

Hochschule für Musik und Tanz Köln
Zentrum für Zeitgenössischen Tanz (ZZT)
M.A. Tanzwissenschaft

Masterarbeit zum Thema:

Politics of Accessibility
Arbeitspraktiken der *Accessibility* bei Claire Cunningham und
Un-Label Performing Arts Company

Zur Erlangung des akademischen Grades Master of Arts

Vorgelegt von:

Valerie Wehrens
Frankfurter Str. 35, 51065 Köln
valeriewehrens@web.de
Matrikelnummer: 107398

Prof. Dr. Yvonne Hardt und Prof. Dr. Constanze Schellow
Eingereicht am 21.09.2019

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungen und Glossar	3
1 Einleitung	4
1.1 Modelle von Behinderung	7
1.2 Kunst und / mit / über Behinderung	11
1.3 <i>Accessibility</i>	13
1.3.1 Herstellen und Vollziehen: Zur Unterscheidung von <i>Access</i> und <i>Accessibility</i>	16
1.3.2 Arbeitspraktiken einer <i>Politics of Accessibility</i>	20
2 Methoden	21
3 <i>Accessibility</i> am Beispiel von Cunningham und <i>Un-Label</i>	25
3.1 Institution(alisierung): Herstellung und Gestaltung von Arbeitskontexten	30
3.1.1 Organisationsstrukturen und Förderung.....	31
3.1.2 Professionalitätsdiskurs	35
3.2 Probenprozess: Sprache und <i>Accessibility</i>	39
3.2.1 Sprachliche Vermittlung von Bedarfen	40
3.2.2 Die Organisation von Gebärdendolmetschung als <i>Accessibility Tool</i> für Proben.....	42
3.2.3 Entwicklung einer gemeinsamen Kommunikationsweise	45
3.3 Institutionsdramaturgie: Weitergabe von Praktiken	48
3.4 Gastspielvorbereitungen: Räume herstellen	52
3.4.1 Räumliche Zugangsmöglichkeiten: <i>Entering</i> und <i>Accessing</i> von <i>site-specific Performance</i>	52
3.4.2 Zugangsmöglichkeiten des Publikums: „ <i>Ich könnte da nie mitmachen</i> “.....	56
3.5 Vorstellungen: <i>Aesthetic of Access</i>	58
3.5.1 <i>PRESENT</i> : Gebärdentanz als ästhetische Erfahrung	59
3.5.2 <i>Guide Gods</i> : Zugang zu Gemeinschaftserfahrung	63
4 Fazit	69
Literaturverzeichnis	72

Abkürzungen und Glossar

Accessibility Tools – Techniken, Praktiken oder Hilfsmittel, die dazu eingesetzt werden, Zugangsmöglichkeiten herzustellen. Darunter fällt zum Beispiel der Einsatz von Übertiteln in Aufführungen, von Gebärdendolmetschung bei Proben und Veranstaltungen, die Einbindung von großer Schrift in Internetseiten o.ä.

AD: Audiodeskription – Lautsprachen-basierte Beschreibung, z.B. von Theaterhandlungen, für Menschen, die nicht oder wenig sehen. Diese kann in Aufführungen entweder über Kopfhörer übertragen, als *Voiceover* eingespielt oder in den Text eingebunden werden.

BRK – Behindertenrechtskonvention der Vereinten Nationen. *Übereinkommen über die Rechte von Menschen mit Behinderungen.*

DGS – Deutsche Gebärdensprache

DLS – Deutsche Lautsprache

Leichte Sprache – eine speziell geregelte, einfache Sprachform des Deutschen, die auf leichte Verständlichkeit ausgelegt ist und z.B. Menschen mit Lernbehinderung das Verstehen von Texten vereinfacht. Leichte Sprache kann u.a. in Übertiteln oder Veranstaltungsankündigungen eingesetzt werden.

Voiceover – Einspielung von gesprochenem Text in einer Aufführung über Lautsprecher.

VK – Vereinigtes Königreich Großbritannien und Nordirland

VV: *Visual Vernacular* – Ein körperzentrierter Kunststil, der durch den Einsatz von intensiven Körperbewegungen, Symbolen, Gesten und Mimik Narration erzeugt.

1 Einleitung

PRESENT ist die erste Performance eines mehrjährigen Forschungsprozesses, in dem wir neue, kreative Ansätze finden wollen, die es ermöglichen, ein künstlerisches Produkt für alle Menschen gleichberechtigt erlebbar zu machen.
Vorankündigung für die Performance *PRESENT* von *Un-Label*¹

Before this, I would have fought for anyone's right to audiodescription, to captioning, to Sign Language, to the right to sit anywhere you choose, and not in a designated area. But I now realize, that's only about supporting people's bodies and minds. I have never thought about how we support people's souls.
Claire Cunningham in der Performance *Guide Gods*²

Die Solo-Performances *Guide Gods* von Claire Cunningham und die Tanz-Theater-Performance *PRESENT* der *Un-Label Performing Arts Company* bilden die Zentren meiner Auseinandersetzung mit Arbeitspraktiken der *Accessibility* in der zeitgenössischen *Performing Arts* Szene. Die vorangestellten Zitate aus der Stückbeschreibung zu *PRESENT* und aus Cunninghams Performance weisen dabei bereits auf die Besonderheit ihrer Inszenierungspraktiken hin: Von der Perspektive ausgehend, dass herkömmliche Theaterformen für Menschen mit verschiedenen Behinderungen nicht zugänglich sind, entwickeln die Choreografin Cunningham und die Company *Un-Label* künstlerische Arbeiten mit der Zielsetzung, Zugangsmöglichkeiten für Menschen mit diversen Bedarfen³, jenseits der Norm von sehenden und hörenden *Zuschauer*innen*,⁴ herzustellen. Liest man beide Zitate

¹ Veröffentlicht auf der Internetseite von *Un-Label*. *Un-Label*: „PRESENT“, veröffentlicht in: *Performances*. Online zu finden unter <https://un-label.eu/project/present/> [20.09.2019]. *PRESENT*: Regie: Costas Lamproulis, Schauspiel /Tanz: Jana Zöll, Tanz: Dodzi Dougban, Wagner Moreira, Dramaturgische Begleitung: Nils Rottgardt, Musik: Maximilian Schweder, Licht: Christian Herbert, Kostüm, Bühnenbild: Sarah Haas, Gebärdensprache: Konstanze Bustian (*Skarabee*), Produktion: Lisette Reuter. Gastspiel im Rahmen des *Sommerblut* Festivals, 10.-11.06.2019 im *COMEDIA Theater* Köln.

² Wenn ich wörtlich aus dem Text der Performance zitiere, beziehe ich mich hierbei auf ein Video der Generalprobe in Manchester vom 14.03.2017. Bei den übrigen Aufführungsbeobachtungen beziehe ich mich auf das Gastspiel in Düsseldorf. *Guide Gods*: Konzept, Performance: Claire Cunningham; Komposition, Live-Musik: Derek Nisbet; Bühnenbild: Karen Tennent; Lichtdesign: Brian Gorman; Bühnenmeisterin: Judy Stewart; Mentor: Tom Roden; Produzentin: Nadja Dias; Produktionsleitung: Lynn Wiseman; Produktionsassistent: Freya Gosnold, Sheena Khanna, Vicky Wilson; Marketing: Vicky Wilson; Übertitel Englisch: Louisa McDaid; Übertitel Deutsch: Ellen Gallagher; Audiodeskription Englisch / männliche Stimme: Christopher McKiddie; Beratung barrierefreier Zugang: Robert Gale, Mairi Taylor (*Flip*); Fotos Brian Hartley. Eine Produktion von Claire Cunningham im Auftrag des *Ulster Bank Belfast Festival*, Queens und dem *Southbank Centre*. Eine Veranstaltung des *tanzhaus nrw* in Kooperation mit der *Diakonie Düsseldorf*, der *Graf Recke Stiftung*, dem *LVR-Berufskolleg – Fachschulen des Sozialwesens* und *KSL Düsseldorf* im Rahmen von *KulturTandem Das Festinklusal*. Gastspiel vom 9.-15.11.2018 für das *tanzhaus nrw* Düsseldorf.

³ Den Begriff „Bedarfe“ greife ich in dieser Verwendungsform aus dem Diskurs von *Un-Label* auf. Im Gegensatz zu „Bedürfnisse“ hebt er die Notwendigkeit hervor, dass eine bestimmte Nachfrage erfüllt wird anstatt die (emotionale) Abhängigkeit von dieser Erfüllung zu betonen. Vgl. Gruppeninterview mit Jana Zöll, Dodzi Dougban und Wagner Moreira vom 11.06.2019.

⁴ In dieser Arbeit werde ich die Bezeichnung *Zuschauer*innen* vermeiden, da sie die theatrale Norm der visuellen Wahrnehmung reproduziert und verwende sie nur in Bezug auf solche Inszenierungsweisen, die (explizit oder implizit) hauptsächlich an ein sehendes Publikum

vergleichend, so deuten sich jedoch auch bereits darin Unterschiede zwischen den beiden künstlerischen Herangehensweisen an. In den künstlerischen Prozessen von *Un-Labels* Performanceproduktionen, die für Menschen mit diversen Wahrnehmungskonstitutionen ästhetisch „gleichberechtigt erlebbar“ sein sollen, spielt die kreative Einbindung von *Accessibility Tools*⁵ eine wichtige Rolle. Um eine ästhetische Zugänglichkeit zu erreichen, gestaltet die Company durch *Accessibility*-Praktiken Arbeitsprozesse für *mixed-abled* Produktionen, in denen Menschen mit und ohne Behinderung(en) gemeinsam Performances entwickeln. In diesem Zuge kreiert sie Arbeitsmöglichkeiten für Künstler*innen mit Behinderung. In den Arbeitsprozessen von *Un-Label* zeigt sich gleichzeitig jedoch auch der starke Einfluss von institutionalisierten Traditionen theatraler Organisation.⁶

Im Vergleich dazu nutzt Cunningham die organisatorische Vorbereitungsphase ihres Gastspiels und den künstlerischen Einsatz von *Accessibility Tools* in *Guide Gods* für die selbstreflexive Kritik von Ausschlüssen, die durch herkömmlich theatrale Inszenierungsweisen reproduziert werden. In der Performance setzt sie, wie das vorangestellte Zitat zeigt, die selbstreflexive Adressierung der von ihr eingesetzten *Tools* ein, um die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion ihrer Kunst für die Publikumsmitglieder zu stellen. Während *Un-Label* kunstimmanent an einer Ästhetik arbeitet, die neue Möglichkeiten des Inszenierens aufzeigt, entwickelt Cunningham in ihrem Produktionsprozess eine Form von kritischer Praxis, die auch die Grundlagen von *Accessibility* in den Produktionsprozessen und ihrer organisatorischen Vorbereitung, sowie die Grenzziehung zwischen Vorbereitung, Aufführung und Rahmenprogramm befragt.⁷

Cunningham und *Un-Label* sind demnach in jeweils unterschiedliche Prozesse eingebunden, die neue Produktionsweisen für Performances hervorbringen. Dabei nehmen sie divergierende Verhältnisse zur Institution Theater ein, die sich in ihren

adressiert sind.

Das Gender* nutze ich in dieser Arbeit nicht als binäre Gegenüberstellung zweier Gender, sondern als Indikator für ein vielgestaltiges Genderspektrum. Zur besseren Lesbarkeit verzichte ich teilweise auf die umfassende Anpassung von Pronomen und nutze ausschließlich die weibliche Form (eine Künstler*in) für alle Gender. Bei englischen Begriffen, die durch ihre Einführung ins Deutsche ihre Genderneutralität verlieren, nutze ich die (im Deutschen männlich besetzte) Grundform und markiere diese mit einem * (Facilitator*).

⁵ Unter *Accessibility Tool* verstehe ich, im Anschluss an Rafael Ugarte Chacón, technische Hilfsmittel, Praktiken oder Strategien, die Zugangsmöglichkeiten herstellen. Darunter fallen zum Beispiel Übertitel (*Captions*), Audiodeskription (AD), Übersetzungen in Gebärden- oder Leichte Sprache. Vgl. Rafael Ugarte Chacón: *Theater und Taubheit. Ästhetiken des Zugangs in der Inszenierungskunst*. Bielefeld 2015, S. 54f. Siehe hierzu auch Kapitel 1.3.1 *Herstellen und Vollziehen*, S. 19. *Accessibility Tools* können jedoch, wie ich argumentieren werde, auch informell, z.B. in Form einer Vermittlungshandlung organisiert sein, siehe hierzu Kapitel 3.2.1 *Sprachliche Vermittlung von Bedarfen*.

⁶ Siehe hierzu insbesondere die Kapitel 3.1.1 *Organisationsstrukturen und Förderung* und Kapitel 3.2 *Probenprozess*.

⁷ Siehe hierzu die Kapitel 3.3 *Institutionsdramaturgie* und 3.4.2 *Zugangsmöglichkeiten des Publikums*.

jeweiligen Bezugnahmen auf und der Verhandlung von institutionalisierten Organisations-, Proben- oder Aufführungspraktiken ausdrückt. Um dies in seiner vollen Komplexität adressieren zu können, reicht es methodisch nicht aus, Aufführungen als Produkte dieser Prozesse zu analysieren. Deshalb nehme ich diverse Phasen der Produktionsprozesse von *Guide Gods* und *PRESENT* in den Blick, um produktionsanalytisch die Herstellung von Zugangsmöglichkeiten für Künstler*innen und Publikumsmitglieder mit und ohne Behinderung herausarbeiten zu können.

Mit meiner Forschung schließe ich somit an eine praxisorientierte Tanzwissenschaft an, die Arbeitspraktiken über den Kontext von Aufführungsanalyse hinaus adressiert. Gleichzeitig leiste ich hiermit einen Beitrag zur Ausarbeitung eines Konzeptes von *Accessibility*, das in interdisziplinären Forschungen zwischen *Disability Studies* und Tanz-, Theater-, Performance- und Kulturwissenschaft(en) bisher noch ein Desiderat darstellt.

Das *Accessibility*-Konzept, das ich mit dieser Forschung vorlegen möchte, basiert sowohl auf theoretischen als auch auf methodischen Vorüberlegungen. In diesem ersten, einleitenden Kapitel vergleiche ich zunächst verschiedene Modelle von Behinderung, die Eingang in kulturwissenschaftliche Forschungen gefunden haben⁸ und kontextualisiere das performative Modell von Behinderung, das die Grundlage meiner Analyse bildet.⁹ Daran anschließend argumentiere ich für die Einführung des englischen Begriffes *accessibility* in den deutschsprachigen Diskurs, wobei ich *Accessibility* definiere als die aktive Herstellung von Zugangsmöglichkeiten, die durch verschiedene Agierende, in unterschiedlichen Positionen geleistet wird. Um dieses recht weite Konzept methodisch aufzuarbeiten, unterscheide ich *Accessibility* erstens von *Access*, den ich als den prozessualen Vollzug von Zugang konzeptualisiere.¹⁰ Das hieraus resultierende Konzept von *Accessibility* nutzte ich, inspiriert durch praxeologische tanzwissenschaftliche Forschungen, zweitens dazu, produktionsanalytisch die Herstellung von Zugangsmöglichkeiten in künstlerischen Arbeitspraktiken herauszuarbeiten.

Da sich dieses Vorgehen von gängigen aufführungsanalytischen Ansätzen unterscheidet, werde ich im zweiten Kapitel auf die empirische Methodik meiner produktionsanalytischen Forschung eingehen. Die Produktionskontexte rund um meine

⁸ Damit gehe ich bewusst nicht auf die zahlreichen Forschungen zum Thema Tanz und Behinderung aus erziehungs- und bildungswissenschaftlicher Perspektiven ein, da Tanz (und Theater) hierin in gänzlich anderen (Vermittlungs-)Kontexten verortet wird. Vgl. u.a. Sarah Whatley: „Dance and Disability. The Dancer, the Viewer and the Presumption of Difference“, in: *Research in Dance Education*. (8/1), 2007, S. 5-25; vgl. Stephanie Burridge/Charlotte Svendler Nielsen (Hrsg.): *Dance, Access and Inclusion. Perspectives on Dance, Young People and Change*. Abingdon und New York 2018.

⁹ Siehe hierzu Kapitel 1.1 *Modelle von Behinderung*, S. 10. Vgl. Petra Kuppers: *Disabilities and Contemporary Performance. Bodies on the edge*. London und New York 2004, S. 49-69.

¹⁰ Siehe hierzu Kapitel 1.3.1 *Herstellen und Vollziehen*.

Fallbeispiele analysiere ich basierend auf umfassenden, ethnografisch-empirischen Feldforschungen, in denen ich teilnehmende Beobachtungen und Interviews durchgeführt habe. In die Analyse des empirisch erhobenen Materials fließen dabei auch Aufführungsanalysen und diskursanalytische Reflexionen ein.¹¹

In Kapitel 3 analysiere ich dann Materialbeispiele meiner Feldforschung, und systematisiere multiple Ebenen von Arbeitspraktiken der *Accessibility* bei Claire Cunningham und der *Un-Label Performing Arts Company*. Ich greife hierzu einzelne Aspekte von *Accessibility* in den Produktionsphasen Institutionalisierung, Probenprozess, Institutionsdramaturgie, Gastspielvorbereitungen und Vorstellungen heraus, und zeige auf, wie die Herstellung von Zugangsmöglichkeiten in künstlerische Arbeitspraktiken eingebettet ist. Aufgrund der enormen Breite dessen, worauf sich die Frage nach Zugang beziehen kann, muss diese Sammlung jedoch notwendigerweise unvollständig erscheinen. Um einerseits den Begriff von *Accessibility* konkretisieren zu können und dabei gleichzeitig zu vermeiden, ihn auf einen Aspekt (oder eine Zielgruppe) zu beschränken, gehe ich auf möglichst diverse Aspekte ein.

In den einzelnen Analysekapiteln spielen dabei folgende Forschungsfragen eine Rolle: In welchen Arbeitskontexten situieren sich meine Beispiele Cunningham und *Un-Label*? Welche Strukturen müssen hierfür neu geschaffen und institutionalisiert werden? Wie beeinflussen sich künstlerische, organisatorische und produzierende Arbeitsprozesse und Praktiken der *Accessibility* gegenseitig? Wie werden Probenprozess, Institutionsdramaturgie und Gastspielvorbereitungen auf eine Herstellung von Zugangsmöglichkeiten hin organisiert? Wie wirken sich (inklusive) Gemeinschaftskonzeptionen auf *Accessibility*-Praktiken aus, die in Produktionsprozessen und Inszenierungen zum Einsatz kommen? Welchen Einfluss auf die Ästhetik von Performances hat die künstlerische Auseinandersetzung mit *Accessibility Tools*? Und umfassender: Welches (politische) Verhältnis zur Institution Theater drückt sich in den jeweiligen Arbeitspraktiken der *Accessibility* aus? Wie reflektieren und transformieren sie diese? Wie lässt sich also der Einfluss beschreiben, den eine *Politics of Accessibility* auf die gelebte Theaterpraxis nimmt?

1.1 Modelle von Behinderung

Um *Accessibility*-Praktiken von Cunningham und *Un-Label* im Kontext einer performativen *Disability Arts*¹² erforschen zu können, ist es zunächst notwendig, den Begriff *Disability* bzw. Behinderung zu kontextualisieren. Dies ist von besonderer Bedeutung, da Behinderungskonzepte, die wissenschaftlichen Analysen zugrunde

¹¹ Siehe hierzu ausführlich Kapitel 2 *Methoden*.

¹² Für eine Kontextualisierung des Begriffes *Disability Arts* siehe Kapitel 1.2 *Kunst und / mit / über Behinderung*.

liegen, einen großen Einfluss auf jene Aspekte haben, die durch die jeweilige Forschung adressiert werden können. Deshalb systematisiere ich in diesem einleitenden Kapitel verschiedene Modelle von Behinderung, auf die im Kontext kulturwissenschaftlicher Forschungen Bezug genommen wird. Für meinen produktionsanalytischen Ansatz greife ich dann den performativen Behinderungsbegriff der Performancetheoretikerin und Behindertenaktivistin Petra Koppers auf¹³, der gängige medizinische, soziale oder kulturelle Behinderungskonzepte um die Analyse von Machtstrukturen ergänzt.

Als noch recht junge Disziplin stellen die *Disability Studies* ein Konglomerat diverser Forschungsrichtungen zum Thema Behinderungen dar. Durch eine zunehmende Verschiebung des akademischen Feldes in Richtung kulturwissenschaftlicher Forschungsperspektiven liegt eine Bandbreite interdisziplinärer Veröffentlichungen vor, die sich von den soziologisch und sozialwissenschaftlich orientierten Anfängen der *Disability Studies* abheben.¹⁴ Jene untersuchten das Zustandekommen von Behinderungen als soziale Kategorie mit Bezug auf das sogenannte Soziale Modell von Behinderung. Als wichtiges Grundlagenmodell ist dieses sowohl in der akademischen Forschung als auch im künstlerischen Diskurs noch stets von Relevanz und wird von Anne Waldschmidt folgendermaßen definiert:

This model [...] emphasizes that disability is a social construction. Basically, it implies three assumptions. First, disability is a form of social inequality and disabled persons are a minority group that is discriminated against and excluded from mainstream society. Second, impairment and disability need to be distinguished and do not have a causal relation; it is not impairment per se which disables, but societal practices of 'disablement' which result in disability. Third, it is a society's responsibility to remove the obstacles that persons with disabilities are facing.¹⁵

Waldschmidt argumentiert in ihrem Aufsatz *Disability goes Cultural*, dass ein solches Konzept von Behinderung zwar für akademische und aktivistische Identitätspolitik durchaus eine wichtige Rolle gespielt habe, dass es jedoch die kulturellen Praktiken vernachlässige, die in der Herstellung von Behinderung als Kategorie eine Rolle spielten.¹⁶

¹³ Vgl. Koppers: *Disabilities and Contemporary Performance*.

¹⁴ Vgl. ebd.; vgl. Anne Waldschmidt: „Disability goes Cultural. The Cultural Model of Disability as an Analytical Tool“, in: dies./Hanja Berressem/Moritz Ingwersen (Hrsg.): *Culture – Theory – Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*. Bielefeld 2017; vgl. Markus Dederich: *Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disabilities Studies*. Bielefeld 2007; vgl. Ugarte Chacón: *Theater und Taubheit*.

¹⁵ Waldschmidt: *Disability goes Cultural*, S. 19f.

¹⁶ Vgl. Waldschmidt: *Disability goes Cultural*, S. 20. Rafael Ugarte Chacón kritisiert das Soziale Modell von Behinderung in seiner Studie *Theater und Taubheit* außerdem dafür, dass es die Performativität von Behinderung außeracht lasse, die das Potenzial habe, eine Trennung von *impairment* und *disability* zu unterlaufen. Zu einer ausführlichen Kritik am Sozialen Modell siehe Ugarte Chacón: *Theater und Taubheit*, S. 68-74.

Im Rahmen eines von Waldschmidt systematisierten Kulturellen Modells erhält Behinderung eine besondere Relevanz als bedeutungsstiftendes Element kultureller Repräsentationsprozesse.¹⁷ In Forschungen, die kulturelle Behinderungskonzepte nutzen, wird die Rolle kultureller Bedeutungsherstellung hauptsächlich durch eine ästhetische Analyse verschiedener Repräsentations- und Aufführungspraktiken herausgearbeitet.¹⁸ In den kulturhistorischen und kulturwissenschaftlichen Veröffentlichungen von Markus Dederich¹⁹ oder Ann Cooper Albright²⁰, die auf Forschungen der *Disability Studies* aufbauen, nutzen die Autor*innen beispielsweise Repräsentations- und Diskursanalysen zur ästhetischen Reflexion von kulturellen und diskursiven Darstellungen von Behinderung. In diesem Rahmen wird Behinderung als ein Bedeutungsphänomen systematisiert.²¹ Cooper Albright bezieht sich in ihren Aufführungsanalysen von Choreografien mit Tänzer*innen mit Behinderung auf Rezeptionsprozesse der doppelten Repräsentation von somatischer und kultureller Identität:

In order to examine ableist preconceptions in the professional dance world, one must confront both the ideological and symbolic meanings that the disabled body holds in our culture, as well as the practical condition of disability. Once again, we are in the position of having to negotiate between the theatrical representation of dancing bodies and the actuality of their physical experiences. Watching disabled bodies dancing forces us to see with a double vision, and helps us to recognize that while a dance performance is grounded in the physical capacities of a dancer, it is not limited by them.²²

Im Tanz, so die These, produzieren und reproduzieren sich die Ebene des Symbolischen, also der kulturellen Repräsentation, und die Ebene der körperlich-leiblichen Erfahrung, der „lived experience“ von Behinderung, gegenseitig.²³ Cooper Albright analysiert Behinderung demnach in einem Spannungsfeld zwischen theatraler Bedeutungsstiftung und der Realität körperlichen Embodiments.

Die Ebene von Embodiment spielt ebenfalls eine wichtige Rolle für das Performative Modell von Behinderung, das Petra Koppers vorschlägt. In ihrer

¹⁷ Waldschmidt: *Disability goes Cultural*, S. 24.

¹⁸ In den Kulturwissenschaften liegt eine Bandbreite von Veröffentlichungen vor, die einen solchen ästhetischen Schwerpunkt von Aufführungs- bzw. Repräsentationsanalyse aufweisen. Vgl. Dederich: *Körper, Kultur und Behinderung*; vgl. Ann Cooper Albright: *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Hanover 1997; vgl. Koppers: *Disability and Contemporary Performance*; vgl. Benjamin Wihstutz: „Nichtkönnen. Nichtverstehen. Zur politischen Bedeutung einer Disabilities Aesthetics in den Darstellenden Künsten“, in: Friedemann Kreuder/Ellen Koban/Hanna Voss (Hrsg.): *Re/Produktionsmaschine Kunst. Kategorisierung des Körpers in Darstellenden Künsten*. Bielefeld 2017, S. 61-74; vgl. Ugarte Chacón: *Theater und Taubheit*. Für weitere kulturwissenschaftliche Positionen der Behinderungsforschung außerdem siehe den Sammelband Waldschmidt/Berressem/Ingwersen: *Culture – Theory – Disability*.

¹⁹ Vgl. Dederich: *Körper, Kultur und Behinderung*.

²⁰ Vgl. Cooper Albright: *Choreographing Difference*.

²¹ Vgl. Dederich: *Körper, Kultur und Behinderung*, S. 43.

²² Cooper Albright: *Choreographing Difference*, S. 58.

²³ Vgl. ebd., xxiii.

performancetheoretischen Studie *Disabilities and Contemporary Performance*²⁴ konzeptualisiert Koppers Behinderung weniger als Geflecht kultureller Bedeutungen, ihr Begriff von Behinderung bezieht sich vielmehr auf das Potential einer verkörperten, dekonstruierenden Performativität, die Dichotomien zwischen sogenannten normalen und behinderten Körpern zu öffnen vermöge.²⁵ Diese Setzung ermöglicht nicht nur die Analyse von performativen und dekonstruktivistischen Repräsentationen von *Behinderung* in den Darstellenden Künsten, sondern bietet Koppers auch den Ausgangspunkt, in ihrer Studie grundlegende Annahmen eines auf der Natürlichkeit von Körpern beruhenden Behinderungskonzeptes zugunsten einer performativ verstandenen Hervorbringung von Verkörperung zu dekonstruieren. In Anlehnung an Antonio Gramsci formuliert sie ein Performatives Modell, das Behinderung als Bezeichnungspraktik im Modus der Anrufung versteht:

Conceiving of disability as *appellation* means that a subject is hailed into the position of disabled. Public narratives and images, social institutions and psychic structures that emerge out of our embodied being, together with bodily practices and ways of learning of how to be a 'normal' body in our social world, work to create images of disability that go deeper than a temporary 'social construction'. A disabled subject is hailed as disabled, she understands herself to be addressed by the term, and what it stands for. The status of disability demarcates a way of life, a social position and a way of being that isn't easily abandoned, given the ideological and institutional anchoring of the concept in everyday life.²⁶

Auf Basis einer kritischen, dekonstruktivistischen Theorie versteht Koppers Behinderung als ein an die verkörperte Erfahrung gebundenes, aber performativ hervorgebrachtes Phänomen, das innerhalb sozialer, narrativer und machtgeprägter Praktiken wiedereingeschrieben und aktualisiert wird.²⁷ Koppers ergänzt somit das Soziale und Kulturelle Modell von Behinderung um die kritische Analyse von Machtbeziehungen. Dabei beschränkt Koppers die Performativität von Behinderung nicht auf das ästhetisch-gestaltete Theatererleben, sondern versteht sie als inhärenten Teil von Behinderungserfahrung. Hierdurch schlägt sie eine Brücke zwischen alltäglichen Praktiken und künstlerischen Inszenierungen von Behinderungsperformances.

