vielen Fällen kein auf den Körper angepasstes Training erhalten, das dem Risiko von Verletzungen vorbeugt.³³⁵

Im westlichen Raum gibt es eine klare Abgrenzung des professionellen und des Amateur*innen-Bereichs, wobei das Tanzen von Menschen mit Behinderung häufig als amateurhaft angesehen wird. In Japan gibt es so eine klare Abtrennung nicht. Die Professionalisierung in der Kunst und somit auch im Bereich des Tanzes wurde erst nach 1868 eingeführt, um künstlerische Ausdrucksformen und Prozesse besser zu bewerten. Bis heute sind Tanzkunst und gemeinschaftlicher Tanz in Japan eng miteinander verwoben. Die Tanzwissenschaftlerin und

³³² Durham-Wall, S. 86.

³³³ Carrie Sandahl, „Ahhhh Freak Out! Metaphors of Disability and Femeness in Performance“, in *Theatre Topics* 9, Nr. 1 (1999): S. 13, <https://doi.org/10.1353/tt.1999.0006>.

³³⁴ Garland-Thomson, „Dares to Stares. Disabled Women Performance Artists & the Dynamics of Staring“, S. 39.

³³⁵ Watlington, „CRIPPING CHOREOGRAPHY“, S. 29.

Dramaturgin Nanako Nakajima beschreibt das *Thikwa plus Junkan Project*, welches in Zusammenarbeit mit dem Choreografen und Tänzer Osamu Jareo und den beiden Gruppen *Theater Thikwa* und *Junkan Project* in den Jahren 2008–2009 seinen Anlauf nahm. Nakajima hatte die Intention, die beiden Gruppen kollaborieren zu lassen, um interkulturelle Unterschiede sichtbar zu machen. Die Frage, wie diese Unterschiede die Bedingungen des Tanzes verändern und wie die Position von Disability und Ability im Performancekontext erweiterbar ist, soll im Vordergrund stehen.³³⁶

Die ‚Fähigkeiten‘ eines Körpers basieren laut Nakajima auf einem soziokulturellen Rahmen: Die Behinderung einer Person kann sich in einem anderen kulturellen Kontext in eine Fähigkeit wandeln. Diese Frage der Perspektive nimmt Nakajima als Ausgangspunkt, für das ‚de-disabling‘ des tanzenden Körpers, der immer in soziale und kulturelle Umfelder eingebettet ist.³³⁷

Die Frage, welche Fähigkeiten und Eigenschaften geschätzt und welche marginalisiert werden, bildet die Grundlage für das *Thikwa plus Junkan Project*. Die Performance zielt darauf ab, die unterschiedlichen Modelle der Rezeption in verschiedenen Kulturen zu reflektieren, insbesondere in Bezug auf Japan und Deutschland. Diese kulturellen Unterschiede werden in der Aufführung sichtbar gemacht und dienen als Ausgangspunkt für die Erweiterung des Verständnisses von Behinderung und Identität im Kontext des Tanzes und darüber hinaus.³³⁸

Dies waren nur ein paar wenige Beispiele, die sich in der Performance- und Tanzszene finden lassen. Darin soll die Intention dieses Kapitels liegen: *Crip Choreography* lässt sich in einer Vielzahl von Werken und in unterschiedlicher Weise finden. Dass sich dieses Kapitel in seinem Umfang noch viel weiter und intensiver mit Beiträgen füllen lässt, ist unbestreitbar und führt gleichzeitig zu der Möglichkeit einer weiterführenden Auseinandersetzung und einem Ausblick.

³³⁶ Nakajima, „Disabling Ability in Dance: Intercultural Dramaturgies of the Thikwa plus Junkan Project“, S. 260.

³³⁷ Nakajima, S. 261.

³³⁸ Nakajima, S. 267.

13. Fazit und Ausblick

Abschließend möchte ich ein Résumé ziehen und den Fokus darauflegen, was mich im Arbeitsprozess am meisten beschäftigt hat. Den Fragen, die ich mir zu Beginn dieser Arbeit gestellt habe, habe ich mich auf vielen Wegen genähert. Als Ausgangspunkt für diese Fragestellungen stand das Werk von Michael Turinsky, durch dessen theoretische Texte ich auch eine Grundlage für die Beschäftigung mit Crip Theory legen konnte.