²⁴ Vgl. Koppers: *Disabilities and Contemporary Performance*. Ebenfalls mit Bezug auf Performancetheorie entwickelt Benjamin Wihstutz eine „Ästhetik der Imperfektion, [in der] Performance des Nichtkönnens“ mittels derer er künstlerische Arbeiten aus dem Bereich der Darstellenden Künste auf die performative Dekonstruktion von Behinderung analysiert. Dabei unterlässt Wihstutz jedoch eine kritische Befragung seines Behinderungsbegriffes und überträgt diesen allegorisch auch auf Performances des Nichtkönnens bei nicht-behinderten Performenden. Einige dieser Allegorien implizieren ein Medizinisches Behinderungsmodell, was meines Erachtens seiner Absicht einer Dekonstruktion zuwiderläuft. Vgl. Wihstutz: *Nichtkönnen*, S. 72.

²⁵ Vgl. Koppers: *Disabilities and Contemporary Performance*, S. 1 und S.49f.

²⁶ Ebd., S. 51. Hervorhebung V.W.

²⁷ Vgl. ebd., S. 50.

Auch wenn ich in meinen analytischen Ausführungen den Hauptfokus auf *Accessibility* lege und nur stellenweise vertiefend darstellen kann, wie Behinderungskonzepte in die Praxis meiner Fallbeispiele eingelagert sind, bildet Koppers' Performatives Modell von Behinderung die theoretische Grundlage für das Behinderungsverständnis meiner Forschung. Für die Analyse meines Materials berücksichtige ich dementsprechend, dass Behinderung performativ hervorgebracht ist und somit weder naturalisiert noch auf soziale Herstellung reduziert werden kann. Stattdessen vollzieht sich Behinderung in Handlungen, die die (Selbst-)Adressierung des Subjektes als *behindert* reproduziert oder dekonstruiert. Die komplexe Spannung, in der Behinderung zwischen ständiger Dekonstruktion machtbesetzter Zuschreibungen und Re-Materialisierung körperlicher Bedarfe verhandelt wird, gilt es zu berücksichtigen.²⁸ Durch die produktionsanalytische Perspektive meiner Forschung rücken immer wieder die materiell-physischen Bedarfe von Menschen in den Vordergrund, die in der Anrufung dieser Personen als *behindert* eine Rolle spielen. Aus diesen Gründen ist es nicht möglich, *Behinderung* vollständig zu dekonstruieren. Auch würde dies gegebene kulturelle und soziale Machtstrukturen verschleiern. Vielmehr möchte ich in Bezug auf einzelne Materialbeispiele herausarbeiten, ob und wie in den jeweiligen Kontexten Behinderung als Bedeutungskategorie in Relation zur Frage der *Accessibility* in Produktionsprozessen der ausgewählten Performances eine Rolle spielt und wie diese hervorgebracht wird.²⁹

1.2 Kunst und / mit / über Behinderung

Für die Kunstpraxis meiner beiden Beispiele stellt die performative Beschäftigung mit der Kategorie Behinderung bzw. *Disability* einen relevanten Einfluss dar. Um die Sichtbarkeit von Künstler*innen mit Behinderung zu erhöhen und ihnen eine Stimme zu geben, hat sich vor allem im VK eine öffentlichkeitswirksame Kunstszene der *Disability Arts* mit internationaler Ausrichtung herausgebildet, zu der auch Cunningham und *Un-Label* gezählt werden können.³⁰ Die Bezeichnung *Disability Arts* verwende ich in diesem Fall als einen Sammelbegriff, der eine Vielzahl von künstlerischen Ansätzen bezeichnen kann, durch die Arbeiten entlang der Fragen nach Formaten und Inhalten innerhalb unterschiedlicher Kunstgenres entwickelt werden. Hierbei werden jeweils unterschiedliche Modelle von Behinderung berücksichtigt. Verschiedene

²⁸ Siehe zum Beispiel auch die Versuche einer Kontextualisierung des Begriffs *disability* von Colette Conroy. Sie stellt die diskursiven Spannungen heraus, die sich daraus ergeben, wie umstritten und vieldeutig der Begriff ist. Vgl. Colette Conroy: „Disability. Creative tensions between drama, theatre and disability arts“, in: *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*. (14/1), 2009, S. 1-14, hier S. 1f.

²⁹ Siehe hierzu z.B. Kapitel 3.2.3 *Entwicklung einer gemeinsamen Kommunikationsweise*.

³⁰ Vgl. Disability Arts Online: *Sharing Disability Arts & Culture with the World*. www.disabilityarts.online [20.09.2019]; vgl. Disability Arts International: *Promoting increased access to the arts for disabled artists and audiences around the globe*. Online zu finden unter: <http://www.disabilityartsinternational.org/> [20.09.2019].

Schwerpunkte entstehen z.B. dadurch, dass Kunstproduktionen Menschen mit Behinderung als Publikum adressieren, dass Künstler*innen mit Behinderung an Produktionsprozessen mitarbeiten, oder dass Produktionen beides miteinander kombinieren.³¹ In Bezug auf diese unterschiedlichen Strukturen haben sich im *Disability Arts* Kontext zwei Bezeichnungen entwickelt, die auch im Rahmen meiner Forschung eine Rolle spielen, da sie von Aktivist*innen und Künstler*innen im VK und in Deutschland zunehmend verwendet werden: die Begriffe *disability-led* und *mixed-abled*.

Die Bezeichnung *disability-led*, wie sie beispielsweise die Autorin und Aktivistin Kaite O'Reilly verwendet, bezieht sich vor allem auf die Art und Weise, wie Kunstproduktion und deren Inhalte organisiert sind, nämlich aus der Perspektive von Menschen mit Behinderung.³² Der Term impliziert zwar auch die Adressierung der Kunst an ein bestimmtes Publikum, stellt darüber hinaus aber besonders die Frage, wer in Kunstproduktionen die relevanten Entscheidungen trifft.

Mixed-abled wird dagegen eher in Bezug auf die Zusammensetzung einer Gruppe verwendet, in der Menschen mit und ohne Behinderung gemeinsam arbeiten. Der Begriff legt die Betonung dabei, im Sinne des Sozialen Modells von Behinderung, auf die unterschiedlichen Fähigkeiten der Beteiligten.³³

Diese Bezeichnungsformen weisen unterschiedliche Schwerpunkte auf: *disability-led* stellt in den Mittelpunkt, dass leitende Positionen von Menschen mit Behinderung eingenommen oder Entscheidungen aus deren Perspektive getroffen werden. *Mixed-abled* trifft zunächst keine Aussage, wie in der Organisation der „fähigkeitsgemischten“³⁴ Gruppe mit der hegemonialen Ordnung zwischen Mehrheits- und Minderheitsgesellschaft umgegangen wird. Diese Unterscheidungen machen jedoch deutlich, wie relevant die Organisationsformen sind, die den Produktionsprozessen künstlerischer Arbeit im weiten Feld der *Disability Arts* zugrunde liegen.³⁵

Meine Fallbeispiele, die sich künstlerisch beide den *Performing Arts*³⁶ zurechnen lassen, positionieren sich in diesem Diskurs unterschiedlich: während sich die

³¹ Vgl. Conroy: *Disability*, S. 5ff.

³² Vgl. Kaite O'Reilly: „A playwright reflects on 'alternative dramaturgies'“, in: *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*. (14/1), 2009, S. 31-35, hier S. 34. Noa Winter nutzte den Begriff in ihrer Rolle als Moderatorin der Podiumsdiskussion *Technologies of Access* im Rahmen des Festivals *Claiming Common Spaces II* am 24.05.2019 im *tanzhaus nrw*, um die Forderung nach einem Ausbau der Programmierung von *disability-led* Performances zu formulieren.

³³ Vgl. Susanne Quinten: „Teilhabe im Tanz“, in: dies./Christiana Rosenberg (Hrsg.): *Tanz - Diversität - Inklusion. Jahrbuch TanzForschung 2018*. Bielefeld 2018, S. 135-155, hier S. 140.

³⁴ Ebd.

³⁵ Siehe hierzu auch Kapitel 3.1.1 *Organisationsstrukturen und Förderung*.

³⁶ Für die künstlerische Genrebezeichnung meiner beiden Beispiele greife ich den Begriff *Performing Arts* aus dem Diskurs der *Un-Label*-Mitglieder auf, den die Performer*innen Jana

Choreografin Claire Cunningham in ihrem Internetauftritt aktiv als *disabled artist*³⁷ identifiziert, und auch in ihren Performances Themen behandelt, die als *disability-led* bezeichnet werden können, nutzt die *Un-Label Performing Arts Company* die Selbstbezeichnungen *mixed-abled* und inklusiv.³⁸ Zwar arbeitet *Un-Label* mit diversen künstlerischen Teams zusammen und engagiert Künstler*innen und Berater*innen mit und ohne Behinderung, zum Beispiel indem im Entwicklungsprozess von Produktionen Testpublikum mit spezifischen Wahrnehmungsdispositionen zu Proben eingeladen wird. Alle leitenden Positionen im Team von *Un-Label* werden jedoch von Menschen ohne Behinderung bekleidet. Zudem sind die künstlerischen Leiter aller Produktionen oder Projekte von *Un-Label* Männer ohne Behinderung.³⁹

Um im Rahmen einer produktionsanalytischen Forschung den Einfluss von *disability-led* bzw. *mixed-abled* Produktionslogiken auf Arbeitspraktiken der *Accessibility* erörtern zu können, muss zunächst der *Accessibility*-Begriff herausgearbeitet werden, der dieser Analyse zugrunde liegt. Für die Entwicklung eines Konzeptes, das die Herstellung von Zugangsmöglichkeiten im Kontext eines performativen Behinderungsmodells berücksichtigt, lege ich im folgenden Kapitel die theoretischen Grundlagen.

1.3 Accessibility

Durch den starken rezeptionsästhetischen Fokus liegen in der gegenwärtigen tanz-, theater- und kulturwissenschaftlichen Forschung vor allem aufführungszentrierte Analysen vor, die mit unterschiedlichen Definitionen von *Behinderung* operieren. Die theoretische Aufarbeitung eines Konzeptes von *Accessibility* findet in diesem Rahmen bisher kaum statt und eine dezidiert tanzwissenschaftliche Forschung steht ebenfalls

Zöll und Wagner Moreira nutzen, um die zusammenführende Verbindung von verschiedenen Kunstgenres wie Tanz, Musik, Schauspiel etc. in der Aufführung einer „Performance“ zu bezeichnen. Vgl. Gruppeninterview mit Jana Zöll, Dodzi Dougban und Wagner Moreira vom 11.06.2019.

³⁷ Claire Cunningham: *About*. Online zu finden unter: <http://www.clairecunningham.co.uk/about/> [20.09.2019].

³⁸ *Un-Label: About*. Online zu finden unter: <https://un-label.eu/about/> [20.09.2019]. Ich bin mir bewusst, dass der Begriff der Inklusion unter *Disability*-Aktivist*innen in Deutschland teilweise recht kritisch reflektiert wird, da er nach wie vor eine dichotome Gegenüberstellung von Mainstreamkultur und den davon Ausgeschlossenen impliziert. Er wird außerdem häufig in Kontexten genutzt, in denen die Verantwortlichkeit für inkludierende Handlungen auf die zu Inkludierenden ausgelagert wird. Diese Einsicht verdanke ich unter anderem einer kritischen Aussage Noa Winters im Panel *Technologies of Access* im Rahmen des Festivals *Claiming Common Spaces II* am 24.05.2019 im *tanzhaus nrw*, das organisiert wurde durch das Bündnis internationaler Produktionshäuser. Siehe auch Conroy: *Disability*, S. 11 und die kurze Diskussion des Inklusions-Begriffs in Kapitel 1.3 *Accessibility*, S. 16. Ich benutze den Begriff „inklusive“ trotzdem als Synonym zu *mixed-abled* in Bezug auf *Un-Labels* Arbeitsweise, da er einen zentralen Begriff im Diskurs der Company-Mitglieder darstellt.

³⁹ *Verflüchtigung* (2014), *L – Can there be identity without difference?* (2016), *PRESENT* (2018), *Gravity (and other attractions)* (Regie alle: Costas Lamproulis), *The Little Prince* (Regie: Vahan Badalyan), und *Re:Construction (Leib + Seele Produktionen)*. Die drei letztgenannten *ImPart*-Produktionen: 2019).

noch aus. In Hinblick auf Arbeitspraktiken der *Accessibility* liegt somit ein doppeltes Desiderat in Bezug auf die Thematik und die Methodik meiner Forschung vor. Zur Analyse von spezifischen *Accessibility*-Praktiken in den Darstellenden Künsten bedarf es einer detailorientierten Produktionsanalyse, zu der ich mit dieser Masterarbeit einen ersten Beitrag leiste.

Für einen solchen produktionsanalytischen Forschungsansatz zu *Accessibility* gibt es also in der Literatur bisher dementsprechend wenige Vorbilder. In der interdisziplinären Veröffentlichung *Dance, Disability and Law* von Whatley, Waelde, Harmon et. al. findet sich ein erster Ansatz, Performancepraktiken der *Disability Arts* über den Kontext von Aufführungen hinaus zu thematisieren. Hierzu sammeln die Herausgeber*innen Analysen der sozialen, künstlerischen, kulturellen, politischen und juristischen Arbeitsbereiche und politischen Handlungsspielräume, in denen die gelebte Kunstpraxis von Künstler*innen mit Behinderung im VK angesiedelt ist.⁴⁰ In kurzen Fallstudien zeigen die Autor*innen die Relevanz von Organisationsstrukturen für die Herausbildung nachhaltiger Arbeitsprozesse auf, sparen dabei jedoch Fragen nach der Einbettung von *Accessibility* in künstlerische Arbeitspraktiken aus.

Basierend auf meinen Beispielen *Un-Label* und Cunningham argumentiere ich jedoch, dass Praktiken der *Accessibility* eine zentrale Rolle in den Produktionsprozessen von Künstler*innen der *Disability Arts* Szene einnehmen. Dass ich hierbei für meine Forschung den englischen Begriff *accessibility* anstelle von „Zugänglichkeit“ oder „Barrierefreiheit“ benutze, hat beispielbezogene und inhaltliche Gründe: Zum einen werden Praxiskonzepte wie *Accessibility*, die vor allem im Diskurs zeitgenössischer Künstler*innen Anwendung finden, hauptsächlich in einem englischsprachigen Kontext geprägt.⁴¹ Das liegt sowohl an der internationalen Vernetzung der *Disability Arts* Szene als auch an der Vorreiter-Rolle der *Disability Studies* im VK für den akademischen Diskurs. Zum anderen hat die Entscheidung, den Term *Accessibility* in die deutschsprachige akademische Tanzforschung einzuführen,

⁴⁰ Sarah Whatley/Charlotte Waelde/Shawn Harmon et. al. (Hrsg.): *Dance, Disability and Law. InVisible Difference*. Bristol und Chicago 2018, ix. In dieser Veröffentlichung bearbeiten die Autor*innen die Arbeitsfelder entlang der Perspektiven, die ihre Überschneidungen eröffnen. Um politische Werkzeuge bereitzustellen, fassen sie jene Perspektiven anschließend in Kurzdossiers zusammen. Diese Art der Forschung schlägt somit eine Brücke zwischen Kunst und politischem Empowerment, woran sich die Nähe des wissenschaftlichen Diskurses im VK zu aktivistischen-politischen Aktivitäten zeigt. Zu einer Diskussion des Verhältnisses zwischen *Disability Studies* und *Disability Activism* siehe auch Dan Goodley: „Dis/entangling Critical Disability Studies“, in: Waldschmidt/Berressem/Ingwersen: *Culture – Theory – Disability*, S. 81-97, hier S. 92f.

⁴¹ Vgl. *Un-Label*: „Manual Innovation Diversity. New Approaches of a Cultural Encounter in Europe“, veröffentlicht in: *Innovation Vielfalt. Neue Wege in den darstellenden Künsten Europas*. Juni 2017, S. 21. Online zu finden unter: https://un-label.eu/wp-content/uploads/Un-Label-Manual-Innovation-Diversity-New-Approaches-of-Cultural-Encounter-in-Europe_EN.pdf [20.09.2019]; vgl. Graeae: „Accessibility“, veröffentlicht in: *Access*. Online zu finden unter: <https://graeae.org/accessibility/> [20.09.2019].

inhaltliche Gründe der sprachlichen Übertragbarkeit, das es im Deutschen keinen Begriff gibt, der als akkurate Übersetzung praxisbezogener, englischsprachiger *Accessibility*-Konzepte angesehen werden kann. In Übersetzungen wird *accessibility* mit einer Vielzahl an Begriffen, wie zum Beispiel Barrierefreiheit, barrierearmer Zugang oder (hindernisfreie) Zugänglichkeit umschrieben, die aber jeweils nur Teilaspekte von *accessibility* fassen und zudem nicht spezifisch genug definiert werden.⁴²

In deutschsprachigen, kulturwissenschaftlichen Forschungen gibt es deshalb keine tiefergehende Auseinandersetzung mit den Bedeutungsebenen von *Accessibility* und ihrer Relevanz für die gelebte Kunstpraxis. Findet der Begriff Anwendung, wie in Rafael Ugarte Chacóns umfassender Studie *Theater und Taubheit*, so wird er lediglich in Bezug auf theatrale Inszenierungspraktiken angewendet und im Kontext semantischer Narration verortet. Hierdurch wird *Accessibility* im Bereich der Theaterwissenschaften vor allem im narrativen Sinne einer inhaltlichen Zugänglichkeit von Theaterstücken in Bezug auf das Paradigma des nachvollziehenden Verstehens verwendet.⁴³

Seine undifferenzierte Nutzung im Kontext aufführungsanalytischer Forschung führt dazu, dass der Begriffs *Accessibility* bisher nicht als Analysekonzept aufgegriffen wurde. Bislang beziehen sich Autor*innen eher auf andere Konzepte wie das der Inklusion, der Teilhabe, bzw. der „verkörperten Teilhabe“⁴⁴, sowie des Zugangs. Zugang bzw. *Access* definiert Ugarte Chacón folgendermaßen:

Im Allgemeinen bedeutet *Access*, dass ein Gebäude, eine Veranstaltung, ein Programm, eine Information oder anderes Menschen zugänglich ist, *und zwar unabhängig von ihrer körperlichen und geistigen Verfasstheit*. Im Konkreten kann dies zum Beispiel bedeuten, dass Gebäude über Rampen und Fahrstühle zugänglich sind, dass Informationen nicht nur in schriftlicher Form vorliegen, sondern auch in akustischer Form, in leichter Sprache, Gebärdensprache oder Braille, dass Filme Untertitelt sind und über Audiodeskription verfügen.⁴⁵

⁴² Vgl. *Un-Label: „Handbuch Innovation Vielfalt. Neue Wege in den Darstellenden Künsten Europas“*, veröffentlicht in: *Innovation Vielfalt. Neue Wege in den darstellenden Künsten Europas*. Juni 2017. https://un-label.eu/wp-content/uploads/Un-Label-Handbuch-Innovation-Vielfalt-Neue-Wege-in-den-Darstellenden-Ku%CC%88nsten-Europas_DE.pdf [20.09.2019]; vgl. Linda Stegmann: „Inklusives Theater und die Rolle der Translation“, in: *trans-kom.* (7/1), 2014, S. 64-98, hier 67.

In akademischen, englischsprachigen Veröffentlichungen liegt jedoch meines Wissens nach bisher ebenfalls keine dezidierte Reflexion eines *Accessibility*-Konzeptes mit Bezug zu Menschen mit Behinderungen in den Darstellenden Künsten vor. Vielmehr wird der Begriff eher alltagssprachlich und teils mit starkem Fokus auf die Dekonstruktion physischer Barrieren in Theatern verwendet. Vgl. Joan Lipkin/Ann Fox: „The DisAbility Project. Toward an Aesthetic of Access“, in: *Contemporary Theatre Review.* (11/3-4), 2001, S. 119-136, hier, S. 136.

⁴³ Vgl. Ugarte Chacón: *Theater und Taubheit*, S. 60; vgl. Stegmann: *Inklusives Theater und die Rolle der Translation*, S. 67.

⁴⁴ Für alle drei Begriffe siehe Susanne Quinten/Rosenberg: *Tanz – Diversität – Inklusion*; vgl. Natalie Mälzer: „Inklusion durch Mehrsprachigkeit im Theater“, veröffentlicht in: *kubi-online*, 2018. Online zu finden unter: <https://www.kubi-online.de/artikel/inklusion-durch-mehrsprachigkeit-theater> [20.09.2019]. Zum Begriff der „verkörperten Teilhabe“ siehe Susanne Quinten: *Teilhabe im Tanz*, S. 135–155.

⁴⁵ Ugarte Chacón: *Theater und Taubheit*, S. 53, Hervorhebung V.W.

Die Idee von *Access* leitet sich dabei von einem gleichberechtigten Anspruch aller Menschen auf den Zugang zu gesellschaftlichen Praktiken, Räumen oder Informations- und Kommunikationsmedien ab. Dieser Grundsatz der Gleichberechtigung bestimmt, wie Quinten und Rosenberg betonen, auch das Konzept von Teilhabe:

Aus menschenrechtlicher Perspektive ist Teilhabe mit der Idee verbunden, dass jeder Mensch das Recht hat gleichberechtigt und ohne Diskriminierung in der Gesellschaft mit anderen zu leben und mitbestimmen zu können.⁴⁶

Die Autor*innen rahmen die Konzepte *Access* und Teilhabe durch den Überbegriff der Inklusion, der ein Gesellschaftskonzept bezeichnet, das alle Mitglieder auf Basis ihrer unterschiedlichen Fähigkeiten in ihrer Diversität und Differenz einbezieht.⁴⁷ Im Konzept der Inklusion wird der Gestaltung von sozialen Praktiken somit eine pluralistisch-egalitäre Auffassung von Gesellschaft als Gemeinschaft zugrunde gelegt. Allerdings ist gegen diese ideologisierende Vorstellung einer inklusiven Gesellschaft als harmonisch-pluralistische Gemeinschaft sowie gegen die schwammige Verwendung des Begriffes Inklusion viel Kritik geäußert worden.⁴⁸ Ich möchte mir für meine Analyse dabei besonders den Einwand von Colette Conroy zu Herzen nehmen, die darauf hinweist, dass mit der Verwendung des Begriffes der Inklusion das Risiko eingegangen wird, die Analyse von Machtstrukturen und politisierter Partizipation zu vernachlässigen.⁴⁹

Um spezifischer analysieren zu können, wie Partizipation in Produktionsprozessen durch *Accessibility*-Praktiken strukturiert wird, schlage ich eine Trennung von *Access* und *Accessibility* mit Bezug auf ihre unterschiedlichen Organisationlogiken vor. Ich definiere *Accessibility*-Praktiken im Folgenden als Handlungen, die Zugangsmöglichkeiten in einer Logik des Herstellens produzieren. Sie finden Anwendung im gesamten Produktionsprozess von Performances, von Organisations- und Probenprozessen bis hin zu Aufführungen und sind in der Lage, Machtstrukturen der Institution Theater offenzulegen.

1.3.1 Herstellen und Vollziehen: Zur Unterscheidung von *Access* und *Accessibility*

Ich möchte *Accessibility* nicht in dem Sinne verstanden wissen, in dem es im Deutschen herkömmlicherweise mit „Barrierefreiheit“ oder „Zugänglichkeit“ übersetzt wird, sondern als aktive und bewusste, aber teils routinierte Herstellung von Zugangsmöglichkeiten. *Accessibility*-Praktiken erfolgen also in einem aktiven Modus der Zugänglich-Machung, wie Ugarte Chacón es in einem Nebensatz ausführt:

⁴⁶ Quinten: *Teilhabe im Tanz*, S. 35.

⁴⁷ Vgl. Ugarte Chacón: *Theater und Taubheit*, S. 58; Quinten/Rosenberg: *Tanz – Diversität – Inklusion*, S. 10. Siehe hierzu auch das Paradigma der Inklusion, das Reuter und Lamproulis für den Diskurs von *Un-Label* formulieren, Kapitel 3.1.2 *Professionalitätsdiskurs*, S. 38.

⁴⁸ Vgl. Ugarte Chacón: *Theater und Taubheit*, S. 57; vgl. Conroy: *Disability*, S. 11.

⁴⁹ Vgl. Conroy: *Disability*, S. 11.

„*Accessibility*, das heißt *Access* gewährend“.⁵⁰ Ich konstatiere demnach ein Potential für die Analyse künstlerischer Arbeitspraxis, das durch eine Einführung des englischen *accessibility* in den deutschsprachigen Diskurs entsteht. Dies nimmt die aktive Herstellung komplexer Zugangsmöglichkeiten zu Performanceerlebnissen und Produktionsprozessen sowie die grundsätzlichen Teilnahme- und Teilhabe-Bedingungen von Publikum an zeitgenössischen Performances in den Blick. Aus der Performancetheorie von Kai van Eikels übernehme ich zwei Logiken der Organisation des Performativen, die ich auf die Begriffe *Access* und *Accessibility* übertrage. In dieser Lesart schlage ich eine Unterscheidung beider Begriffe vor, wobei *Accessibility* eine Logik des Herstellens (*poiesis*) und *Access* eine Logik des Vollziehens (*praxis*) zukommt. Van Eikel unterscheidet diese wie folgt:

Für ein Verständnis von Organisation hat es große Konsequenzen, einen praktischen und einen poetischen *logos*, eine Intelligenz des Vollziehens und eine des Herstellens zu unterscheiden. Wissensgeschichtlich reichen die Spuren einer solchen Unterscheidung bis zu Aristoteles zurück, der in der *Nikomachischen Ethik* sagt, die *praxis*, das politische Handeln, habe ihr Ziel in ihrer *energeia*, ihrer Verwirklichungsbewegung – und nicht in etwas ihrer eigenen Wirklichkeit Äußerlichem wie die *poiesis*, das Herstellen, das auf ein Produkt abzielt. [...] Ob man Organisation gemäß einer Logik des Praktischen oder des Poietischen auffasst – und betreibt –, führt zu stark voneinander abweichenden, mitunter konträren Haltungen gegenüber der Macht, die *performance* zukommt [...]. Um es schematisch zu sagen: Performance in der Perspektive der *praxis* aufgreifen, heißt Organisation weniger von der Planung und Anordnung, von den Mitteln und Formaten der Herrschaft über das Wirkliche her zu verstehen, vielmehr die organisierenden Kräfte im Wirklichen und Wirklich-Werden wahrzunehmen. Mit *performance* als etwas, dessen Organisation in die Zuständigkeit einer *ars performativa*, einer Kunst des Vollziehens, des Verwirklichens, der *praxis* gehört, geht es um die organisatorische Dimension der Verwirklichungsbewegung.⁵¹

Diese Unterscheidung auf Arbeitspraktiken der *Accessibility* zu übertragen, bedeutet *Accessibility* als das Herstellen von Zugangsmöglichkeiten zu begreifen. *Accessibility* in diesem Sinne lenkt dabei eher den Blick auf Praktiken, die ein „Produkt“ herstellen, das Handelnden den (materiellen) Rahmen bietet, um ihre Zugangsfähigkeit zu vollziehen. Somit richtet sich der Blick auf die Zugang-Gewährenden als Produzent*innen von Zugangsmöglichkeiten. Auf der anderen Seite steht *Access* als das Verwirklichen von Zugang, das die Agency derjenigen betont, die Zugang vollziehen und dabei die ihnen angebotenen Zugangsmöglichkeiten möglicherweise transformieren oder dekonstruieren.

Mir ist bewusst, dass die analytische Fokussierung auf *Accessibility*, wie ich sie in der vorliegenden Arbeit vornehme, das Risiko birgt, Machtstrukturen von Integrierenden und Exkludierten zu reproduzieren. In einzelnen Analysen möchte ich deswegen nicht ausschließlich auf die Herstellung von Zugangsmöglichkeiten eingehen, sondern ebenso Praktiken beleuchten, die im Zusammenspiel der Herstellung von *Accessibility*

⁵⁰ Ugarte Chacón: *Theater und Taubheit*, S. 53.

⁵¹ Kai van Eikels: *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik, und Sozio-Ökonomie*. Paderborn 2013, S. 29.

und dem Vollzug von *Access* das Verhältnis zwischen beiden aushandeln.⁵² Somit muss Forschung über Arbeitspraktiken der *Accessibility* ebenso berücksichtigen, welche Macht- und Partizipationsstrukturen der Herstellung von *Accessibility* und dem Verwirklichen von *Access* zugrunde liegen. Das Potenzial dieser analytischen Separierung von Zugangsmöglichkeiten herstellen und Zugang vollziehen liegt darin, das Verhältnis der Herstellungsprozesse zur Institution Theater sichtbar machen zu können. Dadurch lässt sich ebenfalls untersuchen, wie *Accessibility*-Praktiken hegemoniale Ordnungen des Theaters reproduzieren oder neu organisieren, wie sie Möglichkeiten schaffen, die diesen Strukturen zugegen laufen oder sie letztendlich doch bestätigen. Außerdem kann durch eine Analyse des Verhältnisses von *Access* und *Accessibility* die (Wieder-)Einschreibung von Konzepten der Inklusion oder Integration herausgearbeitet werden.

Praktiken der Zugänglich-Machung, die in die Praxis meiner beiden Beispiele Cunningham und *Un-Label* eingebettet sind, bezeugen dabei die politische Haltung ihrer künstlerischen Arbeit. Als politisch lassen sie sich deshalb bezeichnen, weil sie einerseits Bezug nehmen auf realpolitische Prozesse, die zur Formulierung von Gesetzen und juristischen Konventionen führen, wie im Beispiel der Behindertenrechtskonvention.⁵³ Andererseits werden im Zusammenspiel von Diskursen und Praktiken der *Accessibility* ständig Konzepte von Behinderung in Bezug auf Gesellschaft und somit die Konstellationen von Menschen mit und ohne Behinderung neu ausgehandelt und hervorgebracht.⁵⁴ In der Gestaltung von Arbeitspraktiken der *Accessibility* und der Nutzung von *Accessibility Tools* zeigt sich eine politische Grundhaltung, die ich als *Politics of Accessibility* bezeichne. Diese verstehe ich als Arbeitspolitik von Cunningham und *Un-Label*, die Kunstpraxis konstitutiv mitbestimmt. Im Rahmen einer *Politics of Accessibility* Zugangsmöglichkeiten zu künstlerischer Arbeit herzustellen, ermöglicht es meinen beiden Beispielen, jeweils unterschiedlich, soziale, kulturelle, politische und ästhetische Normen von Performances und Produktionsprozessen zu adressieren und neu zu verhandeln. In diesen Prozessen wird Bezug genommen auf

⁵² Siehe hierzu Kapitel 3.2.3 *Entwicklung einer gemeinsamen Kommunikationsweise* und Kapitel 3.4.2 *Zugangsmöglichkeiten des Publikums*.

⁵³ *Übereinkommen über die Rechte von Menschen mit Behinderung* (UN-Behindertenrechtskonvention), 13.12.2006, abgedruckt in BGBl II, Nr. 35 vom 31.12.2008, S. 1420-1457.

⁵⁴ „Die Politik ist zuerst die Tätigkeit, die die sinnlichen Rahmenbedingungen neu gestaltet, innerhalb derer die gemeinsamen Gegenstände bestimmt werden. Sie bricht mit der sinnlichen Offensichtlichkeit der „natürlichen“ Ordnung, die die Individuen und Gruppen jeweils zum Befehlen und zum Gehorchen, zum öffentlichen Leben oder zum privaten Leben bestimmt, indem sie sie zuerst diesem oder jenem Typus von Raum und Zeit, dieser oder jener Seins-, Sicht- und Sprechweise zuweist.“ Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien 2009, S. 73.

Behinderungsdiskurse, die sich zwischen den beiden gegenläufigen Strategien der Dekonstruktion von naturalisierter Differenz und der Sichtbarmachung von materiellen Ausschlüssen aufspannen.⁵⁵ Während die Agierenden bemüht sind, biologistische Behinderungsmodelle herauszufordern, die Diskurse des Mangels und der *Unfähigkeit* betonen, gibt es trotzdem die Notwendigkeit, (körperliche) Bedarfe sichtbar zu machen und zu berücksichtigen. Deshalb enthalten auch Praktiken der *Accessibility* diese gegenläufigen Tendenzen von Dekonstruktion und Normalisierung von Behinderung, sowie von Re-Materialisierung von Bedarfen, was es nicht immer ganz einfach macht, diskursiv zwischen diesen zu navigieren. Ein performatives, dekonstruktivistisches Behinderungsmodell führt hierbei teilweise zu Herausforderungen, die Zielgruppe von *Accessibility*-Praktiken festschreibend zu bestimmen.

In Bezug auf Performance-Produktionen fasse ich den Begriff *Accessibility* deshalb methodisch weit. Ich wende ihn erstens auf Theateraufführungen an, aber beschränke mich nicht auf ästhetische Rezeptionsanalyse, sondern mache ihn zweitens produktionsanalytisch auch für die Organisations- und Produktionskontexte von Aufführungen fruchtbar.

So verstanden nehmen Praktiken der *Accessibility* erstens Einfluss auf die akustischen, visuellen, physischen, emotionalen, sozialen, kulturellen usw. Ebenen von Aufführungen. In diesem Rahmen werden Fragen nach Teilhabe, Partizipation und Rezeption von Publikumsmitgliedern „unabhängig von ihrer geistigen und körperlichen Verfasstheit“ aufgeworfen.⁵⁶ Ein Aspekt hiervon ist die Gestaltung von Aufführungen in einer *Aesthetic of Access*⁵⁷, in der sogenannte *Accessibility Tools* als künstlerisch-ästhetische Mittel eingesetzt werden. Die Bezeichnung *Accessibility Tools* beschreibt *accessibility*-generierende Techniken oder Praktiken, wie zum Beispiel Gebärdensprachenübersetzung, Übersetzung in Leichte Sprache, Übertitel oder Audiodeskription (AD).⁵⁸

⁵⁵ Vgl. Waldschmidt: *Disability goes Cultural*, S. 25.

⁵⁶ Ugarte Chacón: *Theater und Taubheit*, S. 53. Ein Beispiel dafür, wie durch *Accessibility*-Praktiken in Vorstellungen eine diverse Gemeinschaft performativ konstituiert wird, die Menschen mit und ohne Behinderung adressiert und *Accessibility* nicht nur in Hinblick auf Menschen mit „besonderen Bedarfen“ denkt, siehe die Aufführungsanalyse in Kapitel 3.5.2 *Guide Gods*.

⁵⁷ Vgl. Ugarte Chacón: *Theater und Taubheit*, S. 24. Siehe hierzu ausführlicher Kapitel 3.5 *Vorstellungen*.

⁵⁸ Der Begriff *Accessibility Tools* wird u.a. von Ugarte Chacón benutzt, vgl. ders.: *Theater und Taubheit*, S. 24. Andere Varianten finden sich zum Beispiel in Mälzer: *Inklusion durch Mehrsprachigkeit*, o.S. Sie benutzt den Term *Accessibility-Techniken*, der in ihrer Verwendungsweise jedoch sehr technologiefokussiert ist und lässt relevante Anwendungsbereiche außer Acht. Den Einsatz von *Accessibility Tools* verstehe ich als eine Praxis, die finanziell-strukturelle, produzierende, sprachliche, institutionsdramaturgische, organisatorisch-räumliche, choreografisch-ästhetische, usw. Arbeitspraktiken beinhaltet, diese (mit)gestaltet und in diesem Kontext Zugangsmöglichkeiten zu Produktionsprozessen und Kunstproduktionen herstellt. Siehe hierzu Kapitel 3 *Accessibility am Beispiel von Cunningham und Un-Label*.

Zweitens lenkt der Begriff *Accessibility* die Aufmerksamkeit auf die konkreten Zugangsvoraussetzungen zu Produktionsprozessen. Er lässt sich somit auch auf bürokratisch-administrative Tätigkeiten, auf die Gestaltung von Probensituationen oder die Organisation von Rahmenprogramm anwenden, durch die diese für diverse Teilnehmende zugänglich gemacht werden.⁵⁹ In Produktionsprozessen schlagen sich, wie ich zeigen werde, herkömmliche Theatertraditionen sowie inzwischen institutionalisierte Produktionsansprüche der ‚frei‘ arbeitenden Performanceszene nieder, die in praxisnahen Forschungen von Pirkko Husemann oder Annemarie Matzke systematisiert wurden.⁶⁰ Frei arbeitende Künstler*innen stehen, den Autorinnen zufolge, in einem steten Spannungsverhältnis von eigener Institutionalisierung im Rahmen einer ökonomischen Produktionslogik einerseits, und den Bedürfnissen künstlerischer Arbeit andererseits.⁶¹ Für Arbeitsweisen, die auf die Herstellung von *Accessibility* ausgerichtet sind, stellen sich hierbei im Kontext dieses Ökonomisierungsdrucks ganz spezielle Ansprüche an Finanzierung und Förderung sowie an kreative Prozesse, auf die ich im Laufe dieser Arbeit eingehen werde.⁶²

1.3.2 Arbeitspraktiken einer *Politics of Accessibility*

Durch die praxisbezogene Perspektive meiner Forschung möchte ich herausstellen, inwiefern Praktiken Zugangsmöglichkeiten herstellen, durch die Handelnde situationsspezifisch ihre Zugangsfähigkeit vollziehen können. Handlungen, die der Herstellung von Zugangsmöglichkeiten dienen, konzeptualisiere ich als Arbeitspraktiken der *Accessibility*.

Der Begriff der Arbeitspraktiken wurde in den letzten Jahren besonders durch praxeologische Forschungsansätze in der Tanzwissenschaft für die Analyse von

⁵⁹ Die Relevanz von Organisationsprozessen wird zum Beispiel in den Kapiteln 3.2.2 *Organisation von Gebärdendolmetschung* und Kapitel 3.4 *Gastspielvorbereitungen* herausgearbeitet.

⁶⁰ Husemann beschreibt die für die Freie Szene generalisierbaren „Standards von Produktion, Distribution und Präsentation[, die] sich stark vereinfacht wie folgt zusammenfassen [lassen]: Es muss auf Projektbasis in relativ kurzer Zeit möglichst kostengünstig gearbeitet werden, wozu sich eine klassische Arbeitsteilung anbietet. Am Ende muss ein tourneefähiges Produkt entstehen, das technisch unkompliziert ist und eine durchschnittliche Spieldauer hat. Dieses Produkt und der Name des dafür bürgenden Choreographen kursieren dann in einem internationalen Netzwerk, dessen Veranstalter sich eine möglichst hohe Auslastung und damit entsprechende Einnahmen, aber auch einen Prestigegewinn erhoffen.“ Pirkko Husemann: *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*. Bielefeld 2009, S. 22. Für eine etwas ausführlicher Darstellung siehe ebd., S. 101f.

⁶¹ Matzke systematisiert dabei die Flexibilisierung von Organisationsformen, die Suche nach neuen Formen kollektiver Zusammenarbeit, eine starke Projektorientiertheit und die Spannung zwischen (ökonomischer) Institutionalisierung und künstlerischer Evaluierung als Gemeinsamkeit einer sonst sehr diversen Szene, die ihre Arbeitsweisen zunehmend pluralisiere. Vgl. Annemarie Matzke: „Das ‚Freie Theater‘ gibt es nicht. Formen des Produzierens im gegenwärtigen Theater“, in: Wolfgang Schneider (Hrsg.): *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste*. Bielefeld 2014, S. 259-272, hier S. 266.

⁶² Siehe hierzu Kapitel 3.1.1 *Organisationsstrukturen und Förderung*.

Probenprozessen fruchtbar gemacht.⁶³ Kleinschmidt definiert „Praktiken“ dabei in Abgrenzung von „Praxis“: Während der Begriff der Praxis das gegenwärtige Vollzugsgeschehen bezeichne, in dem sich Praktiken situieren, seien soziale Praktiken (z.B. des Probens) durch routinisierte Arbeitsweisen und idealtypische Wiederholungen von aufeinander Bezug nehmenden Einzelaktionen charakterisiert.⁶⁴

Eine soziale Praktik ist nach Schatzki eine ‚Vernetzung‘ von routinisierten Aktionen und Sprechhandlungen, in die der Autor neben verbalen Artikulationen auch Gesten einschließt. Damit stehen nicht individuell entschiedene Einzelaktionen im Vordergrund, es geht vielmehr um Wiederholungen, durch die Aktionen und Sprechhandlungen zusammengebunden sind. Vernetzungen bilden sich einerseits zwischen Bewegungen, Gesten und Sprache und andererseits über die Zeit. Erst, indem Aktionen sich wiederholen und routinisiert praktiziert werden, erhalten sie ihren Status als Praktiken.⁶⁵

Für die Erforschung von künstlerischen Proben- und Organisationprozessen treten somit durch langfristige Beobachtungen Situationen in den Vordergrund, in denen sich Gesten, Aktionen oder Aussagen in ihrer Wiederholung als Routinen beobachten und analytisch zu Praktiken verdichten lassen.⁶⁶

Dieser Definition von Praktiken folgend analysiere ich, welche konkreten Arbeitspraktiken, d.h. routinisiert wiederholte und vernetzte Aktionen von Handelnden in den Produktionskontexten der Performances *Guide Gods* von Claire Cunningham und *PRESENT* von *Un-Label* im Sinne einer *Accessibility* zur aktiven Herstellung von Zugangsmöglichkeiten führen. Die Methodik, die dieser produktionsanalytischen Perspektive meiner empirischen Forschung zugrunde liegt, stelle ich im nun folgenden Kapitel dar.

2 Methoden

Die Interdisziplinarität meiner Forschung spiegelt sich in der methodischen Fundierung dieser Masterarbeit wider. Um die Arbeitspraktiken der *Accessibility* von Claire Cunningham und *Un-Label* produktionsanalytisch erfassen zu können, nutze ich eine Kombination aus qualitativen Interviews, teilnehmender Beobachtung, Aufführungs- und Diskursanalyse.

Diese Methodik dient der Identifikation von Praktiken, die genutzt werden, um Zugangsmöglichkeiten für Menschen mit diversen Bedarfen zu Aufführungen und deren Entwicklungsprozessen aktiv herzustellen. Das Zusammenspiel von

⁶³ Vgl. Gabriele Klein: „Die Logik der Praxis. Methodische Aspekte einer praxeologischen Produktionsanalyse am Beispiel 'Das Frühlingsopfer' von Pina Bausch“, in: Gabriele Brandstetter/dies. (Hrsg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs "Le Sacre de Printemps / Das Frühlingsopfer"*. 2. Aufl., Bielefeld 2015, S. 123-141; vgl. Katarina Kleinschmidt: *Artistic Research als Wissensgefüge. Eine Praxeologie des Probens im zeitgenössischen Tanz*. München 2018; vgl. Gitta Barthel: *Choreografische Praxis. Vermittlung in Tanzkunst und Kultureller Bildung*. Bielefeld 2017; vgl. Husemann: *Choreographie als kritische Praxis*.

⁶⁴ Vgl. Kleinschmidt: *Artistic Research als Wissensgefüge*, S. 47.

⁶⁵ Ebd., S. 94.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 47.

Arbeitspraktiken der *Accessibility* und der Nutzung von *Accessibility Tools* interpretiere ich im Rahmen einer *Politics of Accessibility* von Cunningham und *Un-Label*, die die Gestaltung von Produktions- und Arbeitsprozessen sowie von Performances mitbestimmt. Die Fokussierung von Prozessen der Organisation, Finanzierung und Vorbereitung in Ergänzung zu Inszenierungspraktiken, ergibt sich dabei auch aus der institutionsorientierten Ausrichtung meiner Analyse. Mit dieser Schwerpunktsetzung arbeite ich den Einfluss von rahmenden Institutionen und institutionalisierten Arbeitstraditionen auf die Praktiken der *Accessibility* meiner beiden Beispiele gezielt heraus.⁶⁷

Im Rahmen meiner empirischen Feldforschung dienten mir erstens teilnehmende Beobachtungen bei der *Un-Label Performing Arts Company* und dem Düsseldorfer Gastspiel von *Guide Gods* von Claire Cunningham dazu, Produktions- und Organisationskontexte zu erschließen, sich wiederholende Arbeitspraktiken zu identifizieren und den Einsatz von *Accessibility Tools* in ihrer situativen Verortung zu beobachten. Durch den Zeitpunkt meiner jeweiligen Feldforschungen war ich dabei zu unterschiedlichen Phasen der Produktionsabläufe anwesend. Bei *Un-Label* begleitete ich im Gesamtzeitraum von April bis Juli 2019, während des laufenden Produktionsprozesses des Projektes *ImPART*, Proben und Vernetzungsveranstaltungen und nahm an Wiederaufnahmeproben und Aufführungen der Performance *PRESENT* für das *Sommerblut Festival*⁶⁸ teil.⁶⁹ *Guide Gods* begleitete ich als fertigentwickelte Performance während der Gastspielresidenzen von Cunningham am *tanzhaus nrw* im Juli und November 2018.⁷⁰ Während *Un-Label* also noch mitten im Proben- und Entwicklungsprozess ihrer neuen Produktionen war, lag bei Cunningham der Schwerpunkt auf vorbereitender Organisation und der Gestaltung des umfangreichen

⁶⁷ Siehe hierzu Kapitel 3.1 *Institution(alisierung)*.

⁶⁸ Die 18. Ausgabe des *Sommerblut Festivals der Multipolarkultur* fand vom 25.05.-11.06.2019 in zahlreichen Locations in Köln statt und war dem Thema *Glauben* gewidmet.

⁶⁹ Die teilnehmenden Beobachtungen umfassten neben den Wiederaufnahmeproben von *PRESENT* am 05. und 06.06.2019 auch die Aufführungen am 10. und 11.06.2019, in der *COMEDIA Köln* inklusive eines Publikumsgesprächs am 11.06. Ergänzend war ich zu mehreren Zeitpunkten bei Veranstaltungen des von *Un-Label* initiierten Projektes *ImPART – Performing Arts redesigned for a more immediate accessibility*, dazu gehörte die Teilnahme am *ImPART Creative Exchange & Artistic Development Summit* 13.-15.04.2019, dem *ImPART International Lab* am 15.-16.04.2019, zwei Probenbesuchen der *ImPART Probenresidenz* am 18. und 31.07.2019. Siehe die Kurzbeschreibung des Projekts *ImPART* in Kapitel 3 *Accessibility am Beispiel von Cunningham und Un-Label*, S. 28.

⁷⁰ Im Rahmen der *Guide Gods* Gastspielresidenz am *tanzhaus nrw* habe ich neben der Begleitung der Organisationsabläufe an zwei vorbereitenden Workshops mit der *Diakonie Düsseldorf* am 25.07.2018 und im *Kompetenzzentrum Selbstbestimmt Leben* am 27.07.2018, an sämtlichen Veranstaltungen des Rahmenprogramms, wie zum Beispiel der Gesprächsreihe *Religionen und ihr Umgang mit Behinderung* in Kooperation mit der *Diakonie Düsseldorf*, und allen acht Aufführungen von *Guide Gods* im Zeitraum vom 9.-15.11.2018 teilgenommen. Die beiden Feldphasen bei Cunningham erfolgten im Rahmen meines Forschungsprojekts *Accessibility Tools in Claire Cunninghams Guide Gods* für das Forschungskolloquium bei Prof. Yvonne Hardt am *ZZT Köln* im Wintersemester 2018/19.

Rahmenprogramms. Im Fall von *Guide Gods* hatte ich außerdem eine doppelte Position einerseits als an der Performance beteiligte Produktionsassistentin und andererseits als Forscherin im Feld inne. Bei *Un-Label* trat ich stattdessen als externe, teilnehmend beobachtende Forscherin auf. Die abweichenden Zugangsformen und Beobachtungszeiträume eröffnen spezifische Einsichten in die jeweiligen Arbeitsfelder, die in der Analyse von Praktiken der *Accessibility* beider Beispiele berücksichtigt werden sollen.⁷¹

Zweitens verbinde ich die teilnehmenden Beobachtungen mit einer Analyse daran anschlussfähiger diskursiver Praktiken. Aus *In-depth*-Interviews mit thematischem, offenen Interviewleitfaden⁷² habe ich Diskurse um die beobachteten Arbeitspraktiken und die Relevanz von *Accessibility*-Maßnahmen für die Arbeits- und Produktionspraxis systematisiert. Qualitative, teil-narrative Interviews habe ich mit der Künstlerin Claire Cunningham, mit Mijke Harmsen, als Institutionsdramaturgin des *tanzhaus nrw*, mit der *Un-Label*-Produzentin und künstlerischen Leiterin Lisette Reuter und dem Regisseur Costas Lamproulis geführt. Diese Einzelinterviews habe ich um ein Gruppeninterview mit den drei an *PRESENT* beteiligten Performer*innen Jana Zöll, Wagner Moreira und Dodzi Dougan ergänzt. Das Gruppeninterview wurde gemeinsam mit der Gebärdensprachdolmetscherin Konstanze Bustian geführt, die für Dougan zwischen Deutscher Gebärdensprache (DGS) und Deutscher Lautsprache (DLS) übersetzte.

Stellenweise ergänze ich die Diskursanalyse der Interviews um selbstproduzierte (Dokumentations-)Materialien wie interne Arbeitspapiere, Projektanträge und Kommunikationsmedien der Öffentlichkeitsarbeit von *Un-Label* und Cunningham bzw. vom *tanzhaus nrw*.

Zudem biete ich drittens rezeptionsästhetische Szenenanalysen der Performances *Guide Gods* und *PRESENT* in die Produktionsanalyse ein, um den Einsatz von *Accessibility Tools* und die Gestaltung von *Accessibility* in Aufführungen zu berücksichtigen. Dabei bringen die Inszenierungsstrategien beider Performances, die Publikumsmitglieder mit heterogenen Wahrnehmungszugängen adressieren, universalisierende Ansätze von Aufführungsanalyse an ihre Grenzen. Um daher die

⁷¹ Dies schlägt sich zum Beispiel in der Aufteilung in die Kapitel 3.2 *Probenprozess* (von *Un-Label*) und 3.4 *Gastspielvorbereitungen* (von Cunningham) nieder.

⁷² Die Strukturierung des Leitfadens lehnt sich dabei an die Ausführungen von Jan Kruse et al: „Qualitative Leitfadeninterviews. Die Entwicklung von Interviewleitfäden“, in: Jan Kruse/Christian Schmieder/Kristina Maria Weber (Hrsg.): *Qualitative Interviewforschung. Ein integrativer Ansatz*. Weinheim 2015, S. 209-236 und Monique Hennink/Inge Hutter/Ajay Bailey: *Qualitative Research Methods*. Los Angeles 2011, S. 108-134 und S.169-200 an. Bei der Gestaltung des Interviewleitfadens wurde besonders auf die Formulierung von Aufrechterhaltungsfragen geachtet, um den narrativen Anteil des Interviews, ausgehend von einem thematischen Grundreiz möglichst zu vergrößern.

Spezifität meiner Rezeption, auch sprachlich, deutlich zu machen, führe ich die aufführungsanalytischen Beobachtungen stets auf meinen persönlichen Wahrnehmungszugang zurück.⁷³

In der Analyse meines Materials verdichte ich wiederkehrende (Sprach-)Handlungen zu Praktiken der *Accessibility*. Diese Verdichtung erfolgt auf den methodischen Ausführungen von Douglas Ezzy zur Thematischen Analyse.⁷⁴ Hierzu habe ich das Material zunächst einer offenen Codierung unterzogen und die Codes mittels der Software *Freeplane* zu transformierbaren Mind-Maps organisiert, um darin enthaltene, relevante Themenbereiche zu kategorisieren.⁷⁵ Darauf aufbauend habe ich in einem dritten, selektiv-theoretischen Coding zentrale Praktiken der *Accessibility* systematisiert und diese entlang der fünf Produktionsschritte Institutionalisierung, Probenprozess, Institutionsdramaturgie, Gastspielvorbereitungen und Vorstellungen organisiert. Die aus den Materialien systematisierten Begriffsfelder kontextualisiere ich in der Analyse, indem ich sie mit philosophischen, tanz- und theaterwissenschaftlichen, raumsoziologischen oder aus den *Disability Studies* stammenden Theorien der Institution⁷⁶, der Gemeinschaft⁷⁷, der Raumkonstitution⁷⁸, der Behinderung⁷⁹ und der Inklusion⁸⁰ diskutiere.

In der gesamten Analyse bin ich dabei bemüht, eine besondere Rücksicht auf mein Verhältnis zum Forschungsfeld aufrecht zu erhalten. Wiederholt wurde aus Perspektive der *Disability Studies* vor der Gefahr einer parasitären Haltung der Forschung über Menschen mit Behinderung gewarnt.⁸¹ Hier gilt es, in einem induktiven Vorgehen

⁷³ Siehe hierzu Kapitel 3.5 *Vorstellungen*.

⁷⁴ Vgl. Douglas Ezzy: „Coding data and interpreting text. Methods of analysis“, in: ders. (Hrsg.): *Qualitative Analysis*. London 2002, S. 87-92.

⁷⁵ Diese Themenbereiche waren ‚Arbeitskonstellationen & Produktions-kontexte‘, ‚Netzwerke & Kollaborationen‘, ‚Gemeinschaft & Gemeinschaftsbildung‘, ‚Wissensgenerierung & Lernprozesse‘, ‚Gesellschaftlicher Wandel & politische Ziele‘ sowie ‚Aspekte von *Accessibility*‘.

⁷⁶ Vgl. Yvonne Hardt/Martin Stern: „Choreographie und Institution. Eine Einleitung“, in: dies. (Hrsg.): *Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung*. Bielefeld 2011, S. 8-34.

⁷⁷ Vgl. van Eikels: *Die Kunst des Kollektiven*; vgl. Gesa Ziemer: *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität*. Bielefeld 2013.

⁷⁸ Vgl. Martina Löw: *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main 2001.

⁷⁹ Vgl. Koppers: *Disabilities and Contemporary Performance*.

⁸⁰ Vgl. Projektantrag *Un-Label: Support To European Cooperation Projects 2018 And Cooperation Projects Related To The European Year Of Cultural Heritage 2018*. Förderantrag bei *Creative Europe*, für *Performing Arts redesigned for a more immediate accessibility / ImPART. Detailed description of the project*.

⁸¹ Conroy distanziert sich jedoch von der, in den *Disability Studies* teilweise verbreiteten Sorge, nicht-behinderte Forscher*innen könnten professionelles Prestige aus der Adaptierung von *Disability*-Diskursen gewinnen: „This moves beyond debates about accuracy and representation through identity, and touches upon the notion of moral ownership of disability and disability discourses. The academic study of disability is ‘essentially parasitic’, and its practices are colonialist and exploitative.“ Conroy: *Disability*, S. 4.

sensibel gegenüber den Perspektiven der Erforschten zu sein.⁸² Aus meiner Sicht ermöglicht ein ethnografischer Forschungsansatz dabei zwar die jeweiligen Arbeitspraktiken entsprechend der individuellen Sinnstiftung durch die Agierenden zu interpretieren. Dennoch bemühe ich mich hierbei zu berücksichtigen, dass meine Forschungsperspektive als junge, weiße, akademisch ausgebildete Forscherin, für die Behinderung bisher kein Teil ihrer gelebten Erfahrung ist, spezifisch geprägt ist. Dies bringt sowohl meine Analysehaltung als auch meinen Zugang zum Feld mit hervor.

Deshalb bemühe ich mich um die Balance zwischen einer rekonstruktiven und einer abstrahierend-analysierenden Forschungshaltung, um zu vermeiden, dass Diskurse über Behinderung ohne kritische Reflexion der Machtstrukturen von Wissensproduktion angeeignet werden. Dies kann, meines Erachtens, durch eine praxisorientierte Ausrichtung von Theoriebildung entlang der spezifischen Arbeitspraktiken meiner beiden Beispiele gelingen, zu denen ich nun, im folgenden Analyseteil komme.

3 *Accessibility* am Beispiel von Cunningham und *Un-Label*

Anhand zahlreicher Materialbeispiele zeige ich in diesem Kapitel, welche zentrale Stellung Praktiken der *Accessibility* in den Arbeitsprozessen meiner beiden Beispiele Claire Cunningham und *Un-Label* einnehmen. Die Beschäftigung mit den Performances *Guide Gods* und *PRESENT* öffnet dabei den Blick auf ihre recht unterschiedlichen Herangehensweisen. *Accessibility*-Praktiken ergeben sich in diesem Kontext aus den spezifischen Verhältnissen Cunninghams und *Un-Labels* zu Institutionen des Theaters. Gleichzeitig situieren sie sich in jeweils verschiedenen Produktions- und Organisationskontexten, die ebenfalls Einfluss auf Logiken des Arbeitens nehmen. In den Produktionsphasen der Performances *PRESENT* und *Guide Gods* identifiziere ich eine Fokussierung von jeweiligen *Accessibility*-Schwerpunkten, die bei *Un-Label* eher auf dem Probenprozess und bei Cunningham auf dem Gastspielprozess liegen. Künstlerisch resultieren die angewandten *Accessibility*-Praktiken in einer ästhetischen bzw. kritisch-selbstreflexiven Organisations- und Inszenierungsweise von Aufführungen, die Zugangsmöglichkeiten auf sehr unterschiedliche Weise herstellen.