Der erste Teil der Arbeit, die theoretische Rahmung, diente zur Verortung und Kontextualisierung der Auseinandersetzung mit konkreten Beiträgen aus der tänzerischen Praxis und den Dynamiken von Bühnensituationen. Dabei stellte sich schnell heraus, dass Crip Theory und Queer Theory eng miteinander verwoben sind und nicht getrennt voneinander stehen können. Wichtig war mir in diesem Abschnitt, für den Tanz relevante Parallelen zwischen den beiden Theoriesträngen herauszuarbeiten. In Bezug auf den Tanz konnte ich mich so den Vorstellungen der Norm nähern und verdeutlichen, worin die Schwierigkeiten liegen, dieser zu entsprechen. Eine wichtige Erkenntnis lag auch in dem Einfluss, den die Crip Theory auf die Queer Theory hat und wie die Kategorie *queer* durch *crip* neu gedacht und erweitert wurde. Die theoretische Beschäftigung mit Ableismus war in weiterer Folge wichtig für die Auseinandersetzung mit Strukturen der Ausgrenzung im Tanz. Der Anti-Social Turn steht, in Abgrenzung vom Ableismus, für einen Widerstand gegen die Normierung und legt behindertenfeindliche Strukturen offen.

Im zweiten Teil dieser Arbeit, den Bedingungen und Strukturen der Bühne, wurde die Beschäftigung mit den Blickdynamiken zu einem relevanten Teil. Die Gegenüberstellung des Starrens als eine Bedingung der Bühne und des Starrens als Erfahrung von Menschen mit Behinderung stellt einen wichtigen Fokus dar. Zurückstarren als subversiver Akt und Rückeroberung des Blicks gibt bereits einen Ausblick auf die Potentiale der *Crip Choreography*.

Für die Beschäftigung mit dem dritten Teil der Arbeit, die Zusammenführung von Theorie und Praxis, war das Aufzeigen der Potentiale der *Crip Choreography* eine Priorität. Für mein eigenes Verständnis davon, möchte ich die Workshops von Michael Turinsky hervorheben, durch die sich mein Blick auf die choreografischen Strategien geschärft hat. Wie bereits im ersten und zweiten Teil der Arbeit deutlich wurde, steht auch hier das Herausfordern von Normen im Fokus.

Am Ende dieser Arbeit stelle ich mir nun selbst die Frage: Wie könnte die Zukunft von Behinderung und Tanz aussehen? Wie stünde es um den Tanz, wenn die gesellschaftliche Implikation der Zuschreibung ‚Behinderung‘ nicht mehr gegeben ist, wenn Menschen nicht mehr behindert werden?³³⁹ Turinskys Ansatz der *Crip Choreography* stellt für mich bereits einen Schritt in diese Zukünftigkeit dar. Seine Beschäftigung mit der eigenen Lust am Tanzen setzt sich mit den Bedingungen, die an Körper gestellt werden, auseinander. Es ist eine Zurückeroberung und gleichzeitig ein Teilen der eigenen Erfahrung. Dies bildet für mich eine Verbindungsstelle zur Rückeroberung der Begriffe *crip* und *queer* – es kommt zu einem *crippen* der körperlichen Erfahrung, die Menschen mit Behinderung meist abgesprochen wird.

Eng an diese Fragestellung und Überlegungen ist die Pflege/Care-Arbeit gekoppelt. Hier möchte ich an die Autorin und Wissenschaftlerin Sophie Lewis anknüpfen, die in ihrem Buch *Full Surrogacy Now: Feminism against Family* die traditionelle Familienstruktur hinterfragt und für größere Systeme der Pflege und Fürsorge plädiert. Lewis radikaler Vorschlag besteht darin, die Familie, im Sinne der in sich geschlossenen Form der Kernfamilie, ‚abzuschaffen‘³⁴⁰. Kernfamilien schaffen einerseits die Infrastruktur für den Kapitalismus, indem sie Reichtum und Eigentum über Generationen weitergeben, andererseits wird durch die Reproduktion und der damit einhergehenden Care-Arbeit die Arbeitskraft hergestellt. Die Aufrechterhaltung der traditionellen Familienstruktur bedeutet auch den Ausschluss derjenigen, die nicht in diese normierte Struktur passen. In ihrem Buch versucht sie andere Formen der Pflege im Sinne einer Gemeinschaft und Kamerad*innenschaft, die auf liebevoller Solidarität beruhen, denkbar zu machen.³⁴¹