Claire Cunningham, die sich selbst als Performerin und Choreografin multi-disziplinärer Performances und leidenschaftliche Krücken-Nutzerin bezeichnet, ist derzeit eine der

⁸² Zu einem ähnlichen Schluss kommt Ugarte Chacón in der Reflexion seines Forschungszugangs zu Theater von und mit Gehörlosen. Er begreift sich als hörender Forscherer als Teil einer *epistemic community*. Das bedeutet, dass gemeinsam geteilte Annahmen in die Analyse einfließen, die sicherstellen sollen, dass die Perspektive von gehörlosen Personen ernstgenommen wird. Vgl. Ugarte Chacón: *Theater und Taubheit*, S. 151.

wichtigsten *disabled artists* Großbritanniens.⁸³ In ihren Stücken setzt sie sich thematisch, inhaltlich und strukturell mit (ihrer) Behinderung auseinander und betont dabei die künstlerischen Potentiale, die sich aus der gelebten Erfahrung von Behinderung ergeben.

Als Factory Artist am *tanzhaus nrw* zeigt Cunningham im Rahmen einer zweijährigen Residenz bis Ende 2019 vermehrt Arbeiten im Großraum Düsseldorf. Eine davon ist die Performance *Guide Gods*, die sich mit den Themen Religion und Behinderung auseinandersetzt. *Guide Gods* premierte im Auftrag des *Ulster Bank Belfast Festival* im Jahr 2014, tourte dann für mehrere Gastspiele im Vereinigten Königreich, sowie 2016 in Australien und hatte in Düsseldorf seine deutsche Uraufführung. Die acht Aufführungen von *Guide Gods* fanden vom 09.-15.11.2018 im *LVR-Berufskolleg Düsseldorf* und in der Versöhnungskirche der *Diakonie Düsseldorf* statt.

Inhaltlich baut die Performance auf Gesprächen auf, die Cunningham mit zahlreichen Gesprächspartner*innen über deren Erfahrungen im Kontext von Religion und Behinderung führte. Sie nutzt Einspieler aus diesen Interviews neben gesprochenem Text, Livemusik, Gesang, Tanz, Übertiteln sowie AD als Gestaltungsmittel der *site-specific* Performance.⁸⁴

Das Düsseldorfer Gastspiel wurde durch zwei mehrwöchige Residenzen Cunninghams vorbereitet und durch ein umfassendes Rahmenprogramm bestehend aus zwei vorbereitenden Workshops im Juli, mehreren Gesprächsformaten und Podiumsdiskussionen, einer Audioinstallation⁸⁵ und einem Uni-Seminar begleitet. In diesem Kontext entwickelt Cunningham, gerahmt durch die Gastspielinstitution *tanzhaus nrw*, *Accessibility-Praktiken*, die über die Aufführungen von *Guide Gods* hinaus auch auf die Gestaltung von Veranstaltungsformaten, Organisationsabläufen und dramaturgischen Arbeitsweisen einwirken.⁸⁶ Die Auseinandersetzung mit den Zugangsmöglichkeiten diverser Publikumsmitglieder zu Theater ist ein Kernelement dieses Prozesses, das die Zusammenarbeit mit der Partner*institution grundlegend mitgestaltet und die Reproduktion von institutionalisierten Paradigmen des Theaters kritisch hinterfragt.⁸⁷

⁸³ Vgl. Cunningham: *About*.

⁸⁴ Für die aufführungsanalytischen Beschreibung von *Guide Gods* siehe Kapitel 3.5.2 *Guide Gods*. Zur *site-specificness* der Performance siehe Kapitel 3.4.1 *Räumliche Zugangsmöglichkeiten*.

⁸⁵ Die Installation im Foyer des *tanzhaus* bestand aus der Podcast-Reihe *Guide Gods Digital Collection*, die Jak Soroka aus Cunninghams Sammlung von Interviewmaterial für *Guide Gods* entwickelt hat. Die Podcasts sind ebenfalls online verfügbar. Siehe hierzu Claire Cunningham: *Guide Gods Digital Collection*. Online zu finden unter: <http://www.clairecunningham.co.uk/guide-gods-digital-collection/> [20.09.2019].

⁸⁶ Siehe hierzu Kapitel 3.1.1 *Organisationsstrukturen und Förderung*.

⁸⁷ Ich argumentiere, dass sich Cunninghams Arbeit demnach als kritisch im Sinne ‚politischen Tanzes‘ beschreiben lässt, wie ihn Gerald Siegmund und Stefan Hölscher definieren: ‚Political dance‘ displays dance’s self-reflexive potential to expose and talk about its own mechanisms

Während Cunningham durch den teils selbstreflexiven Einsatz von *Accessibility Tools* im Kontext der Gastspielinstitution *tanzhaus nrw* eine kritische Haltung gegenüber Theaterkonventionen entwickelt, setzt die *Un-Label Performing Arts Company* durch die Einbindung von *Accessibility Tools* in Performances auf eine ästhetische, kunstimmanente Kritik von herkömmlichen Inszenierungstraditionen. Zudem begleiten sie in einem politischen Prozess die Gestaltung von Zugangsvoraussetzungen zu Produktionen für Künstler*innen mit Behinderung.

Die inklusive Company *Un-Label* entstand 2015 aus einem interdisziplinären und europaweiten Projekt und hat seit seiner Gründung ein großes Netzwerk von Künstler*innen verschiedener Kunstdisziplinen aus zahlreichen Ländern mit und ohne Behinderung aufgebaut, mit denen die Company immer wieder zusammenarbeitet. Die Gruppen, die für Produktionen oder in den von *Un-Label* veranstalteten Masterclasses und Workshops zusammenarbeiten, bestehen stets aus Menschen mit verschiedenen Behinderungen und nicht-behinderten Menschen. Die Leitung von *Un-Label* haben die Produzentin Lisette Reuter und der künstlerische Leiter Costas Lamproulis inne. Zum Kernteam gehören außerdem ein kleines Ensemble von 10 Künstler*innen, die an den meisten Produktionen und Projekten beteiligt sind⁸⁸, eine feste Gruppe von Gebärdendolmetscher*innen, mit denen *Un-Label* kontinuierlich zusammenarbeitet, Max Schweder, der als Assistent von Reuter und als Musiker gleichzeitig organisatorische und künstlerische Aufgaben übernimmt und die Produktionsassistentin Lara Weiss. Die übrigen Künstler*innen engagiert die Company projektbezogen. Wenn ich jedoch im Folgenden „*Un-Label*“ oder „die Company“ schreibe, beziehe ich mich in der Regel auf das Kernteam.

In ihren Produktionen und Kooperationsprojekten⁸⁹ thematisiert *Un-Label* auf außergewöhnliche Weise Fragen nach der *Accessibility* von Produktionsprozessen und Inszenierungen. Aus dem Kontext meiner Feldforschung greife ich dabei die Produktion *PRESENT* und das Projekt *ImPArT* heraus. Im Projekt *ImPArT - Performing*

and means of production and reception, thereby subverting traditional ways of how dance is produced and received. Understood in this way, ‘political dance’ questions its relations to the institutions inside which it takes place.“ Gerald Siegmund/Stefan Hölscher: „Introduction“, in: dies. (Hrsg.): *Dance, Politics and Co-Immunity. Thinking Resistances: Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts Vol 1*. Zürich und Berlin 2013, S. 7-18, hier S. 11. Siehe hierzu beispielsweise Kapitel 3.3 *Institutionsdramaturgie* und Kapitel 3.5.2 *Guide Gods*.

⁸⁸ Dazu gehören unter anderem die an *PRESENT* beteiligten Tänzer Dodzi Dougban und Wagner Moreira und die Schauspielerin Jana Zöll. Vgl. *Un-Label: „Team“*, veröffentlicht in: *About*. Online zu finden unter: <https://un-label.eu/about/> [20.09.2019].

⁸⁹ *Un-Label* arbeitet in den letzten beiden Jahren schwerpunktmäßig an den beiden EU-Projekten *ImPArT* und *Creability*. In meiner Analyse fokussiere ich mich jedoch ausschließlich auf das Projekt *ImPArT*. In *Creability* forscht *Un-Label* gemeinsam mit dem Fachbereich *Musik und Bewegung in Rehabilitation und Pädagogik bei Behinderung* der *Technischen Universität Dortmund* an zugänglichen Methoden und Tools für künstlerisches Arbeiten. Ziel des Projektes ist eine Publikation der Tools in Form eines Handbuchs. Vgl. *Un-Label: Creability*. Online zu finden unter: <https://un-label.eu/project/creability/> [20.09.2019].

Arts redesigned for a more immediate accessibility entwickelte *Un-Label* gemeinsam mit den Projektpartner*innen der griechischen Company *The Synergy of Music Theatre / Synergeio Mousikou Theatrou (SMouTh)*, dem italienischen Festival *Oriente Occidente* und dem armenischen *Small Theatre* die zwei interdisziplinären Performances *Gravity (and other attractions)* und *The Little Prince* sowie die Installations-Performance *Re:construction*.⁹⁰ Der Entwicklungsprozess der *ImPART* Produktionen fand in zwei einwöchigen, internationalen *Labs* und mehreren mehrwöchigen Probenphasen in Köln, Larissa und Athen (Griechenland) statt.

Das künstlerische Ziel von *ImPART* war es dabei, Produktionen zu erarbeiten, in denen *Accessibility* ohne zusätzliche Übersetzung hergestellt werden sollte. Das bedeutet, dass die Ästhetik der Produktionen durch die Einbindung von *Accessibility Tools* wie Gebärdensprache oder Audiodeskription in den künstlerischen Prozess entwickelt werden sollte, anstatt die *Tools* als additive Übersetzungen im Nachhinein hinzuzufügen. Um konkrete Zielsetzungen des Projektes zu dokumentieren, wurde im ersten *Lab* ein *ImPART Accessibility Dogma* formuliert, das als Richtlinie für die Entwicklung der drei *ImPART*-Produktionen fungierte.⁹¹

Die *Un-Label* Performance *PRESENT*, die als „internationale Tanztheater-Performance“ beworben wird, ist parallel zum Beginn des *ImPART*-Projektes entstanden und feierte ihrer Premiere im Sommer 2018 am *Pfefferberg-Theater* in Berlin. Für die Wiederaufnahme im Rahmen des *Sommerblut* Festivals in Köln am 10. und 11. Juni 2019 wurde die Performance nochmal leicht überarbeitet.⁹² Künstlerisch ist *PRESENT* inspiriert aus der ersten Arbeitsphase des *ImPART* Projekts im Frühjahr 2018. In der Performance hat der Regisseur Costas Lamproulis mit der Schauspielerin Jana Zöll und den beiden Tänzern Dodzi Dougban und Wagner Moreira zur Doppelbedeutung des englischen Wortes *present* (Geschenk / Gegenwart) gearbeitet und dabei eine *Aesthetic of Access* aus dem Einsatz von Tanz, Schauspiel, Musik, Voiceover, Gebärdens-, Lautsprache und Übertiteln entwickelt.⁹³

⁹⁰ *Gravity (and other attractions)*, *Re:construction* und *The Little Prince* feierten ihre gemeinsame Premiere am 08.09.2019 auf der *Alternative Stage* der *Greek National Opera* in Athen.

⁹¹ Das *ImPART Dogma* enthält die folgenden Ziele: „Integration of all tools used in the creative process. Testing the performance during the creative process through focus groups / experts. Provide space and time to develop skills to reach a high quality. Awar[e]ness of the framework (production situation, touring, budget). Awar[e]ness of goals / time / skills and development. Transparent and honest communication about the accessibility in the performance towards the audience. Integration of the focus group / target group in the creative process.“ *Un-Label: The ImPART Dogma*. Unveröffentlichtes Arbeitspapier, *ImPART International Lab*, Oktober 2018.

⁹² In meiner Aufführungsanalyse von *PRESENT* beziehe ich mich auf diese überarbeitete Version der Wiederaufnahme, siehe hierzu Kapitel 3.5.1 *PRESENT*.

⁹³ An der Produktion beteiligt waren außerdem Reuter, Schweder, die Gebärdendolmetscher*innen von Dougban, der gehörlos und Gebärdens-Muttersprachler ist sowie die Arbeitsassistentin von Zöll, die eine Assistent*in hat, weil sie wegen ihrer Glasknochenkrankheit Rollstuhlnutzerin ist.

Die gezielte Reflexion und Verminderung von Barrieren in Produktionen und Produktionsprozessen, die Cunningham und *Un-Label* leisten, stellt im weiten Feld der zeitgenössischen (Tanz-)Performance nach wie vor eine Besonderheit dar. Die Beschäftigung mit den recht unterschiedlichen Beispielen eröffnet dabei spezifische Forschungsfelder, die im Rahmen weiterführender Forschung durchaus eine jeweilige Vertiefung wert wären, wie sie im Umfang dieser Arbeit nicht geleistet werden kann. Beide arbeiten gezielt an inklusiven Arbeits- und Inszenierungspraktiken, dem Aufbau von Netzwerken und der Entwicklung neuer Ästhetiken. Gleichzeitig weisen ihre Arbeitspraktiken Unterschiede in Hinblick auf die Art und Weise auf, wie sie sich gegenüber der Institution Theater verorten. *Un-Label* ist besonders aktiv in der politischen Herstellung von Arbeits- und Ausbildungsmöglichkeiten von *mixed-abled* Gruppen involviert und arbeitet gleichzeitig an der Entwicklung zugänglicher Ästhetiken von Performance. Cunningham dagegen nutzt Inszenierungsstrategien, um selbstreflexiv tradierte Normen theatralen Zugangs zu befragen und löst in der Anwendung ihrer *Accessibility*-Strategien die klare Grenzziehung zwischen Aufführung und Prozess auf.

Analytisch strukturiere ich die ausführliche Untersuchung von Cunninghams und *Un-Labels* Arbeitspraktiken anhand von einzelnen Arbeitsschritten ihrer künstlerischen Produktionsprozesse. Die teils konsekutive Analyse hebt die Signifikanz spezifischer *Accessibility*-Schwerpunkte meiner Beispiele hervor. Erstens expliziere ich den institutions-bezogenen Arbeitskontext beider Beispiele und fokussiere mich dann auf die Praktiken der Institutionalisierung, die *Un-Label* leistet, um ihre künstlerische Arbeit als inklusive Company zu finanzieren. In diesem Rahmen analysiere ich auch das Verhältnis von *Un-Labels* selbstformuliertem Inklusions-Paradigma mit Leistungs- und Professionalitätsdiskursen in Bezug auf ihre Relevanz für *Accessibility*. Zweitens untersuche ich, wie in der Gestaltung des Probenprozesses von *Un-Label* sprachbasierte *Accessibility*-Maßnahmen im Rahmen einer lautsprachlichen Probenorganisation relevant werden. Anhand eines Probenbeispiels zeige ich hierbei auch, wie das Verhältnis zwischen *Access* und *Accessibility* in der Praxis ausgehandelt wird. Anschließend wende ich mich den *Accessibility*-Praktiken Cunninghams im Rahmen von *Guide Gods* zu, die Zugangsmöglichkeiten für ein breites Zielpublikum herstellen. Hierzu analysiere ich drittens wie *accessibility*-generierende Praktiken in einem institutionsdramaturgischen Kontext ausgetauscht und eingebracht werden. Viertens widme ich mich jenen Gastspielvorbereitungen von *Guide Gods*, die zu räumlichen und sozialen Zugangsmöglichkeiten beitragen und dem Zielpublikum in Räumen des Austauschs Zugänge eröffnen. Die abschließende Aufführungsanalyse zeigt dann vergleichend, wie Inszenierungsstrategien einer *Aesthetic of Access* in *PRESENT* und *Guide Gods* zum Zweck eines ästhetischen bzw. gemeinschaftlich-

politischen Theatererlebnisses unterschiedlich eingesetzt werden. Die vergleichende Gegenüberstellung ermöglicht eine gegenseitige Befragung der gesammelten Materialien und eröffnet somit einen Blick auf diverse Logiken und Konstitutionen gelebter Kunstpraxis unter einer *Politics of Accessibility* im Kontext der Institution Theater.

3.1 Institution(alisierung): Herstellung und Gestaltung von Arbeitskontexten

Der institutionsorientierte Analyseansatz, den ich in Bezug auf meine beiden Beispiele anwende, ermöglicht, die zentrale Rolle der Institution Theater,⁹⁴ im Sinne von institutionalisierten Theaterpraktiken und von Theaterinstitutionen, für die Gestaltung von *Accessibility*-Praktiken herauszuarbeiten. Hardt und Stern entwerfen in *Choreographie und Institution* ein dynamisches Modell von Institution als einem ‚multidimensionalen Gebilde‘, das neben der festschreibenden Funktion von institutionalisierten Strukturen auch deren ständige performative Reproduktion unter einem Wechselspiel von multiplen kulturellen, sozialen, politischen, ästhetischen usw. Einflüssen berücksichtigt.⁹⁵

Der Begriff Institution soll hier in Bezug auf Choreographie und Tanz als ein Suchbegriff fungieren, um Strukturen und Regelsysteme, aber auch die Resistenz gegen diese, Rahmungsstrategien und Produktionsweisen von Kunst sowie deren Vermarktung in den Blickpunkt zu rücken.⁹⁶

Ich nehme unter Rückgriff auf diese dynamische Modellierung von institutionalisierten Strukturen besonders auch Aspekte in den Blick, die Ordnungen der Institution Theater reproduzieren oder die den „Apparaten, Organisationformen und Produktionsbedingungen“ eine kritische Haltung entgegenbringen.⁹⁷ Die Institution Theater begreife ich demnach als ein dynamisches Zusammenspiel von etablierten Theaterinstitutionen, institutionalisierten Formen der Organisation, Produktion und ästhetischer Rezeption sowie Prozessen, durch die diese reproduziert, kritisch reflektiert oder transformiert werden.

⁹⁴ Den Begriff Institution Theater verwende ich dabei in Anlehnung an Husemanns Rezeption von Peter Bürgers Konzept der „Institution Kunst“, das sie dazu nutzt, diese als ein Zusammenspiel von Produktions-, Distributions- und Rezeptionsweisen sowie von Formen der ästhetischen Kritik zu analysieren. Vgl. Husemann: *Choreographie als kritische Praxis*, S. 15 und S. 89-126.

⁹⁵ Vgl. Hardt/Stern: *Choreographie und Institution*, S.11 und S. 18f.

⁹⁶ Ebd., S. 11.

⁹⁷ Ebd., S. 20. Der Begriff der Kritik ist dabei in tanzwissenschaftlichen Kontexten vielfach konzeptualisiert worden. Ich beziehe mich vor allem auf ein praxisimmanentes Kritikverständnis, wie Gabriele Klein es zusammenfasst: „[...] a handful of authors, who have, as dramaturges, emphasized the artistic process in particular as a ‚modus operandi and realm of criticism‘ [...] define critique as a mode of working that facilitates other experiences. Certain artistic methods of working are critical in the sense that they test new forms of community, friendship, and complicity, as well as experiment with new forms of production.“ Gabriele Klein: „Dance Theory As A Practice of Critique“, in: Gabriele Brandstetter/dies. (Hrsg.): *Dance [and] Theory*. Bielefeld 2013, S. 137-149, hier S. 138.

Cunninghams Zusammenarbeit mit einer etablierten Tanzinstitution ermöglicht es ihr durch selbstreflexive Kritik der Institution Theater⁹⁸ eine Vielzahl von Zugangsmöglichkeiten herzustellen. Die Company *Un-Label* nutzt hingegen den Prozess der eigenen Institutionalisierung, um Produktionsprozesse und Ästhetiken einer inklusiven Arbeitsweise zu gestalten. Prozesse der Institutionalisierung und der Einfluss von institutionalisierten Abläufen bilden somit wichtige Rahmenbedingungen heraus, innerhalb derer Zugänge und Zugangsmöglichkeiten reflektiert und Praktiken der *Accessibility* entwickelt werden. Im Folgenden widme ich mich deshalb vergleichend den spezifischen Strukturen der Organisation und Ressourcengenerierung beider Beispiele, die einen Einfluss auf die jeweilige Gestaltung von Arbeitspraktiken der *Accessibility* haben.

3.1.1 Organisationsstrukturen und Förderung

In Bezug auf die Organisations- und Förderstrukturen von Cunningham und *Un-Label* haben *Accessibility*-Praktiken eine doppelte Ausrichtung. Erstens stellt sich die Frage, welche finanziellen Ressourcen zur Herstellung von Zugangsmöglichkeiten in der künstlerischen Praxis benötigt werden. Zweitens hat es einen Einfluss, auf welche Weise die Handelnden Zugang zu den von Förder*innen bereitgestellten Ressourcen erhalten. Die finanzielle (Un-)Abhängigkeit von Förderung zeigt einen starken Einfluss auf die Handlungsspielräume von *Un-Label* und Cunningham, auch in Bezug auf *Accessibility*-Praktiken.

Durch die jeweiligen Zeitpunkte meiner Feldforschungen zu unterschiedlichen Phasen im Produktionsprozess treten für die zwei Beispiele unterschiedliche Aspekte in Bezug auf die Produktionsorganisation und die zugrundeliegenden Förderstrukturen in den Vordergrund:⁹⁹ Während die laufend notwendige Akquirierung von Förderungen *Un-Label* einem hohen Selbstevaluierungs- und künstlerischen Innovationsdruck aussetzt, können die Künstlerin Claire Cunningham und ihre langjährige Produzentin Nadja Dias die finanziellen, personellen und räumlichen Ressourcen des *tanzhaus nrw* für das Gastspiel von *Guide Gods* nutzen, um mit der Dramaturgin Harmsen ein umfassendes *Accessibility*-Konzept zu entwickeln.¹⁰⁰

⁹⁸Vgl. Siegmund/Hölscher: *Introduction*, S. 11.

⁹⁹ Siehe hierzu auch Kapitel 2: *Methoden*, S. 22.

¹⁰⁰ Cunningham betont im Interview mehrfach, dass die Aufführungen von *Guide Gods* eines deutlich höheren zeitlichen und personellen Aufwandes bedürfen als ihre anderen Produktionen. Dies liege unter anderem daran, dass zwei externe Veranstaltungsorte für die Performance gefunden werden müssen, vgl. Interview mit Claire Cunningham vom 05.01.2019. Teil des *Accessibility*-Konzeptes war es dabei, eine Vielzahl intensiver Kontakte und Kooperationen herzustellen. Hierfür hat die Dramaturgin Mijke Harmsen gemeinsam mit Cunningham Kontakt zur *Diakonie Düsseldorf*, dem *Kompetenzzentrum Selbstbestimmt Leben (KSL)*, der *Graf-Recke-Stiftung*, dem *LVR-Berufskolleg* und *DeafGuideDeaf* angeregt, allesamt Organisationen, die sich entweder kirchlich oder für und mit Menschen mit Behinderung engagieren. Im Kontext dieser Partner*innenschaften wurde außerdem das umfangreiche

Durch ihre *Factory-Artist-Residenz* am *tanzhaus nrw* hat Cunningham ein Produktionshaus gefunden, an dem sie über einen längeren Zeitraum Arbeiten zeigen kann, ohne jeweils ein Produktionsbudget akquirieren zu müssen.¹⁰¹ Dass Cunningham für die Residenz ausgewählt wurde, zeigt, welche zentrale künstlerische Position sie inzwischen im zeitgenössischen Tanzfeld einnimmt. Die Kooperation zwischen Choreografin und Institution stellt Cunningham die finanziellen und personellen Ressourcen zur Umsetzung zahlreicher *Accessibility*-Maßnahmen zur Verfügung, die zum Beispiel die Organisation von zugänglichen Spielorten, Gebärdendolmetschung oder ein aufwändiges Rahmenprogramm umfassen. Dabei übernehmen die Dramaturgin Harmsen und das Künstlerische Betriebsbüro die Hauptaufgaben der Gastspielorganisation. Obwohl diese Arbeitsteilung die recht komfortable Fördersituation Cunninghams widerspiegelt, ist sie für eine Choreografin trotzdem ungewöhnlich viel in die praktische Organisation und Vorbereitung der Gastspiele eingebunden. Das weist darauf hin, dass sämtliche organisatorischen Entscheidungen in Bezug auf *Accessibility* stets auch aus einer künstlerisch-dramaturgischen Perspektive getroffen werden.¹⁰² Dieses Vorgehen bezieht sich dabei nicht ausschließlich auf die Zugänglichkeit der Vorstellungen an sich, sondern auch auf die Gestaltung von Zugangsmöglichkeiten für das Publikum während des Vorbereitungsprozesses.

Im Gegensatz zur strukturellen Fördersituation Cunninghams im Kontext der Theaterinstitution *tanzhaus nrw*, muss *Un-Label* laufend Ressourcen zur Finanzierung von Produktionsprozessen und für die Gestaltung von Arbeitsbedingungen akquirieren und dabei finanzielle und kreative Prozesse aufeinander abstimmen.¹⁰³ Im Organigramm von *Un-Label* sind künstlerische und organisatorische Planung dementsprechend miteinander verknüpft, was Lisette Reuter zur zentralen Person in allen Aktivitäten der Company macht:¹⁰⁴ als Produzentin und Künstlerische Leiterin

Rahmenprogramm organisiert. Zur Verknüpfung von räumlicher Organisation, Rahmenprogramm und deren *accessibility*-generierender Funktion siehe ausführlicher Kapitel 3.4 *Gastspielvorbereitungen*.

¹⁰¹ Neben der finanziellen, räumlichen und personellen Förderung durch das *tanzhaus nrw* wurde das Gastspiel *Guide Gods* außerdem gefördert durch den *British Council* im Rahmen des Austausch-Förderprogramms *UK/Germany 2018*.

¹⁰² Siehe hierzu auch Kapitel 3.3 *Institutionsdramaturgie*.

¹⁰³ Im Kontext dieser fortwährenden Finanzierungsprozesse lohnt es sich daher im Laufe des Kapitels etwas detaillierter auf die Institutionalisierung und die Aushandlung von Leistungs- und Professionalitätsdiskursen bei *Un-Label* einzugehen, die für Cunningham nur eine untergeordnete Rolle spielen.

¹⁰⁴ In Bezug auf *Accessibility* spielt dabei, wie ich in Kapitel 1.3.1 *Herstellen und Vollziehen* ausführe, auch meine (methodische) Perspektive eine Rolle. Dass ich Reuter so stark als zentrale Playerin von *Un-Label* in den Mittelpunkt rücke, liegt daran, dass sie als Produzentin einen Großteil der Entscheidungen in Bezug auf die Herstellung von Zugangsmöglichkeiten trifft. Durch diese Fokussierung riskiere ich allerdings, die *Agency* der beteiligten Künstler*innen zu vernachlässigen, was ich insbesondere in Kapitel 3.2.3 *Entwicklung einer gemeinsamen Kommunikationsweise* reflektiere.

übernimmt sie eine Bandbreite an Aufgaben, zu denen unter anderem die Mitarbeit an der künstlerischen Konzeption von Produktionen und die Zusammenstellung der Produktionsteams gehören. Außerdem ist sie für die finanzielle Bürokratie inklusive der Formulierung von Projektförderanträgen und die Buchhaltung zuständig.

Um die Arbeitsfähigkeit der Gruppe zu gewährleisten, setzt *Un-Label* mit der Strukturierung in künstlerische und produzierende Tätigkeitsbereiche auf institutionalisierte Strukturen der Arbeitsteilung und -organisation, die sich in der Freien Szene entwickelt haben.¹⁰⁵ Dabei arbeitet *Un-Label* intensiv an der Institutionalisierung der eigenen Arbeitsweise: Während sie in Produktionsprozessen künstlerische Methoden einer *Aesthetic of Access* entwickeln,¹⁰⁶ ist die Produktionsweise von *Un-Label* u.A. bestimmt durch die Suche nach (strukturellen) Förderungen, die Extraposten zur Finanzierung von *Accessibility*-Maßnahmen berücksichtigen. Inklusive Produktionen haben einen hohen finanziellen Ressourcenbedarf, der zum Beispiel aus dem Bedarf nach ausreichender Probenzeit¹⁰⁷, Kommunikationsassistenten bzw. Gebärdendolmetschung¹⁰⁸, der Bezahlung von beratenden Expert*innen, die zu Probenprozessen hinzugezogen werden,¹⁰⁹ oder der Suche nach barrierefreien Aufführungs- und Probeorten entsteht.¹¹⁰

Durch die projektbasierte Finanzierung ist die Company¹¹¹ *Un-Label*, im Gegensatz zu Cunningham während ihrer Residenz, ständigem, ökonomischem Druck ausgesetzt, wobei die Bedarfe nach *Accessibility* mit der finanziellen Machbarkeit abgestimmt werden müssen. Die Organisation von Probenphasen passt die *Un-Label* Produzentin deshalb teilweise den Finanzierungsmöglichkeiten an und teilt diese in

¹⁰⁵ Für die Aushandlung von Produktionstraditionen in der Gestaltung von Proben und Aufführungen siehe Kapitel 3.2 *Probenprozess* und 3.5.1 *PRESENT*.

¹⁰⁶ Siehe hierzu Kapitel 3.5.1 *PRESENT*.