An dieser Stelle eröffnet sich für mich ein Ausblick auf weitere Forschungsmöglichkeiten: Wie kann man den Diskurs um Care-Arbeit mit jenem um Behinderung im Tanz erweitern? Auf welche Art würde sich die gesellschaftliche Sicht auf Behinderung mit einem Wandel der Pflegestrukturen verändern?

³³⁹ An dieser Stelle möchte ich nochmal an Foucaults Formulierung ‚Schwulwerden‘ verweisen: Behinderung ist, ähnlich wie Homosexualität, an Machtstrukturen gekettet.

Foucault, „Gespräch mit M. Foucault“, S. 352.

³⁴⁰ Das ‚Abschaffen‘ im Sinne des Abolitionismus wird von Lewis nicht als ein Akt des Wegstreichens definiert, sondern als ein positiver Akt, der die Schaffung von etwas Neuem ermöglicht.

³⁴¹ Sophie Lewis, „Introduction“, in *Full Surrogacy Now: Feminism against Family* (London/New York: Verso, 2019), o.S.

Das Denken und Vorstellen von Möglichkeiten und Potentialen war ein großer Teil dieser Arbeit. Über Zukünfte und Strukturen, die noch nicht gegeben sind. Das Sichten von Performances und Aufführungen macht greifbar, wie mit diesen Potentialen gespielt werden kann und wie sich Normen herausfordern lassen, indem sie ableistische Strukturen aufbrechen und die Sicht auf Alternativen freilegen, die zum (Zurück-)Starren einladen.

14. Quellenverzeichnis

- Ahmed, Sara. *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham/London: Duke University Press, 2012.
- Albright, Ann Cooper. *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1997.
- . *Engaging Bodies: The Politics and Poetics of Corporeality*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2013.
- Anderson, Bailey. „Overcoming and Denial: Disability and Modern Dance in the United States“. In *Dance Research Journal* 52, Nr. 3 (2020): S. 58-75. <https://doi.org/10.1017/S0149767720000364>.
- Barker, Meg-John, und Julia Scheele. *Queer. A Graphic History*. London: Icon Books, 2016.
- Beauvoir, Simone de. *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992.
- Benjamin, Adam. „In Search of Integrity“. In *Dance Theatre Journal* 10, Nr. 4 (1993).
- . *Making an Entrance. Dancing Out the Message Behind Inclusive Practice*. 2. Aufl. Abingdon, Oxon/New York: Routledge, 2022. <https://doi.org/10.4324/9781003015291>.
- Bernini, Lorenzo. *Queer Theories: An Introduction. From Mario Mieli to the Antisocial Turn*. Übersetzt von Michela Baldo und Elena Basile. Abingdon, Oxon/New York: Routledge, 2021.
- Bersani, Leo. „Is the Rectum a Grave?“ In *October* 43 (1987): S. 197-222. <https://doi.org/10.2307/3397574>.
- Bogdan, Robert. „The Social Construction of Freaks“. In *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, herausgegeben von Rosemarie Garland-Thomson, S. 23-37. New York/London: New York University Press, 1996.
- Butler, Judith. „Critically Queer“. In *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 1, Nr. 1 (1993): S. 17-32. <https://doi.org/10.1215/10642684-1-1-17>.
- Campbell, Fiona Kumari. *Contours of Ableism: The Production of Disability and Abledness*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009.
- . „Re-cognising Disability: Cross-Examining Social Inclusion through the Prism of Queer Anti-Sociality“. In *Jindal Global Law Review* 4, Nr. 2 (2013): S. 209-238.
- Chen, Mel Y., Alison Kafer, Eunjung Kim, und Julie Avril Minich. „Introduction“. In *Crip Genealogies*, herausgegeben von Mel Y. Chen, Alison Kafer, Eunjung Kim, Julie Avril Minich, und Therí A. Pickens, S. 1-57. Durham/London: Duke University Press, 2023.
- Clare, Eli. *Exile and Pride: Disability, Queerness, and Liberation*. Durham/London: Duke University Press, 2015.
- Cvejić, Bojana. *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2015.
- Devlin, Richard, und Dianne Pothier. „Introduction: Toward a critical theory of dis-citizenship“. In *Critical Disability Theory: Essays in Philosophy, Politics, Policy, and Law*, herausgegeben von Richard Devlin und Dianne Pothier, S. 1-22. Vancouver: UBC Press, 2006.
- Durham-Wall, Meghan. „What Are You Looking at?: Staring down Notions of the Disabled Body in Dance“. In *Disability Arts and Culture. Methods and Approaches*, herausgegeben von Petra Kuppers, S. 77-92. Bristol/Chicago: Intellect, 2019.
- Elsaesser, Thomas, und Malte Hagener. *Filmtheorie zur Einführung*. 2. Aufl. Hamburg: Junius, 2007.
- Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch, und Matthias Warstat, Hrsg. *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005.