¹⁰⁷ In mehreren Gesprächen kam das Thema der erhöhten Zeitintensivität von inklusiven Kunstprozessen auf, so zum Beispiel beschreibt Jana Zöll: „*Und ich denke bei so 'ner Art von Produktion, bei inklusiven Produktionen, wär's schon sinnvoll, tendenziell mehr Zeit anzusetzen. Weil selbst wenn wir uns kennen, selbst wenn wir die Bedarfe kennen und wissen, wie wir kommunizieren, es bleibt schon immer noch ein Suchen und Finden und hierhin übersetzen und dahin überlegen. Das braucht einfach Zeit.*“ Gruppeninterview mit Jana Zöll, Dodzi Dougan und Wagner Moreira vom 11.06.2019.

¹⁰⁸ Siehe hierzu Kapitel 3.2.2 *Die Organisation von Gebärdendolmetschung als Accessibility Tool für Proben*.

¹⁰⁹ Für die Arbeit mit Techniken, die nicht zum Alltagsrepertoire der beteiligten Künstler*innen gehören, lädt *Un-Label* immer wieder Expert*innen z.B. für Übertitel oder die Umsetzung von Audiodeskription ein, die die Entwicklung der Produktionen u.a. auf einen gewissen Wahrnehmungszugang hin prüfen oder Input z.B. in Form von Workshops zu *Visual Vernacular* geben. So besuchte der VV Künstler Eyk Kauly für zwei Tage die *ImPArt* Probenresidenz im Juli 2019, in der gleichzeitig die Produktionen *Gravity and other attractions*, *Re: Construction* und *Little Prince* entwickelt werden, um mit den Künstler*innen zu arbeiten.

¹¹⁰ Vgl. Interview mit Lisette Reuter, vom 06.06.2019.

¹¹¹ Die Präsenz von Ökonomisierungstendenzen deutet sich bereits in der Verwendung der Selbstbezeichnung „Company“ an, die auch auf die unternehmensähnliche, hierarchisierte Organisationsform von *Un-Label* hindeutet.

Abhängigkeit von der Bereitstellung der Produktionsbudgets in mehrere, kurze Entwicklungsphasen auf.¹¹²

Laut Aussage Reuters sei der Zugang zu Förderungen dabei abhängig von der Fähigkeit, die eigene künstlerische Arbeit in unflexiblen Förderkategorien zu verorten:

[W]eil das Problem ist ja im mixed-abled-Bereich ganz oft gewesen, dass du entweder als sozial abgestempelt wirst von den künstlerischen Förderern oder als künstlerisch von den sozialen Förderern. Du bist so im Niemandsland geschwommen. Das ist immer noch zum Teil so und das liegt vor allen Dingen daran, weil wir so ein Schubladen-Denken-Fördersystem haben. Und wenn irgendwas nicht klar Tanz ist, zeitgenössisch, oder klar Theater oder klar Musik, sondern dazwischen schwebt und diversitärer oder interdisziplinärer ist, dann hast du's zum Teil ganz schön schwer.¹¹³

Wenn man sich zum Beispiel die Förder*innen des Projektes *ImPArT* anschaut, dann zeigt sich, dass es unter den Geldgebern neben „kulturellen“ Institutionen einen großen Schwerpunkt auf „sozialen“ Förderinstitutionen gibt, die sich für Menschen mit Behinderung engagieren.¹¹⁴ Die Fülle an unterschiedlichen Förder*innen deutet auf die Notwendigkeit der Produzentin hin, die eigene Arbeit stetig zwischen den Förderansprüchen von einerseits sozialen, andererseits kulturellen Förderprogrammen in Bezug auf Effizienz, Innovation und künstlerische Qualität evaluieren zu müssen.¹¹⁵ Ein hohes Maß an Selbstrepräsentation, vor allem auch vor Förder*innen, die nicht zwangsläufig mit der Arbeitsweise von Kulturprojekten vertraut sind, ist in diesem Rahmen notwendig. *Un-Labels* projektorientierte, förderungs-abhängige Produktionsorganisation führt deshalb zur Betonung eines Qualitätsdiskurses gegenüber Förder*innen, der sich bei Cunningham nicht identifizieren lässt. Hierbei ist die Tendenz zu beobachten, die eigene Arbeit in marktorientierten Kategorien der Qualität, Effizienz und Innovativität zu beschreiben. So werden die Ziele des *ImPArT*-Projektes im Projektantrag auf Kategorien des Wachstums und der Entwicklung hin formuliert:

¹¹² *PRESENT* ist hierfür eine beispielhafte Produktion, da sie eine, auch für die Verhältnisse der freien Szene, sehr kurze, dreiwöchige Probenphase hatte, die dann anlässlich der Wiederaufnahme um eine einwöchige Probenphase ergänzt wurde. Die erste Entwicklungsphase fand zu Teilen ohne Gebärdensprachen-Assistenz statt. Aufgrund von fehlender Förderung musste der Produktionsprozess somit entgegen dem Bedarf nach verlängerter Probenzeit und Gebärdendolmetschung gestaltet werden. Hieran zeigt sich die Konkurrenz, in der die Bedarfe inklusiven Produzierens mit den ökonomischen Zwängen stehen, denen die Company unterworfen ist.

¹¹³ Interview mit Lisette Reuter vom 06.06.2019.

¹¹⁴ *ImPArT* wird gefördert von dem *Creative Europe* Kulturprogramm der Europäischen Union, dem *Fonds Soziokultur*, dem *NRW Kultursekretariat*, dem *Power of the Arts Preis*, durch eine Zwei-Jahres-Förderung des *Ministeriums für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen*, von der Kulturförderung der *Stadt Köln*, sowie von vier sozialen Programmen mit Schwerpunkt auf der Förderung von Menschen mit Behinderung: der *Aktion Mensch*, der *Kämpgen Stiftung*, der *Heidehof Stiftung*, sowie der *Annemarie & Helmut Börner Stiftung*. Die Produktion *PRESENT* ist finanziert aus der zweijährigen Förderung des *Landesministeriums für Kultur und Wissenschaft NRW* sowie dem *Power of the Arts Preis 2017* und ist eine Ko-Produktion mit dem *Pfefferberg Theater* Berlin.

¹¹⁵ Matzke beschreibt das Changieren zwischen der Arbeit an künstlerischen Produktionen, der Evaluation und Reflexion dieser Projekte und dem Institutionalisierungsbestreben bezüglich Finanzierungsstrukturen als Charakteristikum der Freien Szene. Vgl. Matzke: *Das ‚Freie Theater‘ gibt es nicht*, S. 266.

This partnership pilots strategic working across Europe with different target groups from the cultural sector & will create a level playing field for disabled & non-disabled artists, *grow skills & drive forward the scope of our vision*. It is motivated by a commitment to *increasing the professionalization & quality of the inclusive sector* [...]. Every single activity of the project is designed so the artists, stakeholders & organisations involved *will considerably grow in knowledge, awareness & capacity in innovation & professionalization*.¹¹⁶

Um die eigene Arbeit vor potenziellen Förder*innen vermarktbar zu machen, nutzt Reuter im Förderantrag Diskurse der Weiterentwicklung, des Wachstums und der Leistungsfähigkeit. Die Formulierung eines Leistungsanspruchs, der hier sowohl zur Evaluierung der Arbeitsprozesse als auch der Produkte dieser Prozesse dient, deutet sich als Ergebnis des ökonomischen Drucks sich einerseits finanzieren, aber andererseits gegenüber Förder*innen und potenziellen Ko-Produzent*innen inhaltlich evaluieren und profilieren zu müssen. Die Zugangsfähigkeit zu Förderung leistet die Produzentin hierbei durch die Adaption an Ökonomisierungs- und Evaluierungsforderungen in Bezug auf die jeweiligen Förderansprüche der unterschiedlichen Programme. Da sich die Company *Un-Label*, im Gegensatz zu Cunningham während ihrer Residenz als *Factory Artist*, ständig Zugang zu Förderung erarbeiten muss, ist sie viel stärker als diese auf Selbstevaluierung und -vermarktung angewiesen. Die angestrebte Absicherung der Fördersituation dient der Company zur Institutionalisierung einer nachhaltigen Arbeitsweise, die Künstler*innen mit Behinderung Zugangsmöglichkeiten zum Arbeitsmarkt der *Performing Arts* herstellt. Dieser Prozess wird in den Interviews mit den *Un-Label*-Mitgliedern von einem Professionalitätsdiskurs begleitet, der in den Interviews mit Cunningham und Harmsen keine signifikante Relevanz einnimmt.

3.1.2 Professionalitätsdiskurs

In der Diskussion der eigenen Arbeitsweise bringen die Mitglieder von *Un-Label* Definitionen von Professionalität in Zusammenhang mit der Entwicklung einer inklusiven Arbeitsmethode, die Künstler*innen *Accessibility* zu *mixed-abled* Produktionen ermögliche. Die diskursive Distanzierung, die die Professionalität von Künstler*innen mit Behinderung von einer akademisch-künstlerischen Ausbildung loslöst, dient *Un-Label* dabei zur Etablierung eines inklusiven Paradigmas, das Individualisierung zugunsten der Berücksichtigung persönlicher Fähigkeiten anstelle eines universalistisch-künstlerischen Leistungsprinzips betont.

¹¹⁶ *Un-Label: Support To European Cooperation Projects 2018 And Cooperation Projects Related To The European Year Of Cultural Heritage 2018*. Förderantrag bei *Creative Europe*, für *Performing Arts redesigned for a more immediate accessibility / ImPART. EForm*, S. 40, Hervorhebungen V.W. Besonders auch im Gruppeninterview mit den Performer*innen wird die Tendenz deutlich, die entstehenden Produktionen durch Kriterien hoher, künstlerischer Qualität zu evaluieren. Vgl. Gruppeninterview mit Jana Zöll, Dodzi Dougban und Wagner Moreira vom 11.06.2019.

Im Kontext ihrer projektorientierten Produktionsweise spielen die Herstellung von angemessenen Arbeitsbedingungen und die Frage, wie Künstler*innen mit Behinderung der Zugang zu professioneller Arbeit ermöglicht werden kann, für *Un-Label* eine zentrale Rolle. In den Interviews mit Reuter und den drei Performer*innen wird immer wieder betont, dass die Professionalität der Company eine große Rolle in der Umsetzung inklusiver Arbeitsweisen spiele. So beschreibt Jana Zöll, die in einem inklusiven Schauspiel-Studiengang an der *akademie für darstellende kunst ulm* studiert hat:

Für mich ist [die Besonderheit bei Un-Label] auch, [...] die intensive Beschäftigung mit dem Thema Zugänglichkeit. Wirklich zu gucken, wie man Menschen, die bis jetzt im Mainstream-Theater überhaupt nicht berücksichtigt sind, angenehm den Zugang zu Kunst ermöglich[t]. Oder eben auch Performern, die im Mainstream-Bereich wenig Chancen oder Platz haben. Da ist mir aber auch wirklich wichtig, es passiert auf 'ner professionellen Ebene, was eben bei vielen spontan-inklusive[n] Projekten, nenne ich es jetzt einfach mal, oder kleinen Einzelprojekten einfach nicht der Fall ist. Dann wird das irgendwie wild durcheinandergemischt, Laien und Profis. Und das merkt man immer. Das ist mir persönlich, mit diesem professionellen Background, oft sehr unangenehm mit anzusehen.¹¹⁷

Der starke Professionalitäts-Anspruch, den Zöll an die eigene künstlerische Arbeit formuliert, zeigt meines Erachtens, wie schwierig es nach wie vor für Künstler*innen mit Behinderung ist, sich beruflich in der *Performing Arts* Szene zu etablieren. Die starke Abgrenzung von „Laien“ lässt sich somit als ein Indiz auf die Notwendigkeit lesen, die eigene Position im Arbeitsmarkt ständig behaupten zu müssen. Indem Zöll die Arbeitsweise von *Un-Label* von einem sogenannten *Mainstream*-Theater einerseits und andererseits von nicht-professionellen Produktionen ohne etablierte (inklusive) Infrastruktur abgrenzt, bringt sie die Professionalität *Un-Labels* mit der nachhaltigen Herstellung von Zugangsmöglichkeiten von exkludierten Künstler*innen zur Kunstszene in Verbindung.

Die Dekonstruktion von Professionalitätsauffassungen, die durch herkömmliche Tanz- und Theaterstrukturen der Kunstproduktion und -ausbildung institutionalisiert sind, dient den *Un-Label* Mitgliedern dazu, die exkludierenden Mechanismen hergebrachter Theaterstrukturen auszustellen. Dabei setzen sie ein inklusives Konzept der Differenz von Fähigkeiten ein, um sich von einer gängigen Exzellenznorm in Bezug auf Technik, Leistungsfähigkeit oder auch Alter abzugrenzen. So beschreibt der zeitgenössisch ausgebildete Tänzer Moreira seine Zusammenarbeit während der ersten *Un-Label* Produktion *Verflüchtigung*¹¹⁸ mit einer Tanzkollegin, die im Rollstuhl sitzt:

¹¹⁷ Gruppeninterview mit Jana Zöll, Dodzi Dougan und Wagner Moreira vom 11.06.2019.

¹¹⁸ *Un-Label: Verflüchtigung*, Premiere am 14.05.2014, im ZAK Köln im Rahmen des Sommerblut Festivals 2014. Produzentin: Lisette Reuter, Regie: Costas Lamproulis, Choreographie: Sabine Lindlar, Musikalische Leitung: Markus Brachtendorf, Technische Leitung: Garlef Kessler, Lichtdesign: Eleni Kollia, Kostümdesign: Thomas Wien-Pegelow, Stage Design: Simon Rummel, Projektassistenz: Anna Zuhr & Nicole Rodrian, Künstlerische Assistenz: Deborah Sophia Leist, Kommunikationsassistenz: Konstanze Bustian

Ich sehe da jemanden, Magali zum Beispiel, [die] im Rollstuhl sitzt und die ist eine Tänzerin, und [die] niemals Tanz studiert hat, und [sie] ist eine Tänzerin. Das war für mich ein sehr wichtiger Moment in meinem Leben, wo ich dann meinen Tanz nochmal sehen konnte: ja, ich kann immer noch tanzen, so lang' ich will.¹¹⁹

Moreira löst hier die Identifikation seiner Kollegin als professionelle Tänzerin einerseits vom Vorhanden-Sein einer akademischen Ausbildung und andererseits von herkömmlichen Körper- und Leistungsnormen, die er in seiner Karriere im zeitgenössischen Tanz vermittelt bekommen hat. Die Fähigkeit tanzen zu „können“ distanziert er dabei von genrespezifischen Qualitätskonzepten.¹²⁰ Auch im Interview mit der Produzentin Reuter spricht diese an, dass Professionalität für sie zwar ein wichtiges Kriterium sei, wenn sie Künstler*innen für Produktionen aussuche, beschreibt aber, dass ein bestimmtes Set an Fähigkeiten dabei eine deutlich größere Rolle spiele als Ausbildung:

Professionell ist für mich nicht, wenn jemand 'ne akademische Ausbildung hat. Für mich ist professionell, wenn natürlich Talent da ist, wenn ein Stück weit auch ein Training da ist. Das muss aber nicht immer eine Hochschule oder so was gewesen sein, das kann auch Eigentaining gewesen sein. Gerade bei Tänzern mit Behinderung ist das meistens so. [Sie zählt an den Fingern ab:] Es muss 'ne Motivation da sein, es muss ein Engagement da sein, es muss einfach 'ne Bühnenpräsenz da sein und es muss in diese Gruppe passen. Und ich persönlich entscheide ganz viel [...] aus der Intuition heraus, weil ich einfach die MENSCHEN spannend finde und die Künstler spannend finde, [...] für mich steht immer der Mensch im Vordergrund.¹²¹

Durch die Distanzierung von ausbildungs-bezogenen Professionalitätsnormen bedienen Reuter und Moreira einen Individualitätsdiskurs, der die Fähigkeiten der einzelnen Personen jenseits von Genre Grenzen oder Behinderungsmodellen betont. Wie Reuter es darstellt, hänge die Entscheidung für oder gegen eine Künstler*in dabei weniger von Exzellenz- und Leistungsansprüchen ab, vielmehr werden soziale Fähigkeiten sowie eine wenig spezifizierbare „Bühnenpräsenz“ betont. Die starke Individualisierung und damit die diskursive Absage an universalistische Leistungsnormen leitet sich aus einem Inklusionsverständnis ab, das die individuellen

& Hannah Lutzenberger, Künstler*innen: Wagner Moreira, Tom Auweiler, Stefan Berger, Ruben Vandandriessche, Misha Kosiecova, Mercedes Alejandra Goudet, Maximilano Estudios, Maximilian Schweder, Max Greyson, Chih Yig Ku Gebert, Clara Groeger, Dodzi Dougan, Filippou Zouka, Jana Zöll, Ji Hye Chung, Jo Koppe, Magali Saby, Mascha Corman, Antoine Duijkers, Sarena Bockers.

¹¹⁹ Gruppeninterview mit Jana Zöll, Dodzi Dougan und Wagner Moreira vom 11.06.2019.

¹²⁰ Moreira fährt fort: „Ich muss nicht ein Tänzer sein, ich kann ein Performer sein [...] und hier in dem Projekt kann ich [...] einfach der Wagner sein.“ Ebd. Einerseits dekonstruiert Moreira hier Leistungsnormen, wenn das „tanzen können“ von körperlicher Leistungsfähigkeit losgelöst wird. Andererseits relativiert Moreira diese Dekonstruktion auch wieder, indem er sich als „Performer“ identifiziert. Obwohl er damit auch darauf anspielt, dass er in den *Un-Label* Produktionen neben Tanz auch Sprache und Schauspiel nutzt, re-etabliert er die Trennung doch gerade durch diese Betonung. Als „Performer“ legt er einen Fokus auf die individuelle Persönlichkeit und die Fähigkeiten, die er als Person mitbringe, wenn er „einfach der Wagner“ sei. Dem gegenüber bleibt der „Tänzer“ als eine Kategorie bestehen, die scheinbar durch ein Set spezifischer Fähigkeiten erlangt werden muss. Unbeantwortet bleibt in diesem Kontext, welche Fähigkeiten dann für eine erfolgreiche Identifikation als „Tänzer“ notwendig wären.

¹²¹ Interview mit Lisette Reuter vom 06.06.2019.

Fähigkeiten und Bedarfe einer Person hervorhebt. In einem Förderantrag des *ImPART*-Projekts formuliert Reuter *Un-Labels* Paradigma der Inklusion:

In the current debate on how to deal with people with different abilities, we clearly represent the idea of inclusion, that is, the maximum of equal participation and the participation of all people according to their different abilities and limitations. The focus is not on the disabilities but on the diversity. Every individual is different and unique, seeking to develop his or her own expressive means.¹²²

Die Betonung inklusiver Differenz von Fähigkeiten und Einschränkungen *jeder Person* wird hierbei direkt in einen Kontext expressiv-künstlerischer Verwirklichung rückgebunden. Da Reuter ihre Entscheidung für oder gegen eine Künstler*in jedoch von der eigenen Empfindung abhängig macht, ob sie diese Person als Künstler*in „spannend“ finde, ist die Abwendung von klaren Leistungsanforderungen gleichzeitig anfällig für die Wiedereinschreibung unbewusster Normen, die bestimmen, ob eine Person als „spannend“ empfunden wird oder nicht. Dabei wird die Produzentin (ohne Behinderung) zur Gate-Keeperin des Zugangs zu professionellen Arbeitsmöglichkeiten für Künstler*innen mit und ohne Behinderung. Ich sehe hierbei das Risiko, dekonstruierte Qualitätsparadigmen unter einem anderen Namen zu reproduzieren.

Im Diskurs der Company nutzen die Künstler*innen einerseits die Kategorie der „Professionalität“, um die eigene künstlerische Arbeit von nicht-professioneller Kunst abzugrenzen, gleichzeitig werden jedoch Kriterien des „Professionellen“ von quantifizierbaren Leistungsanforderung hin zu einer künstlerischen Individualität der Fähigkeiten (anstatt Fähigkeit) einer Persönlichkeit verschoben.¹²³ *Behinderung* wird hierbei zugunsten von *Diversität* dekonstruiert.¹²⁴ Dabei dient die Neuverhandlung von Professionalität zur Herstellung von Zugangsmöglichkeiten für Künstler*innen mit Behinderung zu Kunstproduktionen, indem Kriterien zur Evaluierung künstlerischer Arbeit, die über die Beteiligung an Performances entscheiden, neu bestimmt werden. Während also im Professionalitäts-Diskurs Normen universalistisch-effizienter Leistungsfähigkeit dekonstruiert werden, nutzt die Company gleichzeitig das Paradigma künstlerischer Qualität, um die eigene Arbeitsweise zu evaluieren. In diesem Navigieren zwischen unterschiedlichen Leistungsdiskursen lässt sich der

¹²² *Un-Label: Förderantrag ImPART. Detailed description of the project*, S. 2.

¹²³ Es wäre sicherlich spannend zu vertiefen, wie die Verschiebung von Fähigkeit (im Sinne von Leistungsfähigkeit) hin zu individualisierten Fähigkeiten ebenfalls neue Normen etabliert. Im Kontext von zeitgenössischer Tanzvermittlungspraxis für nicht-behinderte Tänzer*innen hat Hardt diese Frage bereits berührt. Sicherlich stellt sich diese Frage für Künstler*innen mit Behinderung nochmal anders, dem nachzugehen übersteigt an dieser Stelle jedoch den Umfang dieser Masterarbeit. Vgl. Yvonne Hardt: „Praxis begreifen. Eine praxeologische Perspektive auf Praktiken und Episteme des Wissens und Forschens im Kontext tänzerischer Vermittlung“, in: Susanne Quinten/Stephanie Schroedter (Hrsg.): *Tanzpraxis in der Forschung – Tanz als Forschungspraxis. Choreographie, Improvisation, Exploration*. Bielefeld 2016, S. 155-169, hier S. 160; vgl. auch Hardt/Stern: *Choreographie und Institution*, S. 19f.

¹²⁴ Wie oben bereits angedeutet, ist diese Dekonstruktion und Dekontextualisierung (von Behinderung) zugunsten von Differenz anfällig für die unbewusste Wiedereinschreibung von Normen und hegemonialen Hierarchien. Vgl. Hardt/Stern: *Choreographie und Institution*, S. 19.

Einfluss institutionalisierter Wertungssysteme erkennen, die auf Förder- und Rezeptionsstrukturen des Theaters einwirken. Diese beeinflussen die Selbstbeschreibung der Company und haben gleichzeitig konkrete Relevanz für Finanzierungs- und damit Arbeitsmöglichkeiten der Company.

Die Institutionalisierung von Arbeitsmöglichkeiten in Produktionen mit *mixed-abled* Gruppen lässt sich zusammenfassend als signifikanter Arbeitsschwerpunkt von *Un-Label* identifizieren. Daran anschließend vertiefe ich nun, in welchem Verhältnis institutionalisierte Strukturen der Organisation in konventionalisierten Probensettings zu den Bedarfen dieser *mixed-abled* Teams stehen.

3.2 Probenprozess: Sprache und *Accessibility*

Für Proben im Bereich von zeitgenössischem Tanz und *Performing Arts* haben sich standardisierte, sprachbasierte Abläufe herausentwickelt.¹²⁵ Die gemeinsame (laut-)sprachliche Reflexion des erarbeiteten Materials, die (hierarchisierte) Arbeitsteilung zwischen Regisseur*innen bzw. Choreograf*innen und Künstler*innen während des Probenprozesses sowie die Trennung zwischen (Proben-)Prozess und (Kunst-)Produkt stellen dabei konventionelle Organisationformen dar, die Proben strukturieren.¹²⁶ Ich analysiere in diesem Kapitel anhand von Probensituationen, wie Sprache als *Accessibility Tool* zur Zugänglich-Machung von *Un-Label*-Mitgliedern im Kontext der Organisation von Probenprozessen eingesetzt wird.

Im Folgenden widme ich mich drei Aspekten der sprachlichen *Accessibility* in *Un-Label* Proben: Erstens leistet die Produzentin als Facilitator*¹²⁷ beispielhaft die sprachliche Vermittlung zwischen verschiedenen Bedarfen in einer komplexen Arbeitssituation, was die Zugangsmöglichkeiten der Beteiligten sichert. Da in den (internationalen) *mixed-abled* Produktionen von *Un-Label* zahlreiche unterschiedliche Kommunikationsformen aufeinandertreffen, sind hierfür verschiedene Schritte von Vermittlung nötig. Zweitens wird *Accessibility* durch die strukturelle Bereitstellung von

¹²⁵ „Das Bedürfnis zu verbalisieren zeigt die Selbstverständlichkeit, mit der in Proben die Verknüpfung von (Bewegungs-)Material mit sprachlichen Beschreibungen vollzogen wird. In der Konsequenz kann das Feld zeitgenössischen Tanzes nicht als ein Ort von vorrangig ‚stummem‘, ‚begriffs-, oder ‚sprachlosem‘ Wissen verstanden werden. Vielmehr sind das Bilden von Begriffen sowie die mit ihm verbundenen Diskussionen konstitutive Bestandteile von Proben.“ Kleinschmidt: *Artistic Research als Wissensgefüge*, S. 160.

¹²⁶ Vgl. ebd.; vgl. Husemann: *Choreografie als kritische Praxis*, S. 135f.

¹²⁷ Den Begriff der selbstreflektierenden Facilitator* als Vermittler*in konzeptualisieren Yvonne Hardt und Martin Stern im Kontext von Lehre und Feedback im Zeitgenössischen Tanz in Anschluss an Sue Askews und Carolin Lodges Modell von ko-konstruktivem Feedback. „Die Aufgabe der Lehrkraft wird darin gesehen, Möglichkeitsräume für alle Teilnehmer*innen zu eröffnen, in denen Lernprozesse stattfinden können. Dabei wird der Fokus auf Lernen aus der traditionell unidirektionalen Perspektive unterlaufen und alle, inklusive des Facilitators, als Lernende im Prozess angesehen.“ Yvonne Hardt/Martin Stern: „Doing Feedback: Interdisziplinäre Perspektiven auf komplexe Konstellationen von Körper–Feedback–Bildung. Eine Einleitung“, in: dies. (Hrsg.): *Körper–Feedback–Bildung. Modi und Konstellationen tänzerischer Wissens- und Vermittlungspraktiken*. kopaed, München 2019, S. 20f.

Gebärdendolmetschung für den gehörlosen¹²⁸ Tänzer Dodzi Dougban hergestellt. Im Verlauf von Probenprozessen werden jedoch die Grenzen von Lautsprache (und ihrer Übersetzung in DGS) als kollektives Kommunikationsmittel sichtbar. Wirkmächtige organisatorische Konventionen des Theaters, wie die institutionalisierte Arbeitsteilung zwischen Produzentin und Künstler*innen und eine klassische (laut)sprachliche Probenorganisation haben dabei Einfluss auf die *Accessibility* von Proben. Weil jene institutionalisierte Form der Probenorganisation die gleichberechtigte Berücksichtigung der Fähigkeiten aller Beteiligter im Sinne von Inklusion erschwert, reproduziert dies (unbeabsichtigt) eine integrative Logik. Im Modus des Integrierens wird durch *Accessibility Tools* einem Künstler mit Behinderung nachträglich der Zugang zu den ansonsten für ihn unzugänglichen Proben ermöglicht.¹²⁹ In diesem Kontext analysiere ich drittens, wie die konventionelle, (laut)sprachliche Probenorganisation und damit die Notwendigkeit für einzelne Teilnehmende Zugangsmöglichkeiten zu Proben herzustellen, in der Kollaboration von Künstler*innen praxisbezogen und situationspezifisch ausgesetzt wird.

3.2.1 Sprachliche Vermittlung von Bedarfen

Die Arbeitssituation in *mixed-abled* Gruppen wird bei *Un-Label* durch die gemeinsame Nutzung von *Accessibility Tools* ermöglicht. Um ein neues Mitglied in die *ImPart* Gruppe einzuführen nimmt Reuter dabei eine zentrale Vermittlungsfunktion als Facilitator* ein. In dieser Funktion ermöglicht sie einen gemeinsamen Lernprozess über Zugangsbedarfe, indem sie deren kommunikative Aushandlung initiiert.¹³⁰ Durch die sprachliche Vermittlung der kollektiv genutzten *Tools* bettet sie die Herstellung von Teilnahme-Möglichkeiten strukturell in Arbeitssituationen ein, wie im folgenden Beispiel des *ImPart Labs*.

¹²⁸ An dieser Stelle möchte ich kurz reflektieren, dass die Zuschreibung „gehörlos“ keineswegs unproblematisch oder eindeutig ist. Ich beziehe mich in dieser Arbeit auf Ugarte Chacóns Definition von Gehörlosigkeit: "Wenn ich im Folgenden von gehörlosen oder tauben Menschen spreche, fasse ich darunter Personen, die Informationen primär visuell aufnehmen, die Lautsprache in gesprochener Form und weitere akustische Reize nur sehr eingeschränkt oder gar nicht wahrnehmen können, die eine Gebärdensprache verwenden und die in ihrer Gehörlosigkeit nicht oder nicht nur einen medizinischen Befund sehen, sondern die sich in einer kulturellen, linguistischen, sozialen und/oder solidarischen Gemeinschaft von Gehörlosen zugehörig fühlen. Weitere Faktoren wie Nutzung von Gehörhilfen, das Verhältnis zur Lautsprache und zur Gemeinschaft und Kultur der Hörenden nehme ich vorerst bewusst aus dieser Arbeitsdefinition aus." Ugarte Chacón: *Theater und Taubheit*, S. 33.

¹²⁹ Im Vergleich zu einer inklusiven Arbeitslogik sind Proben somit nicht von vornherein auf die gleichwertige Partizipation aller Teilnehmender, unabhängig von ihren Fähigkeiten, ausgelegt. „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 people with disabilities. To integrate a group of people in this way of course implies a norm into which they need to be fitted." Adam Benjamin: „In Search of Integrity“, in: *Dance Theatre Journal*. (10/4), 1993, S. 42-46, hier S. 44, zitiert nach Cooper Albright: *Choreographing Difference*, S. 77. Siehe im Vergleich dazu *Un-Labels* Inklusions- Paradigma, Kapitel 3.1.2 *Professionalitätsdiskurs*, S. 38.

¹³⁰ Vgl. Hardt/Stern: *Doing Feedback*, S. 20f.

Das *ImPART International Lab* fand im April 2019 für *Un-Label* und seine Projektpartner*innen statt und war eine fünftägige Residenz, in der eine Gruppe von ungefähr 25 Personen an den drei *ImPART*-Produktionen arbeitete.¹³¹ Die künstlerische Arbeit baut hierbei auf einem ersten internationalen Lab auf, das im Oktober 2018 stattfand. In der ersten Lab-Phase wurden die Grundideen für die Produktionen entwickelt und eine Arbeitsrichtlinie, „Dogma“ genannt, für die künstlerische Weiterarbeit im Projekt formuliert. Außerdem sammelte Reuter zu Dokumentationszwecken Schlüsselbegriffe („Keywords“), die sie zum Auftakt des neuen Labs vorliest.¹³² In dieser Situation, die ich im Folgenden beschreibe, stößt ein Künstler verspätet zu der Gruppe. In seiner Einführung übernimmt Reuter eine zentrale Rolle als Facilitator* von Zugangsbedarfen:

Der erste Nachmittag des ImPART Labs. Das Programm hat bereits begonnen. Alle Teilnehmenden sitzen in einem Stuhlkreis und Reuter liest die Liste der im letzten Lab gesammelten Keywords vor. Mit einiger Verspätung erreicht Guiseppa Comuniello, ein blinder Tänzer aus Italien, das Lab. Er wird von Reuter in der Runde begrüßt und allen vorgestellt. Sie bittet die Teilnehmenden sich vorzustellen, sodass er wisse, wer die Teilnehmenden sind, wer wo sitzt und wie viele Personen insgesamt anwesend sind. Reuter erklärt hierbei auch, dass alle Teilnehmenden eine Gebärde haben, die ihren Namen repräsentiert.

Daraufhin nennt jede Person ihren Namen und in welchem Bereich sie arbeitet. Einzelne Teilnehmende machen eine beschreibende Audiodeskription ihrer Gebärdennamen, erklären die Bedeutung der Gebärden und wie diese zustande gekommen sind. Die Gebärdendolmetscherin ergänzt: „This is Konni speaking. Just so you know, now it is me speaking but normally when you hear my voice, I am translating for Dodzi, who is using Sign Language.“

Nach der Vorstellungsrunde fragt Reuter Comuniello: „Do you have any needs with regards to the room? Here’s a lot of chaos and a lot of chairs. Is that a problem, do we need to put them away?“

Comuniello: „No, I will make a tour later and explore where everything is, so I will be fine.“

Reuter: „Okay so we will make a small tour with you later. But everyone, please don’t leave your cups and glasses on the floor, that’s maybe dangerous.“¹³³

Durch die Einführung eines neuen Kollegen, der zum ersten Mal mit *Un-Label* im Projekt *ImPART* arbeitet, müssen seine Bedarfe für die Nutzung des Raumes und somit seiner erfolgreichen Teilnahme am Lab durch die sprachliche Aushandlung von Zugangs-Bedarfen geklärt werden. Im Kontext dieser Aushandlung wird außerdem die Benutzung von etablierten *Tools*, wie der Gebärdennamen, als Routine der Zusammenarbeit für den Neuankommenden expliziert: Um die Teilnahme eines gehörlosen Teilnehmenden sicherzustellen, wird das auf Englischer Lautsprache geführte Gespräch in Deutsche Gebärdensprache übersetzt. Gebärdennamen dienen dazu, Personen indizieren zu können, ohne Namen ausbuchstabieren zu müssen, da

¹³¹ Für eine Projektbeschreibung von *ImPART* siehe Kapitel 3 *Accessibility am Beispiel von Cunningham und Un-Label*, Seite 28. Die Gruppe setzte sich aus Künstler*innen aus dem Bereich Tanz, Choreografie, Musik, Kreatives Schreiben, Schauspiel und Regie, aus Kulturproduzent*innen, Arbeits- und Kommunikationsassistent*innen und anderen Forscher*innen zusammen, die das Projekt beobachtend begleiteten. Diese stammen von der Hochschule Hildesheim und der Sporthochschule Köln.

¹³² *Un-Label: ImPART Dogma und ImPART Keywords*.

¹³³ Teilnehmende Beobachtung aus dem *ImPART International Lab* am 15.04.2019.

dies sehr lange dauern würde. Aus diesem Grund wurde zu Beginn des Labs jede Person gebeten, sich eine Gebärde zu ihrer Person auszudenken, falls sie dies nicht bereits in einem früheren Kontext getan hatte. Die Namensrunde der Anwesenden wird durch die Gebärdensprachdolmetscherin dazu genutzt, eine erklärende Beschreibung der Kommunikationssituation und der Gebärdennamen zu geben, um die Situation für Comuniello, der sich diese Zusammenhänge nicht über die visuelle Wahrnehmung erschließt, sprachlich transparent zu machen. Obwohl das Grundsetting zunächst eine recht simple, beinahe vortrags-ähnliche Situation im Stuhlkreis ist, ergibt sich durch die Anwesenheit der diversen Teilnehmenden ein hoher Vermittlungsbedarf zwischen der Arbeitssprache Englische Lautsprache und Deutscher Gebärdensprache, zwischen Personen, die rein visuell und rein akustisch kommunizieren, und zwischen Personen, die bereits gemeinsame Arbeitserfahrung haben und jenen, die neu zur Gruppe dazustoßen.

Diese sprachliche Aushandlung von Zugangs-Bedarfen verstehe ich hierbei als eine Arbeitspraktik der *Accessibility*, da sich ähnliche Aushandlungsprozesse über verschiedene Arbeitssituationen hinweg beobachten ließen. Exemplarisch zeigt sich in dieser Situation, wie das Aushandeln von (Kommunikations-)Bedarfen in Bezug auf die Zusammenarbeit in den *mixed-abled* Gruppen durch sprachliche Vermittlung zur strukturellen Herstellung von Teilnahme-Möglichkeiten beiträgt.

Dabei nimmt die Produzentin durch die institutionalisierte Arbeitsteilung, die bei *Un-Label* die administrativ-produzierenden von den künstlerischen Arbeitsfeldern trennt, eine zentrale Rolle für die Gestaltung von *Accessibility* ein. Bevor ich jedoch darauf eingehe, wie die von Reuter geschaffenen Zugangsmöglichkeiten in der Probenpraxis von Künstler*innen im Vollzug ihres Zugangs genutzt werden, möchte ich argumentieren, dass durch lautsprachliche Organisation von Proben im Rahmen konventioneller Arbeitsteilung Bruchstellen zwischen einer integrativen und einer inklusiven Arbeitslogik entstehen.¹³⁴

3.2.2 Die Organisation von Gebärdendolmetschung als *Accessibility Tool* für Proben

In der Organisation der Produktionsprozesse von *mixed-abled* Gruppen müssen konkrete Maßnahmen getroffen werden, um allen Künstler*innen die Teilnahme an Proben entsprechend ihrer jeweiligen Bedarfe zu ermöglichen. Ein Beispiel hierfür ist, wie dem gehörlosen Tänzer Dodzi Dougban durch die Beantragung von Gebärdendolmetschung im Rahmen einer Arbeitsassistenz durch die Produzentin der Company die Teilnahme an Produktionen ermöglicht wird. Sprachliche *Accessibility* wird hierbei durch Übersetzung der Proben von DLS in DGS gewährleistet, was die

¹³⁴ Siehe hierzu Kapitel 3.2 *Probenprozess*, S. 40, insbesondere Fußnote 129.

Proben für Dougban zugänglich macht, indem er sich integrativ an die (laut)sprachliche Organisationsweise adaptiert.¹³⁵

Einige Künstler*innen, mit denen *Un-Label* zusammenarbeitet, wie die Schauspielerin Jana Zöll, haben eine persönliche Assistenz, Alltagsbegleitung oder Alltagsbetreuung, die im Arbeitskontext von Proben (teilweise) ebenfalls anwesend ist, um zum Beispiel den Bedarf nach Mobilität in so alltäglichen Handlungen wie Toilettengängen zu decken.¹³⁶ Ich greife jedoch an dieser Stelle das Beispiel von Dodzi Dougban heraus, der zunächst einmal keinen Bedarf nach einer Assistenz für die Erledigung von alltäglichen Handlungen hat. Dougban gehört zum künstlerischen Kernteam von *Un-Label*. Er ist gehörloser Hip-Hop-Tänzer, dessen Muttersprache DGS ist. Da die Probenprozesse von *Un-Label* hauptsächlich lautsprachlich organisiert sind, hat Reuter in einem aufwändigen Verfahren eine Arbeitsassistenz für Dougban beantragt, um für die Probenzeiten Gebärdendolmetscher*innen finanzieren zu können.¹³⁷ In einem persönlichen Gespräch beschreibt Reuter mir deshalb die einzelnen Schritte, die notwendig waren, um eine Arbeitsassistenz beim zuständigen Inklusionsamt des Landesverbandes Westfalen-Lippe (LWL) beantragen zu können:

Und, dann hab' ich mich informiert, habe versucht für Dodzi 'ne Arbeitsassistenz zu kriegen. [...] Ich hab' sehr viel rumtelefoniert und so weiter und dann hieß es, wenn er angestellt ist, dann hat er automatisch Anrecht auf 'ne Arbeitsassistenz. Und dann hat der Verein von seinen Brüdern Art.62 ihn angestellt. Alle Rechnungen von Un-Label, oder auch andere freiberufliche Sachen, die er macht, laufen über Art.62. Und damit finanzieren wir das Ganze natürlich auch. [Der Anspruch auf Assistenz] ist immer personengebunden an den Menschen mit Beeinträchtigung. Und [deshalb] haben wir eine Aufstellung gemacht, weil es muss erstmal der Bedarf ermittelt werden. Und dann

¹³⁵ Vgl. Benjamin: *In Search of Integrity*, S. 44. In *mixed-abled* Gruppen, in denen, wie im Falle des *Un-Label*-Ensembles hörende und gehörlose Menschen zusammenarbeiten, besteht das grundlegende Potenzial einer hegemonialen Beziehung zwischen akustischer und visueller Kommunikation. Ugarte Chacón versteht Kollaborationsstrukturen im Theater zwischen Hörenden und Gehörlosen als grundlegend machtbesezt: „Auch bei gemischten Gruppen, die aus tauben und hörenden Schauspielern und Teammitgliedern bestehen, sind es doch zumeist die kulturellen Normen und theatralen Konventionen der Hörenden, die im Vordergrund stehen. [...] Insofern kann das Theater mit seinen vorhandenen Machtstrukturen gesellschaftliche hegemoniale Ordnungen abbilden und bestärken. Das Auftauchen von gehörlosen Körpern (oder solchen mit Behinderung) auf der Bühne birgt die Gefahr[, dass] die vorhandene Machtsymmetrie ausgeblendet oder geleugnet bzw. die Perspektive Gehörloser zugunsten derjenigen der dominanten Mehrheit ignoriert wird.“ Ugarte Chacón: *Theater und Taubheit*, S. 105.

¹³⁶ Es wäre sicherlich spannend anhand einer detailorientierten teilnehmenden Beobachtung zu untersuchen, wie genau Zöll, durch die Einbindung ihrer persönlichen Assistent*innen, ihren Access zu den Proben vollzieht. An dieser Stelle würde dies jedoch den Umfang dieser Arbeit übersteigen.

¹³⁷ Da diese den tariflichen Anspruch auf einen Stundenlohn von 75 Euro haben, ist ihre Finanzierung aus einem normalen Produktionsbudget extrem schwierig. In der Finanzierung der Arbeitsassistenzen wird dabei eine Unterscheidung gemacht zwischen Kommunikationsassistenten und Gebärdendolmetschern, die sich vor allem auf das Ausmaß und die Qualität der Übersetzung und die Ausbildung der Übersetzer*innen bezieht. Da Kommunikationsassistent*innen eine deutlich geringere Ausbildung in Gebärdensprache erhalten, fällt es ihnen eher zu, bei kommunikativen und organisatorischen Vorgängen zu assistieren. Dahingegen können Gebärdendolmetscher*innen nach langjähriger Ausbildung eine umfassende Übersetzung zwischen DLS und DGS auf professionellem Niveau leisten.

hab' ich von einem kompletten Jahr alle Un-Label Sachen, aber auch die anderen Sachen von Art.62, die ich so wusste, kalkuliert mit Tagen, Stunden, Bedarf, quasi mit der Argumentation warum braucht er Arbeitsassistentz? Und da hab' ich so Sachen reingeschrieben, wie: ‚Er muss die Anweisungen des Regisseurs verstehen‘. Das war 'ne riesen Exceltabelle. Und dann ist der Integrationsdienst dafür zuständig, das zu prüfen. Die haben dann ein Gespräch mit Dodzi gehabt und sind ganz genau die Tabelle durchgegangen und so weiter. Das Ganze zog sich seit April letzten Jahres, glaube ich. Also das hat sich sehr lange gezogen, aber [das Inklusionsamt des] LWL hat, mehr oder weniger, in der Höhe, wie wir es kalkuliert haben, [Arbeitsassistentz] bewilligt.¹³⁸

Die Herstellung der *Accessibility* von gehörlosen Künstler*innen durch die Produzentin, im Rahmen der Verfügbarmachung von Gebärdendolmetschung, geschieht in diesem Fall durch die Erledigung der umfassenden, administrativen Aufgaben, die der Antrag einer Arbeitsassistentz bedeutet. Hierbei wird der große Einfluss bürokratisch-finanzieller Arbeitsabläufe auf die Zugangsmöglichkeiten von Künstler*innen mit Behinderung deutlich.

Die Anwesenheit von Dolmetscher*innen wird von Dougban selbst und von Reuter als grundlegende Voraussetzung für den Vollzug seiner Teilnahmefähigkeit an den Proben beschrieben.¹³⁹ Gebärdendolmetschung als *Accessibility Tool* wird hierbei dazu eingesetzt, die Teilnahmemöglichkeit von Dougban an den Proben in einem *mixed-abled*-Team, also mit Kolleg*innen, die keine Gebärdensprache beherrschen, zu sichern. Die institutionalisierte Konvention von Probengestaltung mit hohen lautsprachlich organisierten Anteilen lässt sich hierbei als institutionalisierte Praxis des Theaters deuten. Die Reproduktion dieser konventionellen Organisationsform erzeugt jedoch meines Erachtens eine Bruchstelle mit *Un-Labels* Paradigma der Inklusion.¹⁴⁰ Hier wird Zugangsmöglichkeit zu ansonsten unzugänglichen Proben hergestellt, was eher einer Logik der Integration als einer gleichwertigen Berücksichtigung der Fähigkeiten aller Beteiligter entspricht.¹⁴¹ Die Wirkmächtigkeit institutionalisierter Organisationsformen von Proben führt somit zur Reproduktion der Dominanz akustischer gegenüber visuellen Kommunikationsformen.¹⁴²

Während auf struktureller Ebene diese konventionalisierten Theaterpraktiken ihren großen Einfluss geltend machen, sind Künstler*innen auf der Mikroebene jedoch in der Lage, dieses Verhältnis zu unterlaufen. Ich werde im nächsten Kapitel anhand einer Probensituation von *PRESENT* zeigen, wie in der Praxis die bereitgestellten sprachlichen *Accessibility Tools* und damit die angenommene Dichotomisierung und Hierarchisierung von akustischer und visueller Kommunikation situationsspezifisch

¹³⁸ Persönliches Gespräch mit Lisette Reuter vom 18.07.2019. Das Gespräch habe ich aufgezeichnet.

¹³⁹ Vgl. ebd.; vgl. Gruppeninterview mit Jana Zöll, Dodzi Dougban und Wagner Moreira vom 11.06.2019. In diesem Zuge wird auch die Rolle von Dolmetschung für die künstlerische Qualität von Proben hervorgehoben, vgl. auch Kapitel 3.1.2 *Professionalitätsdiskurs*.

¹⁴⁰ Für *Un-Labels* Inklusions-Paradigma siehe Kapitel 3.1.2 *Professionalitätsdiskurs*, S. 38.

¹⁴¹ Vgl. Ugarte Chacón: *Theater und Taubheit*, S. 57.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 105.

umgangen werden, indem eine gemeinsame, von der Dolmetschung unabhängige Kommunikationsweise entwickelt wird. Hierbei wird die integrative Logik von Gebärdendolmetschung, durch die Dougban an lautsprachlicher Kommunikation teilhaben kann, in Richtung einer inklusiven Kommunikationsweise weiterentwickelt, bei der die Teilnehmenden eine Probenpraxis auf Basis ihrer geteilten, (körper-)sprachlichen Fähigkeiten herausbilden.

3.2.3 Entwicklung einer gemeinsamen Kommunikationsweise

In Probensituationen zwischen einzelnen Künstler*innen nutzen die Agierenden die Einbindung von Gebärdensprache und die Entwicklung einer flexiblen, situationsspezifischen Kommunikationsweise basierend auf einfachen Gebärden, Gesten und Körpersprache, und verwirklichen damit ihren Zugang zu einer gemeinsamen Kommunikationsart. Da die Teilnehmenden mittels geteilter (körper-)sprachlicher Fähigkeiten kommunizieren, wird hierbei die performative Reproduktion der dichotomisierten Kategorien *behindert* und *nicht-behindert*, die auf der hegemonialen Anordnung von Laut- und Gebärdensprache beruht, nicht vollzogen.

Nachdem in der ersten Probenphase die dauerhafte Anwesenheit von Gebärdendolmetscher*innen u.a. aus finanziellen Gründen nicht gewährleistet werden konnte,¹⁴³ gehören diese in der zweiten Entwicklungsphase von *PRESENT* als fester Bestandteil zur Arbeitsweise von Proben. Die Gebärdendolmetscherin Konstanze Bustian, oder eine ihrer Kolleginnen der Agentur *Skarabee*, sind am gesamten Probenzeitraum als Dolmetscher*innen für Dougban beteiligt. Bustian hat eine lange Arbeitserfahrung im Bereich von Kulturproduktionen und arbeitet seit dem ersten Projekt *Verflüchtigung* als Gebärdendolmetscherin mit *Un-Label* zusammen. In Bezug auf die Frage nach *Accessibility* wird, wie bereits erwähnt, der Anwesenheit von Dolmetscher*innen eine zentrale Bedeutung zugeschrieben. Gebärdendolmetschung wird als strukturelle Grundlage interpretiert, die sicherstelle, dass gemeinsam gearbeitet werden könne.¹⁴⁴ Obwohl dies als großer Vorteil betont wird, beschreibt der Tänzer Wagner Moreira seine Bemühungen, direkt mit Dougban kommunizieren zu können.

Ja auf jeden Fall, es hat sehr geholfen, keinen Dolmetscher zu haben, um dann die Szene mit der Gebärdensprache zu entwickeln, weil dann konnte ich mit Dodzi sehr close, sehr nah arbeiten. Da sie [ja] auch wollten, dass die Gebärdensprache künstlerisch umgesetzt werden sollte. Und natürlich [war] ich als Performer ja eh geeignet für die Sache, weil ich mit Dodzi schon arbeite und versuche mein[e] Gebärdensprache zu lernen.¹⁴⁵

¹⁴³ Zu diesem Zeitpunkt war z.B. der Antrag auf Arbeitsassistenz durch den *LWL* noch nicht bewilligt.

¹⁴⁴ Vgl. Interview mit Lisette Reuter vom 06.06.2019; vgl. Gruppeninterview mit Dodzi Dougban, Jana Zöll und Wagner Moreira vom 11.06.2019.

¹⁴⁵ Gruppeninterview mit Dodzi Dougban, Jana Zöll und Wagner Moreira vom 11.06.2019.

Dass die Kommunikation zwischen den Kollegen Moreira und Dougban immer durch eine dritte Person übersetzt werden muss, die selbst keine Künstlerin ist, wird somit nicht ausschließlich als vorteilhaft wahrgenommen. Deshalb eignet sich der hörende Moreira privat Grundlagen der Deutschen Gebärdensprache an und nutzt diese, um direkt mit Dougban zu kommunizieren. Ergänzend zu diesen basalen Gebärdensprachkenntnissen entwickeln manche *Un-Label*/Künstler*innen über den Zeitraum ihrer engen Zusammenarbeit zudem eine Kommunikationsweise miteinander, die den Bedarf nach Dolmetschung durch eine dritte Person reduziert.

Die folgende Beobachtung einer solchen Kommunikationssituation zwischen Dodzi Dougban, Sabine Lindlar (einer Tänzerin und Choreografin, die in Abwesenheit des Regisseurs als Probenleiterin mit den Performer*innen an der Vorbereitung der Wiederaufnahme arbeitete) und der Dolmetscherin Konstanze Bustian stammt aus den Wiederaufnahmeproben von *PRESENT* im Juni 2019:

Ein großer Probenraum mit Probephöhne im hinteren Teil. Zahlreiche Kartons und Päckchen liegen in Stapeln auf der Bühne. Dougban probt die Reihenfolge, in der er die Päckchen aufnimmt und ablegt. Lindlar sitzt am vorderen Bühnenrand, beobachtet ihn und kontrolliert die Reihenfolge, in der er die Päckchen nimmt. Bustian steht dabei direkt hinter ihr. Wenn Lindlar etwas sagen möchte, winkt und wedelt sie mit der Hand und stampft mit dem Fuß auf den Boden, um Dougbans Aufmerksamkeit zu erregen. Sie tritt zu Dougban und gebärdet ein paar kurze Sätze auf DGS. Die Dolmetscherin übersetzt Dougbans DGS Antwort für Sabine in DLS. Um zu antworten wechselt Lindlar in DLS, die Dolmetscherin übersetzt was sie sagt in DGS.

Lindlar und Dougban gehen zusammen die Reihenfolge der Pakete durch und markieren das Aufnehmen und Ablegen. Sie kommunizieren mit Gesten und Körpersprache, setzen beide ein sehr ausgeprägtes Mundbild ein, was bedeutet, dass sie Worte deutlich mit ihren Lippen formen und nutzen einfache Gebärden. Die Dolmetscherin steht in der Nähe und beobachtet die beiden aufmerksam. Erst als Lindlar unsicher wirkt, wie sie etwas zu gebärden hat und Blickkontakt zu ihr aufnimmt, tritt Bustian an die Situation heran und übersetzt.¹⁴⁶

Die eben beschriebene Szene ist eine scheinbar alltägliche Probensituation: ein Tänzer probt eine komplexe Szene, bei der er eine Vielzahl Päckchen aufnehmen, umsortieren und umstapeln muss. Dafür muss er sich Reihenfolge, Bewegungsrichtung und Laufwege merken, bringt diese jedoch immer wieder durcheinander. Die Probenleiterin kontrolliert die Abfolge der Szene und gibt Korrekturen, wenn er Fehler macht. Was die Situation interessant macht ist, dass die beiden nicht dieselbe Sprache sprechen. Lindlar kommuniziert visuell und akustisch, Dougban kommuniziert ausschließlich visuell. Um also miteinander kommunizieren zu können, lässt sich bei allen Beteiligten beobachten, wie sie sich kommunikativ speziell auf diese Situation einstellen. Lindlar und Dougban haben bereits eine längere gemeinsame Arbeitserfahrung miteinander und als Tänzer*innen sind sie es gewohnt, ihren Körper als Ausdrucksmittel einzusetzen. Lindlar, die, wie Moreira, inzwischen Gebärdensprache lernt, nutzt diese Kenntnisse zusätzlich zu betonter Gestik, Körpersprache und Mundbild, um eine

¹⁴⁶ Teilnehmende Beobachtung der Wiederaufnahmeprobe von *PRESENT* am 05.06.2019.

körperlich-visuelle Informationsdichte zu erzeugen. Dougan wirkt sehr aufnahmebereit dafür, sich über verschiedene Informationsebenen zu verständigen und Lindlars unvollständige Gebärdensprache für sich zu ergänzen. Außerdem nutzt er in diesem Kontext ein überdeutliches Mundbild, um die Kommunikation zu unterstützen.

Lindlar und Dougan setzen diesen Modus des Kommunizierens ein, um nicht vollständig auf die Übersetzung durch die Dolmetscherin angewiesen zu sein. Sie ergänzen somit die Möglichkeiten der Gebärdenübersetzung und ziehen die Dolmetscherin erst hinzu, wenn sie damit nicht weiterkommen. Gemeinsam entwickeln Lindlar und Dougan ein Repertoire an kleinen Gesten, wie das Winken und Stampfen, und wechseln zwischen einfachen Gebärden, Gesten und Körpersprache hin und her, um ihre Kommunikationsmöglichkeiten über die Vermittlung durch eine dritte Person hinaus erweitern zu können. Die Dolmetscherin ihrerseits entwickelt eine spezielle Dynamik von Einschreiten und Raumgeben. Da sie in anderen Arbeitskontexten häufig viel distanziertere, formellere Settings gewohnt ist, in denen eine konstante Übersetzung gefragt ist, hat sie durch die Arbeit mit *Un-Label* ein Gefühl dafür entwickelt, wann in diesen künstlerischen Arbeitsprozessen Übersetzung gebraucht wird und wann nicht.

Die Entwicklung kleiner, gemeinsamer Routinen, die basale Kommunikation ohne Dolmetschen möglich machen, stellt in der grundlegenden lautsprachlichen Probenorganisation von *Un-Label* situationsspezifisch eine Verschiebung in der Frage nach Zugang dar. Somit ist es hierbei nicht die Dolmetscherin, die der Person mit Behinderung Zugang zur mehrheitlich akustischen Kommunikationsweise ermöglicht. Stattdessen vollziehen die Kolleg*innen ihren *Access* zu einer direkten Interaktion basierend auf der gemeinsamen Nutzung von Gebärden- und Körpersprache. Dabei unterwandern Lindlar und Dougan situationsspezifisch eine dichotome Gegenüberstellung zwischen visueller und akustischer Kommunikation und transformieren mittels ihrer geteilten Fähigkeiten das angebotene *Accessibility Tool* Gebärdendolmetschung. Im Sinne des Sozialen Modells von Behinderung und Koppers performativem Behinderungskonzept wird hierbei *Access* vollzogen, ohne dass eine*r der Beteiligten die soziale Zuschreibung *behindert* performativ reproduziert.¹⁴⁷

Im konkreten Beispiel funktioniert dies vor allem deshalb, weil im Rahmen von *PRESENT* nur ein sehr kleines Team von Künstler*innen miteinander arbeitet. Die gemeinsame Arbeit mit Gebärdensprache als künstlerischem Gestaltungsmittel von

¹⁴⁷ Vgl. Kapitel 1.1 *Modelle von Behinderung*, S. 8 und S. 10; vgl. Koppers: *Disabilities and Contemporary Performance*, S. 51.

Performances führt bei Moreira und Lindlar zur Entwicklung von DGS-Kenntnissen, was es ihnen ermöglicht, DGS darüber hinaus als Kommunikationsmittel in den Proben einzusetzen. Im Rahmen größerer Gruppen und komplexerer Diskussionen wäre die darauf aufbauende, improvisierte Kommunikationsform jedoch nicht anwendbar, da auch nicht alle *Un-Label*-Mitglieder DGS-Grundlagen beherrschen. In diesen Kontexten ist die Anwesenheit von Gebärdendolmetscher*innen ausschlaggebend für die Zugangsfähigkeit von Dougban zur lautsprachlichen Probenkommunikation.