- Fleischer, Anna. *Anders werden: Zum Begriff der Diachronie im Werk von Emmanuel Lévinas und seiner Relevanz im Kontext des ‚antisocial turn‘ in den Queer Studies*. Herausgegeben von Thomas Bedorf. Bd. 39. Phänomenologische Untersuchungen. Paderborn: Brill | Fink, 2022. <https://doi.org/10.30965/9783846770696>.
- Foucault, Michel. „Gespräch mit M. Foucault“. In *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV. 1980-1988*, herausgegeben von Daniel Defert und François Ewald, S. 341-352. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- Garde, Jonah I. „Inclusive Development as Crip(Dys)Topic Promise: Querying Development, Dis/Ability and Human Rights“. In *Somatechnics* 6, Nr. 2 (2016): S. 159-178. <https://doi.org/10.3366/soma.2016.0189>.
- Garland-Thomson, Rosemarie. „Building a World with Disability in It“. In *Culture - Theory - Disability: Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*, herausgegeben von Anne Waldschmidt, Hanjo Berressem, und Moritz Ingwersen, S. 51-62. Disability Studies, Nr. 10. Bielefeld: transcript, 2017.
- . „Dares to Stares. Disabled Women Performance Artists & the Dynamics of Staring“. In *Bodies in Commotion: Disability & Performance*, herausgegeben von Carrie Sandahl und Philip Auslander, S. 30-41. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.
- . „Introduction: From Wonder to Error. A Genealogy of Freak Discourse in Modernity“. In *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, herausgegeben von Rosemarie Garland-Thomson, S. 1-22. New York/London: New York University Press, 1996.
- . *Staring. How We Look*. New York: Oxford University Press, 2009.
- . „Ways of Staring“. In *Journal of Visual Culture* 5, Nr. 2 (2006): S. 173-192. <https://doi.org/10.1177/1470412906066907>.
- Graham, Martha. *Blood Memory*. New York: Doubleday, 1991.
- Halberstam, Jack. *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York/London: New York University Press, 2005.
- . „The Anti-Social Turn in Queer Studies“. In *Graduate Journal of Social Science* 5, Nr. 2 (2008): S. 140-156.
- . *The Queer Art of Failure*. Durham, NC: Duke University Press, 2011.
- Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs and Women. The Revolution of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- Harrasser, Karin. *Körper 2.0. Über die technische Erweiterbarkeit des Menschen*. Bielefeld: transcript, 2013.
- Hedva, Johanna. „Sick Woman Theory“. In *Mask Magazine*, 2016.
- hooks, bell. *Black Looks: Race and Representation*. New York: Routledge, 2015.
- Humphrey, Doris. *The Art of Making Dances*. Herausgegeben von Barbara Pollack. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1959.
- Jagose, Annamarie. *Queer Theory. An Introduction*. New York: New York University Press, 1996.
- Kafer, Alison. *Feminist, Queer, Crip*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2013.
- Kahan, Benjamin. „Queer Sociality After the Antisocial Thesis“. In *American Literary History*, 2018, S. 1-9. <https://doi.org/10.1093/alh/ajy034>.
- Kuppers, Petra. „Deconstructing Images: Performing Disability“. In *Contemporary Theatre Review* 11, Nr. 3–4 (2001): S. 25-40. <https://doi.org/10.1080/10486800108568636>.
- Laufenberg, Mike. *Queere Theorien zur Einführung*. 2. Aufl. Hamburg: Junius, 2023.

- Lewis, Sophie. „Introduction“. In *Full Surrogacy Now: Feminism against Family*, o.S. London/New York: Verso, 2019.
- Lindfors, Bernth. „Ethnological Show Business: Footlighting the Dark Continent“. In *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, herausgegeben von Rosemarie Garland-Thomson, S. 207-218. New York/London: New York University Press, 1996.
- Löfgren-Mårtenson, Lotta. „‘Hip to Be Crip?’ About Crip Theory, Sexuality and People with Intellectual Disabilities“. In *Sexuality and Disability* 31, Nr. 4 (2013): S. 413-424. <https://doi.org/10.1007/s11195-013-9287-7>.
- Marsh, Kate. „Crip Time and the Creative Process“. In *Out of Time?*, herausgegeben von Benjamin Wihstutz, Noa Winter, und Elena Backhausen, S. 193-202. London: Routledge, 2023. <https://doi.org/10.4324/9781003271154-18>.
- McRuer, Robert. *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York/London: New York University Press, 2006.
- . „Introduction. Crip Times“. In *Crip Times. Disability, Globalization, and Resistance*, o.S. New York: New York University Press, 2018.
- . „No Future for Crips. Disorderly Conduct in the New World Order; or, Disability Studies on the Verge of a Nervous Breakdown“. In *Culture - Theory - Disability: Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*, herausgegeben von Anne Waldschmidt, Hanjo Berressem, und Moritz Ingwersen. Disability Studies, Nr. 10. Bielefeld: transcript, 2017.
- Mille, Agnes De. *Dance to the Piper*. Boston: Little, Brown and Company, 1951.
- Nakajima, Nanako. „Disabling Ability in Dance: Intercultural Dramaturgies of the Thikwa plus Junkan Project“. In *Disability Arts and Culture. Methods and Approaches*, herausgegeben von Petra Kuppers, S. 257-276. Bristol/Chicago: Intellect, 2019.
- Poeter, Katharina. „Zum Begriff der immateriellen Arbeit von Michael Hardt und Antonio Negri. Eine Kritik aus entwicklungspolitischer Sicht“. In *Grundrisse. Zeitschrift für linke Theorie & Debatte*, Nr. 48 (2013).
- Quinlan, Margaret M., und Benjamin R. Bates. „Dances and Discourses of (Dis)Ability: Heather Mills’s Embodiment of Disability on *Dancing with the Stars*“. In *Text and Performance Quarterly* 28, Nr. 1–2 (2008): S. 64-80. <https://doi.org/10.1080/10462930701754325>.
- Rich, Adrienne. „Zwangsheterosexualität und lesbische Existenz“. In *Feministische Theorie und Kritische Medienkulturanalyse*, herausgegeben von Tanja Thomas und Ulla Wischermann, S. 141-152. Bielefeld: transcript, 2020. <https://doi.org/10.1515/9783839440841-013>.
- Rode, Juliane, Kerstin Staudt, Alina Reidelstürz, und Uta Benner. „Diversität als Chance zur Selbstreflexion. Erfahrungen im Kontext von Taubheit“. In *Diversität und Diskriminierung*, herausgegeben von Mina Mittertrainer, Kerstin Oldemeier, und Barbara Thiessen, S. 159-179. Sozialer Wandel und Kohäsionsforschung. Wiesbaden: Springer, 2023. https://doi.org/10.1007/978-3-658-40316-4_10.
- Sandahl, Carrie. „Ahhhh Freak Out! Metaphors of Disability and Femaleness in Performance“. In *Theatre Topics* 9, Nr. 1 (1999): S. 11-30. <https://doi.org/10.1353/tt.1999.0006>.
- . „Queering the Crip or Crippling the Queer?“ In *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 9, Nr. 1–2 (2003): S. 25-56. <https://doi.org/10.1215/10642684-9-1-2-25>.
- Sandahl, Carrie, und Philip Auslander, Hrsg. *Bodies in Commotion: Disability & Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.
- Schlossberg, Linda. „Introduction. Rites of Passing“. In *Passing. Identity and Interpretation in Sexuality, Race, and Religion*, herausgegeben von María Carla Sánchez und Linda Schlossberg, S. 1-12. New York/London: New York University Press, 2001.