Wie dieses Beispiel zeigt, kann Sprache im Rahmen von *Accessibility Tools* zur Herstellung von Zugangsmöglichkeiten eingesetzt werden, gleichzeitig produziert die lautsprachliche Organisation von Proben wiederum Ausschlüsse für manche Teilnehmende. Institutionalisierte Organisationsformen von Probenprozessen produzieren somit Herausforderungen für die selbst zugeschriebene inklusive Arbeitsweise der Company. In der Praxis wird diese dichotomisierende Logik jedoch auf der Mikroebene unterwandert, wenn die langjährig kollaborierenden *Un-Label*-Mitglieder alternative Formen der Zusammenarbeit erproben.

Während Institutionen des Theaters eher als institutionalisierte Praktiken denn im Sinne von Theaterhäusern Einfluss auf die *Accessibility*-Praxis der frei arbeitenden Company *Un-Label* nehmen, stellt das *tanzhaus nrw* für Cunningham als Gastspielhaus einen relevanten Bezugsrahmen dar, der Handlungsfelder für die kritische Aushandlung von Ausschlüssen eröffnet. Da dieses Verhältnis zu institutionsspezifischen Arbeitsprozessen ein signifikantes Charakteristikum für die *Accessibility*-Strategien Cunninghams in *Guide Gods* gegenüber *Un-Label* darstellt, wende ich mich nun der Weitergabe von *Accessibility*-Praktiken im institutionsdramaturgischen Kontext und den von Cunningham und Harmsen gemeinsam organisierten, *accessibility*-generierenden Gastspielvorbereitungen zu.

3.3 Institutionsdramaturgie: Weitergabe von Praktiken

Die Zusammenarbeit zwischen der Künstlerin Claire Cunningham und der *tanzhaus*-Dramaturgin Mijke Harmsen stellt für das Düsseldorfer Gastspiel von *Guide Gods* eine zentrale Kollaborationsachse dar. Ich setze mich deshalb in diesem Kapitel gezielt mit Harmsens Rolle als Institutionsdramaturgin auseinander. Institutionsdramaturgie verstehe ich hierbei als das spezifische Aufgabenfeld, das Dramaturg*innen innerhalb eines Theaterhauses zufällt. Katherine Profeta stellt Institutions- und Produktionsdramaturgie einander gegenüber und charakterisiert erstere dadurch, dass

die dramaturgische Auswahl und Betreuung von Stücken für den Programmplan von Theaterhäusern immer in einer Logik des größeren Institutionskontextes erfolge.¹⁴⁸

Bei Cunningham und Harmsen ist die Tendenz präsent, die Arbeit an *Guide Gods* als Zwischenschritt in einem fortlaufenden Lernprozess zu sehen, durch den das Wissen um eine neue Arbeitsweise generiert werde. Harmsen beschreibt diesen Prozess aus Perspektive der Institutionsdramaturgin als eine gegenseitige Beeinflussung der zahlreichen künstlerischen Positionen in der Programmreihe *Response-ability. Eine Ethik der Begegnung*¹⁴⁹:

*Ja ich glaube schon, dass dieses ganze Konstrukt von Response-ability ein großes Feld aufmacht von Miteinander und von Hierarchien. Genau, wie wir miteinander arbeiten und wie wir Kunst erfahren, wie wir Vorstellungen erfahren und wie man auch das, was da losgetreten wird nochmal weiter aufnimmt und in weitere Gespräche und weitere Formate weiterdenkt. Und ich glaube schon, dass wenn diese Reihe beendet ist, dass wir dann als Haus für uns eine andere Art des Arbeitens entwickelt haben.*¹⁵⁰

Durch die Programmierung mehrerer Arbeiten mit (theater-)kritischen Perspektiven habe die Reihe *Response-ability* sowohl auf der künstlerisch-inhaltlichen Ebene als auch auf der Ebene von Produktions- und Organisationsprozessen einen Einfluss auf die (Weiter-)Entwicklung von Arbeitsprozessen des Gastspielhauses, so Harmsen. In Bezug auf institutionsdramaturgische Prozesse stellen die künstlerischen Positionen dabei besonders auch die Frage nach der *Accessibility* der großen *Mainstream-Institution tanzhaus nrw*.

Im Interview beschreibt die Dramaturgin Harmsen ihre außergewöhnlich starke Beteiligung an praktisch-organisatorischen Abläufen von *Guide Gods* im Vergleich zu anderen Gastspielen.¹⁵¹ Ihre Involvierung in die praktische Organisation deutet daraufhin, dass Entscheidungen z.B. über den Bustransport zu Spielstätten auch in ihrem dramaturgischen Einfluss auf den Gesamtkontext der Performance aus Perspektive eines umfassenden *Access-Konzeptes* reflektiert werden.¹⁵² In Cunninghams künstlerischer Arbeit werden durch den Einsatz von *Accessibility Tools* dabei in kritischer Selbstreflexion institutionalisierte Theaterpraktiken des Zuschauens befragt. Aufgrund von Harmsens Einbindung situieren sich diese *Accessibility-Praktiken* von *Guide Gods* gleichzeitig in größeren institutionsdramaturgischen Prozessen. Durch Übertragung finden Praktiken, die in der Zusammenarbeit von Cunningham an Harmsen weitergegeben wurden, in anderen Veranstaltungskontexten

¹⁴⁸ Katherine Profeta: *Dramaturgy in Motion. At Work on Dance and Movement Performance*. Wisconsin 2015, S. 18.

¹⁴⁹ Unter dem Titel *Response-ability. Eine Ethik der Begegnung* wurden diverse Produktionen programmiert. Neben Cunninghams Performances wurden Arbeiten von Doris Uhlich, Saša Asentić, Seppe Baeyens, Yasmeen Godder u.A. gezeigt. Drei dieser Gastspiele wurden von oder mit Menschen mit Behinderung erarbeitet.

¹⁵⁰ Interview mit Mijke Harmsen vom 16.11.2018.

¹⁵¹ Vgl. ebd.

¹⁵² Siehe hierzu zum Beispiel Kapitel 3.4.1 *Räumliche Zugangsmöglichkeiten*.

der Institution *tanzhaus nrw* Anwendung und ermöglichen hierbei die Reflexion institutionsspezifischer Arbeitsprozesse.

Anhand eines Beispiels auf der Mikroebene zeigt sich, wie die Zusammenarbeit mit Cunningham die Weitergabe von kritischen Praktiken bewirkt, die wiederum Einfluss auf die Gestaltung von *tanzhaus* Veranstaltungen nehmen.

Cunningham hat durch ihre künstlerische Praxis praktisches Wissen über die Voraussetzungen und Notwendigkeiten erlangt, wie sich *Accessibility Tools*, wie z.B. Übertitel,¹⁵³ so in Aufführungen einbetten lassen, dass sie effektiv Zugangsmöglichkeiten herstellen. Durch den Einsatz dieser *Tools* schreibt sich Cunninghams kritisch- selbstreflexive Perspektive auf institutionalisierte Theaterabläufe in die Inszenierungs- und Organisationsprozesse ihrer Performances ein. Im Prozess der Zusammenarbeit mit Harmsen wird dieses Wissen über die Nutzung von *Accessibility Tools* an die Dramaturgin weitergegeben.

Es ist der Tag der Generalprobe im LVR-Berufskolleg. Kurz vor Beginn des Durchlaufs äußert Cunningham den Wunsch, einen Hinweis in die Übertitel einzubauen, der die Zuschauenden dazu ermutigt, körperliche Bedürfnisse oder Ticks während der Performance nicht zu unterdrücken. Gemeinsam suchen Cunningham, Harmsen und die Übersetzerin Gallagher nach einer geeigneten Formulierung. Als ich mich dann zu Beginn der Generalprobe im Performanceraum einfinde, ist auf den Übertitel-Bildschirmen zu lesen: „Wenn das stille Sitzen für Ihren Körper Zuschauen erschwert, fühlen Sie sich frei, sich nach Ihren Bedürfnissen zu verhalten.“¹⁵⁴

Über die Ankündigung im Übertitel ermöglicht Cunningham den Publikumsmitgliedern das Theaterparadigma des Still-Sitzens (im doppelten Sinne) in Frage zu stellen. Cunningham stellt hierbei traditionelle Verhaltensnormen offen zur Diskussion, die dem Publikum die Rolle von passiv-unbewegten *Zuschauenden* zuschreiben, deren körperliche Anwesenheit nur begrenzt Einfluss auf die „Aufführung“ von Stücken nehme.¹⁵⁵ Der Übertitel ist auf diese Weise nicht nur ein ästhetisch eingebettetes Gestaltungsmittel der Performance sondern wird auch als Kommunikationsmedium für eine veränderte Verhaltensnorm zur kritische Selbstreflexion von Theaterpraktiken genutzt.¹⁵⁶ Dies kann gleichzeitig als *Accessibility Tool* Menschen mit körperlichen

¹⁵³ Für die deutsche Erstaufführung von *Guide Gods* in Düsseldorf mussten die Übertitel komplett überarbeitet werden, da es die erste Vorstellung war, die sich nicht an ein englischsprachiges Publikum richtete. Deshalb musste der Übertitel von Englisch auf Deutsch übersetzt und ein neues Konzept für seine Organisation entwickelt werden. Nach längeren Überlegungen wurde nur der deutsche Text in den Übertitel aufgenommen und darauf verzichtet, die Performance zudem auch auf Englisch zu übertiteln.

¹⁵⁴ Teilnehmende Beobachtung vom 08.11.2019.

¹⁵⁵ Vgl. Jens Roselt: „Gemeinschaft/Kollektivität“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage, Stuttgart und Weimar 2014, S.128-131, hier S. 130.

¹⁵⁶ Für eine Beschreibung der ästhetischen Einbettung von *Accessibility Tools* in Performances, die einen selbstreflexiven Modus der Kritik ermöglichen, siehe auch Kapitel 3.5.2 *Guide Gods*. In einer weiterführenden Forschung ließe sich vertiefend untersuchen, ob Cunninghams *Criticality* ein Verhältnis von Ästhetischem, Sozialem und Politischem erzeugt, das sich als Institutionskritik beschreiben ließe, vgl. Klein: *Dance Theory As A Practice of Critique*; vgl. Husemann: *Choreographie als kritische Praxis*; vgl. Shannon Jackson: *Social Works*.

Ticks eine ungezwungenerere Teilnahme an der Performance ermöglichen.

Eine Beobachtung aus dem wenige Tage später stattfindenden Talk *Welcome and Belongings. Reflections on Faith, Disability and the Arts* zeigt, wie Harmsen dieses *Tool* aufgreift und als Gestaltungsmittel auch in andere Veranstaltungszusammenhänge einbringt:

*Ein Studio im tanzhaus nrw. An einem Sonntagnachmittag findet die Podiumsdiskussion ‚Welcome and Belongings. Reflections on Faith, Disability and the Arts‘ statt. Als Expertinnen sind Claire Cunningham, die Rabbinerin und jüdische Theologin Julia Watts Belser und die evangelische Theologin Marie Hecke geladen. Die Dramaturgin Mijke Harmsen begrüßt die Besucher*innen und erklärt:*

„I would like to tell you about the space we’re in. I want you to know that everybody can move in space the way you need it, so you can sit down, lay down. If you need to go out, never feel uncomfortable. We have tea and cookies over here. So, every moment you want to get a tea, just do it and never be afraid to disturb. Yeah, just feel comfortable in space.“¹⁵⁷

Hier werden im Laufe der Kollaboration mit der Theaterinstitution *Accessibility-Praktiken*, die auf der Mikroebene ansetzen, von Cunningham an Harmsen weitergegeben. Der Dramaturgin wird so der Zugang zu bisher unbekanntem *Accessibility-Tools* ermöglicht, die sie in ihre Arbeitskontexte am *tanzhaus nrw* einbringen und in andere Zusammenhänge transferieren kann. Auf diese Weise sensibilisiert der gemeinsame Diskurs über *Accessibility* die Dramaturgin für die (Re-)Produktion von Verhaltenserwartungen, die der Gestaltung von Veranstaltungen inhärent sind und die für die Zugangsmöglichkeiten mancher Teilnehmender eine besondere Rolle spielen. Im Austausch von Arbeitspraktiken, die kritisch Paradigmen des Zuschauens befragen, wird somit die Reflexion von normativen Verhaltensweisen durch die künstlerische Praxis an die Theaterinstitution *tanzhaus nrw* herangetragen. Hier setzen selbstreflexive Theaterpraktiken, die im Zuge neo-avantgardistischer Kunst beinahe selbst schon zum Paradigma geworden sind,¹⁵⁸ aus der Perspektive von Künstler*innen mit Behinderung neue Impulse für die Arbeitsprozesse von Theater-Institutionen.

Da auch Gastspielvorbereitungen vom komplexen Einsatz verschiedener *Accessibility-Praktiken* geprägt sind, gehe ich in der folgenden Analyse weiter darauf ein, wie Cunningham auch auf der organisatorischen Ebene ihrer Kunstpraxis die Institution Theater kritisch befragt.

Performing art, supporting publics. Abingdon und New York 2011. In diesem Kontext übersteigt die Frage nach der *Criticality* Cunninghams jedoch den Rahmen einer vergleichenden Analyse mit *Un-Label*.

¹⁵⁷ Zitat aus der Audioaufnahme der Diskussion *Welcome and Belongings. Reflections on Faith, Disability and the Arts* vom 11.11.2018.

¹⁵⁸ Vgl. Husemann: *Choreographie als kritische Praxis*, S. 67; vgl. Hardt/Stern: *Choreographie und Institution*, S. 19.

3.4 Gastspielvorbereitungen: Räume herstellen

Gastspielvorbereitungen sind eine Phase des künstlerischen Prozesses, die bisher quasi keinerlei wissenschaftliche Aufmerksamkeit erhalten hat. Die Arbeit, die ein Theaterhaus und die Künstler*innen leisten, um eine Produktion im Gastspielkontext zur Aufführung zu bringen, bleibt somit unsichtbar. Die vorbereitenden Arbeitsschritte, die dem Gastspiel von *Guide Gods* voraus gingen, sind jedoch in Bezug auf eine *Politics of Accessibility* von Interesse, da sie, wie die dramaturgische und künstlerische Gestaltung der Performance, von Praktiken der Zugänglich-Machung geprägt sind. Durch die Auswahl der Spielstätten, die Organisation ihrer Erreichbarkeit sowie durch vorbereitende und rahmende, *accessibility*-generierende Veranstaltungsformate wird die räumlich-soziale Herstellung von Zugangsmöglichkeiten nicht auf Inszenierungsstrategien beschränkt, sondern befragt grundlegende Organisations-traditionen des Theaters.

3.4.1 Räumliche Zugangsmöglichkeiten: *Entering* und *Accessing* von *site-specific Performance*

Für *Guide Gods* suchten Cunningham und Harmsen nach zwei Veranstaltungsorten in Düsseldorf. Die Performance ist nicht als Bühnenstück konzipiert, sondern wird in Räumen oder Sälen gespielt, die einen inhaltlichen Bezug zum Thema Religion oder zum Thema Behinderung haben. Als Spielorte fungierten zum einen ein Klassenzimmer im Schulkomplex des *LVR-Berufskollegs* in Gerresheim, einem Außenbezirk von Düsseldorf, und die Versöhnungskirche der *Diakonie* in Düsseldorf Flingern. Ich betrachte im Folgenden drei Aspekte, wie Cunningham räumliche Zugangsmöglichkeiten von Spielorten herstellt: Erstens betrachte ich die räumliche Barrierefreiheit, wobei ich unter Barrierefreiheit die Abwesenheit von physischen Barrieren wie Stufen, Treppen oder zu engen Türrahmen etc. verstehe. Zweitens widme ich mich der geografischen Erreichbarkeit und drittens der sozialen Zugänglichkeit der Räume. Diese verschiedenen Ebenen der *Accessibility* ergeben sich, wenn man die doppelte Bedingtheit von Raum berücksichtigt, die die Raumsoziologin Martina Löw aus einer Unterscheidung von Orten und Räumen ableitet. Löws Konzept zufolge werden durch *Spacing*, d.h. durch Benennung, Platzierung und Materialisierung, Orte geschaffen, die die Voraussetzung dafür darstellen, dass Handlungen verortet stattfinden können. Durch *Syntheseleistungen*, die an diesem Ort vollzogen würden, entstünden „[ü]ber Vorstellungs-, Wahrnehmungs-, und Erinnerungsprozesse“ Räume als „relationale (An)Ordnungen von Lebewesen und Gütern an Orten“.¹⁵⁹ Damit hebt Löw hervor, dass Räume nie losgelöst von sozialem Handeln, das platziert und synthetisiert, betrachtet werden

¹⁵⁹ Löw: *Raumsoziologie*, S. 224f.

können.¹⁶⁰

Um Zugangsmöglichkeiten zu Räumen der Aufführung herzustellen, reflektiert Cunningham die (An-)Ordnungen von Spielorten¹⁶¹ und die in sie eingebetteten Ausschlüsse. Im Rahmen der organisatorischen Vorbereitungen erzeugt sie Bedingungen für die Herstellung neuer Zugänge. Die ersten beiden Formen räumlicher Zugänglichkeit von Spielorten beziehen sich hauptsächlich auf die materialisierten Orte der Aufführungen von *Guide Gods*. Die dritte hingegen hebt, wie ich zeigen werde, die sozialen Prozesse der Synthese eines zugänglichen Raums hervor.

Eine der Voraussetzungen, die Cunningham für die Wahl der Spielorte formulierte, war erstens, dass die Orte, neben ausreichender Größe, einen universellen Eingang für gehende und rollstuhlnutzende Besucher*innen haben sollten. Cunningham wollte vermeiden, dass Rollstuhlnutzer*innen oder gehbehinderte Personen zum Beispiel über eine Rampe am Hintereingang des Gebäudes oder einen ähnlich separierenden Eingang zur Performance gelangen.¹⁶² Im Moment des *Entering*¹⁶³, in dem das Publikum den Veranstaltungsort betritt oder hereinrollt, solle somit keine Unterscheidung gemacht werden zwischen den verschiedenen Fortbewegungsarten. Neben der grundsätzlichen räumlichen Zugangsmöglichkeit von Rollstuhlfahrer*innen wird durch die Wahl von barrierefreien Räumen die Gleichwertigkeit aller Publikumsmitglieder im Moment des Hereinkommens angestrebt. Indem Cunningham diesen Aspekt berücksichtigt, reflektiert sie den Einfluss der Materialität von Orten auf die Weise, wie Anwesende darin wahrgenommen werden und inszeniert das *Entering* aller Publikumsmitglieder universalistisch als gleichwertigen Zugang.

Zweitens entschieden Cunningham und Harmsen, aufgrund der peripheren Lage des *LVR-Berufskollegs* in einem Außenbezirk von Düsseldorf, einen Busshuttle zu organisieren, der das Publikum vom *tanzhaus nrw* zur Spielstätte brachte. Die Abgelegenheit und geringe Bekanntheit des Ortes wurden als Zugangsbarrieren für die Teilnahme an der Performance identifiziert und sollten durch diese Lösung umgangen werden. Zur Versöhnungskirche, die nur wenige Minuten vom *tanzhaus* entfernt liegt, wurde ebenfalls eine Wegbegleitung organisiert.¹⁶⁴ In der Organisation des Publikumstransports zu den abgelegenen Spielorten wurden auch die jeweiligen

¹⁶⁰ Vgl. Löw: *Raumsoziologie*, S. 224.

¹⁶¹ Vgl. ebd.

¹⁶² Vgl. Interview mit Claire Cunningham vom 05.01.2019.

¹⁶³ Ich verwende im Folgenden das englische *Entering*, für das Hereinkommen in einen Raum, als Alternative für die Worte „Zutritt“, „Eintritt“ und „Zugang“ auch für Personen, die weder *gehen* noch *(auf)treten*.

¹⁶⁴ Das Publikum konnte entweder direkt zur Versöhnungskirche kommen oder sich vom *tanzhaus nrw* von einer Mitarbeiter*in des Theaters zur Spielstätte führen lassen.

Transportmöglichkeiten möglichst barrierefrei gestaltet.¹⁶⁵ Diese Barrierefreiheit von *Entering* und Anreise adressiert die Frage, wie Architektur und Transport, aber auch die Informationsverbreitung und Kommunikation dieser Angebote, zu gleichwertigen Zugangsmöglichkeiten zu Theateraufführungen beitragen können. Cunningham organisiert in der Gestaltung ihrer Gastspielräume also *Spacings* und *Syntheseleistungen*, die zum Abbau von Barrieren beitragen und berücksichtigt somit auch die prozessuale Qualität von Räumen.

Drittens sind die Orte, an denen Cunninghams Performance stattfindet, keine herkömmlichen Theatersäle. Die Performance-Theorie von Mike Pearson und Michael Shank zu solchen *site-specific performances* greift unter anderem die soziale Komponente vorgefundener Räumlichkeiten auf, die auch Löw betont: "Site-specific performances are conceived for, mounted within and conditioned by the particulars of found spaces, *existing social situations* or locations, both used and disused".¹⁶⁶ In der Wahl der beiden Aufführungsräume für *Guide Gods* macht Cunningham diesen sozialen Aspekt der Synthese von Räumen für die *Accessibility* ihrer Performance fruchtbar.

Da sich die Performance thematisch mit Erfahrungen von Menschen in Bezug auf Religion und Behinderung auseinandersetzt, suchten Cunningham und Harmsen gemeinsam nach zwei Veranstaltungsorten von zivilgesellschaftlichen Organisationen, die mit Bezug zu diesem Thema entweder religiöser Arbeit oder dem Engagement für Menschen mit Behinderung gewidmet sind.¹⁶⁷ Die Entscheidung für die jeweiligen

¹⁶⁵ Da es keinen Bus mit größerer Personenkapazität gab, der das gesamte Publikum hätte transportieren können und gleichzeitig auch für Rollstuhlnutzer*innen barrierefrei gewesen wäre, wurde zusätzlich ein rollstuhlgerechtes Taxi für alle Spieltermine bestellt, das auf Bedarf Besucher*innen im Rollstuhl nach Gerresheim brachte. Der erfolgreiche Vollzug von Zugangsmöglichkeiten, der durch diese Maßnahmen hergestellt werden soll, ist dabei jedoch nicht allein vom Vorhandensein der Angebote, sondern ebenso von einer Informationspolitik über die getroffenen *Accessibility*-Maßnahmen abhängig. Deshalb wurden der „stufenloser Zugang“ der Veranstaltungsorte und die Wegbegleitung bzw. der Busshuttle in die Öffentlichkeitsarbeit für die Performance aufgenommen. tanzhaus nrw: *Claire Cunningham Guide Gods*. Online zu finden unter https://tanzhaus-nrw.de/main_pages/claire-cunningham--3 [20.09.2019]. Zudem wurde in der Öffentlichkeitsarbeit auf eine sensible Sprache gegenüber diversen Fortbewegungsarten geachtet: „Das ist vielleicht noch so eine kleine, schöne Anekdote, dass wir erst ‚Bustransport‘ und ‚Walking Shuttle‘ geschrieben hatten und dann gemerkt haben, wie zynisch das eigentlich ist und so zu ‚Wegbegleitung‘ gekommen sind“. Interview mit Mijke Harmsen vom 16.11.2018.

¹⁶⁶ Mike Pearson/Michael Shank: *Theatre / Archaeology*. London 2001, S. 23; vgl. Löw: *Raumsoziologie*, S. 228.

¹⁶⁷ Für die Suche nach diesen Räumen erschloss sich die Dramaturgin Harmsen durch ein Schneeballprinzip der Kontaktaufnahme ein Netzwerk von Organisationen, darunter die *Diakonie*, das *KSL*, die *Graf-Recke-Stiftung* und der *LVR*. Gemeinsam mit Cunningham besuchte sie dann in Frage kommende Veranstaltungsorte, bis schließlich zwei Räume gefunden wurden, die sowohl den inhaltlichen, technischen und *accessibility*-bezogenen Ansprüchen der Performance entsprachen.

Auch für die dramaturgische Ebene der Performance spielt der Aufführungsort eine wichtige Rolle, da der Spielort einen entscheidenden Beitrag zur inhaltlichen Kontextualisierung der Arbeit leistet. So unterscheiden sich die beiden Veranstaltungsorte in Düsseldorf, ein

Spielstätten ist dabei auch auf Fragen der soziokulturellen Zugänglichkeit begründet. So achtet Cunningham darauf, dass die Kontexte, die diese beiden Räume im Sinne Löws durch „Vorstellungs-, Wahrnehmungs-, und Erinnerungsprozesse“¹⁶⁸ konstituieren, unterschiedlich konnotiert sind. Auf diese Weise sollen die Zugangsmöglichkeiten für Menschen erhöht werden, die sich vom Zugang zu einem der beiden Orte, zum Beispiel aus religiösen Gründen, ausgeschlossen fühlen.¹⁶⁹

Hintergrund für die umfassende Reflexion der einzelnen Aspekte räumlicher *Accessibility* der Performance ist die Zielsetzung Cunninghams, ein diverses Zielpublikum zu erreichen. Neben dem Kunstpublikum, den tanzinteressierten Zuschauer*innen des *tanzhaus nrw*, solle durch *Guide Gods* eben auch ein Publikum angesprochen werden, das sich durch die beiden Themenfelder Religion und Behinderung adressiert fühle. Somit spiele die Wahl des Aufführungsortes für die Zugangsmöglichkeiten des Zielpublikums eine wichtige Rolle:

*[M]y desire has always been that, ideally, the show is hosted in venues that have a connection to either religion or disability in some way, rather than just being generic community spaces [...]. So, by housing it in spaces that people already know and feel welcome in, they can have a sense of ownership, a little bit, of the work. So, the idea is, that people who are the members of that venue would be more likely to attend the show if we host it there - and would feel safe.*¹⁷⁰

Veranstaltungsorte zu nutzen, die wie in Düsseldorf durch die *Diakonie* einen Bezug zur evangelischen Gemeinde und durch den *LVR* einen Bezug zu Menschen mit Behinderung haben, bringe laut Cunningham den Vorteil, dass die Räume für die Mitglieder von *Diakonie* und *LVR* vertraut und besonders zugänglich seien. Indem sie existierende (soziale) Räume sucht, in deren Konstitution Menschen bereits miteingeschlossen sind, die sich als religiös oder behindert identifizieren und denen sie sich deshalb verbunden fühlen, reflektiert Cunningham die komplexe Verwobenheit sozialer und physischer Aspekte von *Accessibility* in Bezug auf Ort und Raum. Zugangsmöglichkeiten entstehen in diesem Fall also nicht durch die reine Fähigkeit sich in einem Raum aufzuhalten und in ihn einzutreten zu können, sondern ebenso durch die Annahme, dass man in der Lage sein wird, an der Veranstaltung in diesen Räumen teilnehmen und sich dabei willkommen- und wohlfühlen.¹⁷¹ Die Wahl von

Klassenzimmer und eine Kirche räumlich, atmosphärisch und von der thematischen Konnotation gravierend voneinander.

¹⁶⁸ Löw: *Raumsoziologie*, S. 225.

¹⁶⁹ Vgl. Interview mit Claire Cunningham vom 05.01.2019.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ In diesem Sinne formuliert Cunningham wiederholt das Ziel, ihre Performance als einen „Safe Spaces“ zu etablieren, vgl. ebd. „Safe space is a term for an area or forum where either a marginalised group are not supposed to face standard mainstream stereotypes and marginalisation, or in which a shared political or social viewpoint is required to participate in the space. [...] Safe spaces may require trigger warnings and restrict content that might hurt people who have strong reactions to depictions of abuse or harm or mental illness triggers.“ Geek Feminism Wiki: ‚Safe Spaces‘, veröffentlicht in: *wikia.org*. Online zu finden unter: https://geekfeminism.wikia.org/wiki/Safe_space [20.09.2019].

gemeinschaftlich genutzten Räumen an Stelle einer Theaterbühne reflektiert somit kritisch die Ausschlüsse, die institutionalisierte Theaterräume produzieren, und baut diverse Zugangsbarrieren des angestrebten Zielpublikums ab.

Ob diese *Accessibility*-Praktiken im konkreten *Accessing* auch wirklich erfolgreich sind, hängt jedoch nicht nur von der Planung und Organisation zur Herstellung von Zugangsmöglichkeiten, sondern auch vom situationsspezifischen Zugangs-Vollzug des Publikums ab. Um die *accessibility*-generierenden Effekte der räumlichen Gastspielorganisation zu unterstützen, initiierten Cunningham und Harmsen deshalb eine vorausgehende Kontaktaktaufnahme mit Gruppen des Zielpublikums, indem sie im Juli zwei vorbereitende Workshops veranstalteten.¹⁷² Durch die Einladung in die *Diakonie* stellt der Workshop im vertrauten Kontext einen Begegnungsraum mit tanzfremdem Publikum her.