- Schmidt, Yvonne. „Perform to be a Freak. Ein Ausflug in heutige Freakshows“. In *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*, herausgegeben von Imanuel Schipper, S. 118-129. Berlin: Theater der Zeit, 2012.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2008.
- Seltzer, Mark. *Bodies and Machines*. New York: Routledge, 1992.
- Snyder, Sharon L., und David T. Mitchell. *Cultural Locations of Disability*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2006.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2003.
- Stulman Dennett, Andrea. „The Dime Museum Freak Show Reconfigured as Talk Show“. In *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, herausgegeben von Rosemarie Garland-Thomson, S. 315-326. New York/London: New York University Press, 1996.
- Turinsky, Michael. „Crip Choreography. Zur Problematik des Begriffs Inklusion“. In *All inclusive?! Aspekte einer inklusiven Musik- und Tanzpädagogik*, herausgegeben von Heike Henning, S. 11-16. Innsbrucker Perspektiven zur Musikpädagogik, Bd. 2. Münster/New York: Waxmann, 2020.
- . „Off-Beat Bodies“. In *Out of Time?*, herausgegeben von Benjamin Wihstutz, Noa Winter, und Elena Backhausen, S. 79-86. London: Routledge, 2023. <https://doi.org/10.4324/9781003271154-9>.
- Waldschmidt, Anne. „Disability Goes Cultural: The Cultural Model of Disability as an Analytical Tool“. In *Culture - Theory - Disability: Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*, herausgegeben von Anne Waldschmidt, Hanjo Berressem, und Moritz Ingwersen, S. 19-28. Disability Studies, Nr. 10. Bielefeld: transcript, 2017.
- Watlington, Emily. „CRIPPING CHOREOGRAPHY“. In *Art in America* 19, Nr. 2 (2021): S. 28-33.

Online-Quellen

- angewandte performance laboratory. „APL Morning Practice. Program Winter Semester 2023“, 2023. <https://apl.uni-ak.ac.at/index.php/apl-morning-practice/>.
- Chainey, Naomi. „Passing & quot;is not a privilege“. Ramp Up, 2014. <https://www.abc.net.au/rampup/articles/2014/06/06/4018773.htm>.
- Feil, Rayén Garance. „Hä, was heißt denn White Passing?“. Missy Magazine, 2022. <https://missy-magazine.de/blog/2022/01/18/hae-was-heisst-denn-white-passing/>.
- Festspielhaus St. Pölten. „Workshop Michael Turinsky: Let’s Mobilize Differently“, 2023. <https://www.festspielhaus.at/de/kalender/workshop-michael-turinsky-lets-mobilize->.
- Franco, Susanne, und Gaia Clotilde Chernetich. „Score“. Dancing Museums, o.J. <https://www.dancingmuseums.com/artefacts/score/>.
- Johanna Hedva. „about & contact“, o.J. <https://johannahedva.com/about.html>.
- Michael Turinsky. „Heteronomous male“, o.J. <https://www.michaelturinsky.org/de/heteronomous-male.html>.
- Michael Turinsky. „über“, o.J. <https://www.michaelturinsky.org/de/bio.html>.
- myAbility. „Inklusives Wording“, o.J. <https://www.myability.org/wissen/inklusion-unternehmen/erfolgskriterien/inklusives-wording>.
- Puleo, Risa. „Sitting Beside Yvonne Rainer’s Convalescent Dance“. Art Papers, 2018/2019. <https://www.artpapers.org/yvonnerainer/>.
- Rosemarie Garland Thomson. „About RGT“, o.J. <https://rosemariegarlandthomson.com/bio/>.

Schwules Museum. „Backwards and Forwards: Queering the Crip and Crippling the Queer“, 2022. <https://www.schwulesmuseum.de/veranstaltung/backwards-and-forwards-queering-the-crip-and-cripping-the-queer/>.

Unveröffentlichte Quellen

Turinsky, Michael. „gesprochener Text zu *Heteronomous Male*“, o.J.

15. Anhang

Gesprochener Text

Statt entweder dem Imperativ der Unterordnung immaterieller Arbeit unter das Kapital zu gehorchen und den Körper der störungsfreien, transparenten Vermittlung eines bestimmten „Themas“ zu unterwerfen, oder aber auf Kosten der Verarmung inklusiven Tanzes den Körper von allen thematischen Bezügen zu befreien, eröffnet inklusive Tanzpraxis einen Raum, worin die eigensinnige Materialität, die materielle Opazität des behinderten Körpers einerseits und ein bestimmtes choreographisches „Sujet“ andererseits in ein produktives Spannungsverhältnis zueinander gesetzt werden und worin ebendieses Spannungsverhältnis als Wert eigener Art zur Darstellung kommt.

/

Um an die feministische Kritik an Jackson Pollocks drip paintings anzuschließen: Inwiefern und inwieweit kann die Bodennähe des behinderten Tänzers als Kritik an der phallozentrischen Vertikalität artikuliert werden?

/

In seinem herausragenden Aufsatz „Maskulinität, Solipsismus, Choreographie. Bruce Nauman, Juan Domingues, Xavier le Roy“ rekonstruiert Andre Lepecki die ursprüngliche Szene der Choreographie als leere Kammer, in welcher ein einzelnes männliches Tänzer-Subjekt, zum Zweck der besseren Eingliederung ins soziale Leben, sich in die präzise Ausführung der schriftlich festgehaltenen Instruktionen eines abwesenden Choreographen-Subjekts einübt.

/

Wenn nun die körperliche Einschreibung einer Instruktion bzw. eines Gesetzes, welches sich auf die Performativität des Subjekts bezieht, am behinderten Körper in spezifischer Weise scheitert – wie kann dieses spezifische Scheitern der körperlichen Einschreibung des Gesetzes für eine kritische choreographische Praxis fruchtbar gemacht werden?

/

Inklusiver Tanz, also die gemeinsame künstlerischer Praxis behinderter und nicht-behinderter Tänzerinnen und Tänzer, steckt, was deren theoretische Durchdringung so wie die Reflexion der unterschiedlichen Arbeitsweisen derselben betrifft, gleichsam noch in den Kinderschuhen.

/

When I was a child I dreamed of becoming a football coach. Now instead ...

Spoken Text

Instead of either obeying the imperative of subordinating immaterial labor under capital and subjecting the body to a noise-free, unimpeded and transparent imparting of a specific “theme”, / or extricating the body from all thematic referential constraints (at the cost of depletion), / inclusive dance practice opens up a space within which a productive tension between the stubborn materiality, the material opacity of the disabled body on the one side and a specific choreographic subject on the other is set up and presented as a value of its own kind.

//

To follow the feminist critique of Jackson Pollock’s drip paintings: / to what extent can the disabled dancer’s proximity to the floor be articulated as a critique of phallogentric verticality?

//

In his exemplary article, “Masculinity, solipsism, choreography. Bruce Nauman, Juan Dominguez, Xavier Le Roy“ Andre Lepecki reconstructs the “primal scene” of choreography as an empty chamber, in which a single male dancer-subject, for the sake of better integration into social life, practices to execute precisely the written instructions of an absent choreographer-subject.

//

Now if the bodily inscription of an instruction or law that is related to the subject’s performativity is denied by the disabled body, then in what way can this specific denial or failure of the law’s bodily inscription be made fruitful for a critical choreographic practice?

//

Inclusive dance, in other words the artistic practice of disabled and non-disabled dancers – in regards to its theoretical pervasion and the reflection of its various aesthetic strategies – is still in its infancy.