3.4.2 Zugangsmöglichkeiten des Publikums: „*Ich könnte da nie mitmachen*“¹⁷³

Wie die Frage nach räumlichen Zugangsmöglichkeiten zeigt, bettet Cunningham *Accessibility*-Praktiken, die für das Publikum Zugangsmöglichkeiten zu *Guide Gods* herstellen, in die gesamte Organisation der Gastspielvorbereitung ein. Anhand dieser Produktionsweise wird deutlich, dass in Bezug auf die Herstellung von Zugangsmöglichkeiten Inszenierungs- und Organisationsstrategien, und somit Kunstprodukt und -prozess nicht voneinander zu trennen sind. Auch das vorbereitende Rahmenprogramm erfüllt in diesem Rahmen eine *accessibility*-generierende Funktion:

Bei einer der Vorstellungen in der Versöhnungskirche treffe ich Herrn T. Ich erinnere mich, dass er beim ersten Workshop im Juli in der Diakonie anwesend war und sich dort als ehemaliger evangelischer Priester vorgestellt hat. Seitdem habe ich ihn wiederholt im Rahmen von Guide Gods getroffen, zum Beispiel bei der Diskussionsveranstaltung mit Julia Watts Belser, wo er sich aktiv in die Diskussion eingebracht hat. Heute Abend sieht er sich die Performance bereits zum zweiten Mal an und hat eine Freundin mitgebracht, die extra aus den Niederlanden angereist ist, um das Stück zu sehen. Sie erzählt mir, dass Herr T. ihr begeistert von Cunningham erzählt und sie eingeladen hat, eigens für den Aufführungsbesuch nach Düsseldorf zu kommen.¹⁷⁴

Ich greife das Beispiel von Herrn T. heraus, um die Rolle der vorbereitenden Gespräche in Bezug auf die Herstellung von *Accessibility* näher zu analysieren. Bei der ersten Veranstaltung im Juli 2018, die als Workshop zu *Guide Gods* angekündigt war, und zu der die *Diakonie* in Kooperation mit dem *tanzhaus nrw* eingeladen hatte, treffe ich zum ersten Mal auf Herrn T. An diesem Abend, der im Raum neben der Versöhnungskirche stattfindet, spricht Cunningham zunächst eine Weile über die Fragen, mit denen sie sich in *Guide Gods* beschäftigt, erzählt Anekdoten aus dem Rechercheprozess der

¹⁷² Die Workshops fanden am 25.07.2018 in der *Diakonie* und am 27.07.2018 im *Kompetenzzentrum Selbstbestimmt Leben* statt.

¹⁷³ Herr T., Teilnehmer an der Diskussion *Religionen und ihr Umgang mit Behinderung*. Teilnehmende Beobachtung vom 06.11.2018.

¹⁷⁴ Teilnehmende Beobachtung vom 14.11.2019.

Performances und beschreibt, die dramaturgisch-künstlerische *Aesthetic of Access* ihrer Arbeit. Anschließend stellt sie den Anwesenden die Frage, warum sie an dieser Veranstaltung teilnehmen würden und welches Interesse sie genau mit dem Schnittstellenthema Religion und Behinderung verbinde. Während er sich vorstellt erzählt Herr T., dass er aus familiären und beruflichen Gründen schon immer eine große Faszination für den Umgang mit Menschen mit Behinderung gehabt habe, und dass ihn besonders interessiere, wie Cunningham im Rahmen von Kunst mit den beiden Themen umgehe. Dabei betont er die Notwendigkeit, über wohlwollende Gespräche gesellschaftliches Vertrauen aufzubauen und wie begeistert er deswegen von Cunninghams Ansatz sei.¹⁷⁵ Mehrere Monate später nimmt Herr T. an einer Veranstaltung der Gesprächsreihe *Religionen und ihr Umgang mit Behinderung* teil, die die *Diakonie* aus der Kooperation mit Harmsen und Cunningham entwickelte und in deren Rahmen insgesamt fünf Diskussionsabende veranstaltet wurden.

Ein großes Studio im tanzhaus nrw. Einige Menschen sitzen in einem Stuhlkreis, in dem auf einer Seite eine Lücke für die Vortragende Julia Watts Belser gelassen ist, die im Rollstuhl sitzt. Nachdem sie einen kurzen Vortrag über ihre Perspektive auf das Verhältnis von Judentum und Behinderung gehalten hat, ist das Gespräch in eine offene Diskussion übergegangen. Herr T. versucht schon seit einiger Zeit etwas zu sagen: „Mich hat das sehr gefreut, dass sie gesagt haben, das ist eine politische Grundlegung für diese Gedanken. Und, das finde ich wichtig, weil es für mich wirklich um ein gesellschaftliches Problem geht. Oder auch eine Art von transformativem Lernen für Gesellschaft. [...] Dieser Ort hier ist für mich zunächst mal ein Ort von Bewegung und Schönheit. Wenn ich da reinkomme und sehe die Tanzübungen durch die Fenster, da in den anderen Räumen, Tango und ich weiß nicht was. Da mit dem Spiegel: mach' ich DIE Bewegung richtig, mach' ich DIE Bewegung richtig? Ich könnte da nie mitmachen. Und [an den] Ort zu kommen, der eigentlich für mich, vielleicht projektiv oder vorurteilsmäßig, so vordefiniert ist, und zu sagen es gibt eine andere Vorstellung von Würde, von Körper, von Leben, [...] das finde ich heute Abend de[n] wichtigste[n] Punkt.“¹⁷⁶

Indem Herr T. seine Wahrnehmung des *tanzhaus* als einen normativ besetzten Ort der körperlichen Leistungsfähigkeit beschreibt, thematisiert er soziale, kulturelle und körpernormative Ausschlüsse, die er mit der Institution verbindet. Hierbei stellt er mit Bezug auf Menschen mit Behinderung besonders die Verknüpfung von menschlicher Würde mit körperlicher Leistungs-, Bewegungsfähigkeit und Schönheit in Frage. Das Gesprächsformat, das in Begleitung zu der Performance *Guide Gods* thematisch und formell an der Befragung dieser Normen mitwirke, deutet Herr T. als die diskursive Verhandlung und einen gesellschaftlichen Lernprozess, der die Konzepte von menschlicher Würde in Relation zu den körperlichen Fähigkeiten eines Menschen neu bestimme.

Der Auftaktworkshop in der bekannten Umgebung der *Diakonie* und die begleitende Diskussionsveranstaltung dienen Cunningham dazu, Vertrauen in die respekt- und

¹⁷⁵ Teilnehmende Beobachtung des Workshops vom 25.07.2018.

¹⁷⁶ Teilnehmende Beobachtung aus der Diskussion *Religionen und ihr Umgang mit Behinderung* am 06.11.2018, veranstaltet von *tanzhaus nrw* und der *Diakonie* Düsseldorf.

rücksichtsvolle Bearbeitung ihrer Performancethemen Religion und Behinderung aufzubauen. Beide Gesprächsformate ermöglichen es, an den ersten Kontakt auf Einladung der *Diakonie* anzuschließen und für Herrn T., der zuvor kein regelmäßiger Besucher des *tanzhaus nrw* war, eine Zugangsmöglichkeit zur Performance *Guide Gods* herzustellen. Die thematische Auseinandersetzung in den Diskussionen über die Themen Religion und Behinderung führen zu einer persönlichen Involviertheit Herrn T.s, die sich in seiner wiederholten Teilnahme an den Veranstaltungen und der engagierten Einladung seiner in den Niederlanden wohnenden Freundin ausdrückt.¹⁷⁷

Über die vorbereitenden und rahmenden Gesprächsformate in den (sozialen) Räumen der Kooperationspartner*innen gelingt es Cunningham Zugangsmöglichkeiten für Besucher*innen herzustellen, die bisher keinen Zugang zu Tanzvorstellungen hatten. Besonders die diskursive Auseinandersetzung über sensible Themen im Kontext von Religion und Behinderung werden von der Choreografin genutzt, um Zugangsmöglichkeiten, u.a. für Herrn T., herzustellen. Diese Zugänglich-Machung lese ich als *Accessibility*-Angebot, das die Choreografin dem Publikum macht, während Herrn T.s seinen *Access* in der Nutzung dieser Angebote als aktiver Teilnehmer vollzieht.

Die räumliche Organisation der Spielorte und die vorbereitende Zugänglich-Machung des Prozesses von *Guide Gods* durch *accessibility*-generierende Workshops machen deutlich, dass Cunningham ein komplexes *Accessibility*-Verständnis hat, das die Zugangsmöglichkeiten von Performances nicht allein in deren Aufführungen verortet. Sie belässt es nicht dabei, Aufführungen ästhetisch zugänglich zu gestalten und die Organisation von Publikumsakquise den herkömmlichen Medien der Öffentlichkeitsarbeit zu überlassen. Stattdessen wird der Vorbereitungsprozesse des Gastspiels dazu genutzt, grundlegende Ausschlüsse der Institution Theater zu adressieren und umzugestalten.

Im folgenden Kapitel werde ich vergleichen, auf welche Weise Cunningham und *Un-Label* diese (kritische) Reflexion von Produktionsprozessen des Theaters in Inszenierungspraktiken einer Ästhetik des *Access* überführen.

3.5 Vorstellungen: *Aesthetic of Access*

Der Begriff *Aesthetic of Access*, den sowohl *Un-Label* als auch Cunningham für die Selbstbeschreibung ihrer künstlerischen Arbeiten nutzen, bezeichnet nach Ugarte Chacón eine künstlerische Inszenierungsweise, die sich durch die kreative

¹⁷⁷ Harmsen berichtet im Interview auch, dass Herr T. im Anschluss an *Guide Gods* als Experte zu einer anderen Diskussionsrunde des *tanzhaus nrw* eingeladen wurde und sich somit vom engagierten Zuschauer zum Kooperationspartner und Multiplikator entwickelt hat. Vgl. Interview mit Harmsen vom 16.11.2018.

Einarbeitung von *Accessibility Tools* auszeichne und dem Ziel diene „Aufführungen für Menschen mit und ohne (Sinnes-)Behinderungen zugänglich“¹⁷⁸ zu machen. Gebärdensprache, Übertitel oder Audiodeskription etc. „werden als dramaturgische, Zugang gewährende Mittel eingesetzt, aber auch als theatrale Ausdrucksmittel auf narrativer und performativer Ebene.“¹⁷⁹ In *PRESENT* werden *Accessibility Tools* in diesem Sinne zur Entwicklung einer für hörende und gehörlose Zuschauer*innen zugänglichen Aufführungsästhetik eingesetzt, während sie in *Guide Gods* darüber hinaus als Mittel der Verhandlung und Neukonstitution des Publikums als Gemeinschaft dienen.

Da *PRESENT* und *Guide Gods* als Performances für Publikumsmitglieder mit heterogenen (sinnlichen) Wahrnehmungszugängen konzipiert sind, macht die ästhetische Beschäftigung mit ihren Vorstellungen die Grenzen eines aufführungsanalytischen Anspruches deutlich, generalisierbare Wirkung(en) von Aufführungen herausarbeiten zu wollen. Die im folgenden Kapitel formulierten Analysen kann ich nur aus meiner Wahrnehmungsstruktur als sehende, hörende und informiert-forschende Zuschauerin formulieren. Um dies zu betonen, verwende ich einen Modus der sprachlichen Beschreibung, der die Subjektivität dieser Perspektive widerspiegelt, und greife auch in den analytischen Ausführungen den personalisierten sprachlichen Stil auf, den ich sonst zur Formulierung teilnehmender Beobachtungen nutze.

Im Rahmen meiner kurzen Aufführungsanalysen fokussiere ich mich hierbei auf die Praktiken der Zugänglich-Machung, die durch den Regisseur, bzw. die Choreografin geleistet werden. Aus methodischen Gründen kann ich nicht näher darauf eingehen, wie *Access* auf Basis der angebotenen *Accessibility*-Möglichkeiten durch das Publikum vollzogen wird.¹⁸⁰

3.5.1 *PRESENT*: Gebärdentanz als ästhetische Erfahrung

Das Stück *PRESENT* ist ein Ergebnis der kontinuierlichen Arbeit *Un-Labels* an der Entwicklung einer *Aesthetic of Access*. Die ästhetische Gestaltung des Stücks entwickelte das Team ausgehend von einem abstrakt-narrativen Text des Regisseurs Costas Lamproulis, dessen Thema ist, die Gegenwart entsprechend der englischen

¹⁷⁸ Ugarte Chacón: *Theater und Taubheit*, S. 24.

¹⁷⁹ Ebd., S. 54.

¹⁸⁰ Um analysieren zu können, wie *Access* von Publikumsmitgliedern vollzogen wird, wäre eine detailorientierte, rezeptionsästhetische und partizipationsanalytische Betrachtung der Beziehung zwischen Inszenierung, Performer*innen und Publikum nötig, die ich anhand meiner Methodik nicht leisten kann. Ugarte Chacón legt in dieser Richtung einen Analyseansatz vor, der den Publikumsvollzug von *Access* mit Bezug auf die Theorie des *Cultural Materialism* beschreibt, siehe ebd., S. 152-157.

Doppelbedeutung des Wortes *present* als Geschenk wahrzunehmen.¹⁸¹ Durch die kreative Nutzung von Gebärdensprache und Übertiteln soll in *PRESENT* eine ästhetische Zugänglichkeit für zwei Publikumsgruppen hergestellt werden: für sehend-hörende und für sehend-gehörlose *Zuschauer*innen*.¹⁸² Hierbei wird die Nutzung der *Accessibility Tools* Übertitel und Gebärdenübersetzung neben Tanz, Schauspiel und englischer Lautsprache (live gesprochen und als Voiceover eingespielt) als inszenatorische Mittel einer fiktional-repräsentativen Ästhetik¹⁸³ eingesetzt, um *Accessibility* ästhetisch herzustellen.¹⁸⁴

Ein weibliches Voiceover spricht einen englischen Text in einen dunkler werdenden Raum. Der Text wird in weißer Schrift als Übertitel an die Rückwand projiziert. Wagner Moreira steht rechts auf der Bühne, nur mit einem weißen Rock bekleidet. Er bewegt sich in schnellen Ausfallschritten vor und zurück, hält immer wieder inne, um mit seinen Händen eine Geste zu zeigen, die ich als Gebärde interpretiere. Er gebärdet jedoch nicht präzise, sondern dehnt die Gesten, streckt seine Arme weit von sich und in Spiralen über den Kopf, entwickelt sie zu raumgreifenden Armschwüngen. Die Stimme beginnt in ständiger Wiederholung zu fragen: „Who am I? When am I? Where am I? Am I?“ Moreira lässt die Arme sinken und nimmt die wiederholende Qualität des Voiceovers in seine Körpersprache auf: er bewegt sich zwei Mal im Kreis um eine quadratische Holzkiste, setzt sich in gleichbleibender Reihenfolge darauf, blickt über die Schulter, steht wieder auf.

Als die Fragen erneut von vorn beginnen, nimmt er wiederum einzelne Gebärden in seine Bewegungen auf. Auf diese Weise tanzt er zwei Wiederholungen der Fragen, dann läuft er in großen Kreisen um die Bühne. Das Voiceover fährt fort: „Who am I? When am I? Where am I? Am I?“. Mit zunehmender Wiederholung werden die Fragen akustisch immer unverständlicher und halliger, sie überlagern sich, wandern, scheinen aus unterschiedlichen Ecken des Raumes zu kommen. Im Übertitel zeigt sich ein ähnlicher Effekt: Sätze beginnen sich zu wiederholen und zu überlagern, sie wandern versetzt über die Rückwand der Bühne. Die Schrift an der Wand verschwimmt zunehmend, während die Stimme immer unverständlicher wird.¹⁸⁵

¹⁸¹ Vgl. Interview mit Costas Lamproulis vom 11.06.2019.

¹⁸² Grundsätzlich vermeide ich zwar den Term *Zuschauer*innen*, da er das Primat der sehenden Wahrnehmung im Theater reproduziert. In diesem Kapitel benutze ich ihn jedoch im Hinblick darauf, dass *PRESENT* keine *Accessibility Tools* für blinde Publikumsmitglieder beinhaltet. Für sehende, nicht-englischsprachige Publikumsmitglieder wurde eine deutsche Übersetzung der englischen gesprochenen Texte und Übertitel im Programmheft abgedruckt.

¹⁸³ „Repräsentation, d.h. etwas steht für etwas anderes. Ein Ding verweist auf etwas Abwesendes. Ein sinnliches Objekt steht für eine bestimmte Bedeutung und wird so zu einem Zeichen.“ Jens Roselt: „Performativität und Repräsentation im Tanz. Tanz als Aufführung und Darstellung“, in: Margrit Bischof/Claudia Rosiny (Hrsg.): *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*. Bielefeld 2014, S. 65; vgl. Ranciére: *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 66ff.

¹⁸⁴ Ich konzentriere mich im Folgenden ausschließlich auf die *Tools*, die die Ästhetik der Performanceaufführung mitgestalten und spare jene aus, die zum Beispiel den Zugang zur Teilnahme an der Aufführung betreffen. Die Herstellung der Zugangsmöglichkeiten zu *PRESENT* setzt jedoch, wie bei Cunningham, bereits vor Beginn der Aufführung an. Auf dem Flyer und der Internetseite des *Sommerblut* Festivals wurde ein schriftlicher Hinweis zu den eingesetzten *Accessibility Tools* der Veranstaltung eingebaut. *Un-Label* hat außerdem über *Facebook* im Voraus einen Videoflyer auf DGS veröffentlicht, um Zielpublikum für die Performance anzuwerben. Um auch rollstuhlfahrenden Besucher*innen den physischen Zugang zu ermöglichen, fanden die Vorstellungen in einem barrierefreien Theater mit Rampe und Aufzug statt. Geschultes Einlasspersonal achtete darauf, die anwesenden Rollstuhlfahrer*innen rechtzeitig in den Theatersaal zu begleiten und genügend Platz in der ersten Reihe freizuräumen, dass für alle Rollstühle Platz geschaffen werden konnte.

¹⁸⁵ *PRESENT*, Aufführung vom 11.06.2019, *COMEDIA Theater Köln*. Unterstützend habe ich zur Analyse außerdem eine Videoaufnahme der Vorstellung hinzugezogen. Die Version, auf die ich mich hier beziehe, ist die leicht überarbeitete Variante der Performance, die als

In *PRESENT* bilden Übertitel und *Voiceover* eine kreative Einheit, die den englischen Text vermitteln. Beide teilen eine narrative Qualität, die in akustische bzw. visuelle Informationen umgesetzt wird, wobei durch die kreative Gestaltung der Übertitel die akustische Ebene der Aufführung um eine Vielzahl visueller Informationen ergänzt wird. Zusätzlich werden narrative Aspekte des Textes, wie die desorientierende Wiederholung, von Moreira in seiner Tanzhaltung körpersprachlich repräsentiert.

Moreiras Figur situiert sich dabei in einem fiktiv-abstrakten Setting mit vierter Wand, das sich zwischen den Rollen entwickelt, die die drei Performer*innen repräsentativ darstellen: Dougban ist der *Present-Carrier* (im doppelten Sinne eines Geschenkpaketboten und der Hautfigur, dem Träger der Gegenwart), Zöll verkörpert als *Present* die Dualität der Gegenwart als Geschenk und Moreira repräsentiert die der Präsenz immanente Abwesenheit.¹⁸⁶ Die narrative Qualität der Performance lässt sich insgesamt als eine abstrakt verbundene Aufeinanderfolge einzelner Situationen beschreiben, wobei der gesprochene und geschriebene Text keine kontingente „Erzählung“ entwickelt.

Während die Einbindung von Gebärdensprache eine Zugangsmöglichkeit für gebärdende Zuschauenden bietet, die die Englische Schriftsprache der Übertitel nicht oder nur unzureichend beherrschen, hat sie für mich, die keine Gebärdensprache kann, vor allem eine performative Qualität, die ästhetisch an Moreiras Körperlichkeit gebunden ist.¹⁸⁷ Die Integration von DGS geschieht, der abstrakten Narrativität der Performance folgend, nicht in einem Modus des direkten Übersetzens. So gibt es immer wieder Momente, in denen gesprochener Text und Gebärden auseinanderfallen. Ich bemerke, dass nicht immer gleichzeitig zum gesprochenen Text gebärdet wird. Teilweise werden Text(teil)e wiederholt und erst beim zweiten Sprechen in Gebärden übersetzt. Da ich nicht verstehen kann, ob tatsächlich der Text, den ich höre, in Gebärdentanz umgesetzt wird, haben die Gesten für mich zwar eine körperlich-ikonografische, jedoch keine semantisch-narrative Qualität. Somit lässt sich Gebärdensprache aus meiner Perspektive als Ausdrucksmittel von Moreiras Figur lesen und wird gleichzeitig zum Bewegungsmaterial der Choreografie. Diese Art von

Wiederaufnahme im Rahmen des *Sommerblut* Festivals 2019 gezeigt wurde, in der Premierenversion fehlte der Effekt der Überlagerung und Diffus-Werdung der Übertitel noch.

¹⁸⁶ Die Zuordnung fester Rollenkonzepte kommuniziert sich allerdings nicht eindeutig durch die Performance. Vielmehr habe ich in den Wiederaufnahmeprobe teilnehmend beobachtet, wie die Performer*innen gemeinsam über ihre Rollen reflektiert haben. Indem ich dieser Konzeptionierung, die von Zöll, Dougban und Moreira mit dem Regisseur Lamproulis entwickelt wurde, folge, möchte ich die repräsentative Logik von *PRESENT* betonen. Vgl. Roselt: *Performativität und Repräsentation*, S. 65.

¹⁸⁷ Dramaturgisch sind die Sprechenden dabei völlig unterschiedlich: der Lautsprachen-Text des Voiceovers stammt von einer körperlosen, weiblichen Stimme, während der gebärdete Text von Moreira verkörpert, und in den Kontext seiner Rollenhandlung eingebettet wird. Der Gebärdentext wird somit im Kontext seiner Rollenhandlung performt, während der gesprochene Text für hörendes Publikum eine abstrahiert-distanzierte Relation zum Bühnengeschehen hat.

choreografischer Einbettung von Gebärdensprache bezeichnet Ugarte Chacón als „Gebärdentanz“.¹⁸⁸ Gebärdentanz bewege sich in diesem Kontext, je nachdem, ob Publikumsmitglieder Gebärdensprache verstehen können oder nicht, „in einem Spannungsfeld zwischen ästhetischer Sprache und ästhetischer Bewegung.“¹⁸⁹

PRESENT nutzt die ästhetische Einbindung von *Accessibility Tools* in Inszenierungspraktiken, um in der Aufführung sehend-hörenden, sowie sehend-gehörlosen Zuschauer*innen Zugangsmöglichkeiten zu gewähren. Für die *Accessibility* von gehörlosen Publikumsmitglieder wird Gebärdensprache als *Tool* mit narrativer und körperlich-performativer Funktion genutzt und ästhetisch-repräsentativ, im Sinne der Erzeugung einer fiktionalisierten Narration, in eine stark visuelle Dramaturgie eingebettet.¹⁹⁰ Auf diese Weise grenzt sich *PRESENT* von Performances ab, die sich nicht an gehörloses Publikum richten und trägt zur kunstimmanenten Befragung von herkömmlichen Inszenierungsästhetiken bei. In diesem Rahmen wird Gebärdensprache als zentrales, ästhetisches Mittel der Performance zur Darstellung einer (teils verschieden zugänglichen) Narration eingesetzt, ohne dabei jedoch auf die Form und das Verhältnis Bezug zu nehmen, in der Laut- und Gebärdensprache zueinander organisiert sind. Hierdurch werden den Publikumsmitgliedern zwar unterschiedliche Wahrnehmungszugänge eröffnet, es findet zwischen ihnen aber kein Vermittlungsprozess statt, der über die fiktionale Ebene der Performance hinausweisen würde. Gleichzeitig wird in *PRESENT* die klassische Theaterkonvention des im Dunkeln unsichtbar sitzenden, stillen und stummen Publikums bedient. Cunningham hingegen nutzt in *Guide Gods* eine Publikumssituation, die es durch den ästhetisch-dramaturgischen Einsatz von *Accessibility Tools* ermöglicht, eine Publikumserfahrung der Gemeinschaft zu initiieren. Hierbei eröffnet sie nicht nur verschiedene Wahrnehmungszugänge, sondern verhandelt diese offen und setzt sie dabei politisch zu einander in Bezug.

¹⁸⁸ „Im Gebärdentanz geh[en Sprache und Tanz] ineinander über. Tanz ist hier nicht nur im metaphorischen Sinn Sprache, sondern *ist* Sprache, setzt sich mit Sprache auseinander, nähert sich ihr, um sich gleich darauf wieder zu entfernen, oszilliert zwischen Semiotizität und Performativität.“ Ugarte Chacón: *Theater und Taubheit*, S. 21. Da nicht alle Publikumsmitglieder hören oder Gebärdensprache beherrschen, entstehen so auf beiden Seiten Momente des Nichtverstehens. Zur zentralen Rolle von Momenten des Nichtverstehens, die die Emergenz von Bedeutungsproduktion im Theater unterstreichen siehe ebd., S. 61; vgl. Wihstutz: *Nichtkönnen*, S. 64.

¹⁸⁹ Ugarte Chacón: *Theater und Taubheit*, S. 21.

¹⁹⁰ So gibt es in *PRESENT* mehrere Stellen, an denen akustische durch visuelle Informationen gedoppelt werden. In einigen Szenen wird die Nutzung von Gebärdensprache durch die Gestaltung von Atmosphäre mittels Licht und fühlbar basslastiger Musik sowie den Einsatz von visuellen Signalen, als Übertragung von Lauten in Körpersprache (zum Beispiel, indem Zöll laut „Kuckuck“ ruft und gleichzeitig spielerisch ihre Hände schüttelt) ergänzt, um eine große, visuelle Informationsdichte zu erzeugen.

3.5.2 *Guide Gods*: Zugang zu Gemeinschaftserfahrung

In ihrer Performance *Guide Gods* stiftet Cunningham durch die Einbindung von Audiodeskription eine affektive Publikumsgemeinschaft. Die Nutzung von *Accessibility Tools* dient hierbei dem Zweck einer Neuordnung des Sinnlichen im Theater¹⁹¹ und initiiert eine Gemeinschaftsstiftung, die dem Ideal einer inklusiven Gemeinschaft folgt. Ich fokussiere mich im Folgenden auf einen durch die Choreografin inszenierten Moment der Gemeinschaftserfahrung und bin mir bewusst, dass ich dadurch insbesondere jene Momente der Publikumspartizipation ausklammere, anhand derer analysiert werden könnte, wie dieses Gemeinschaftsideal durch Handlungen des Publikums vollzogen oder dekonstruiert wird. Es geht mit hierbei weniger um den performativen Vollzug der Gemeinschaft, als um die Analyse des Ideals von Gemeinschaft, das Cunningham für ihre Performance entwickelt.

Guide Gods wurde von Cunningham, basierend auf ihrer Interviewsammlung mit Menschen aus unterschiedlichen Religionen, Glaubensrichtungen und Überzeugungen, entwickelt.¹⁹² Mit ihren Interviewpartner*innen sprach sie über die Erfahrungen, die diese im Kontext von Religion mit Behinderung gemacht hatten. Die Performance wurde im Sinne einer *Aesthetic of Access* durch die Einbettung zahlreicher *Accessibility Tools* auf eine möglichst breite *Accessibility* hin entwickelt. Die gestaltenden Mittel, die Cunningham in *Guide Gods* einsetzt, sind hauptsächlich Einspielungen aus den zusammengetragenen Interviews, daneben gesprochener Text, Musik und Gesang. *Accessibility Tools*, die in die Performance eingearbeitet sind, sind eine Voiceover-Audiodeskription, deutsche Übertitel,¹⁹³ ein flexibles Sitzarrangement, in dem Rollstuhlfahrer*innen ihren eigenen Platz wählen können anstatt einen festgelegten Rollstuhlplatz zugewiesen zu bekommen, und die Gebärdenübersetzung von zwei Aufführungen.¹⁹⁴

¹⁹¹ “[The] appearing, this stepping of the sensed object or subject into the fore of perception [...] makes the senses a matter of urgency for understanding the conditions under which the body interfaces with and assigns privileges to certain modes of the perceptible while condemning other models to the imperceptible and the valueless. [...] As] the senses shift in relation to social and cultural changes, what they also change are the political conditions of possibility for entities, substances, bodies, and elements to come into being-apparent.” Sally Banes/André Lepecki: „Introduction. The performance of the senses“, in: dies. (Hrsg.): *The Senses in Performance*. New York 2007, S. 2f.

¹⁹² Darunter waren Gläubige und Nicht-Gläubige, Mitglieder von Gemeinden, Geistliche und Theolog*innen, mit und ohne Behinderung.

¹⁹³ Für die Aufführung in Düsseldorf wurde *Guide Gods* erstmalig auf Deutsch übersetzt. Hierzu wurde der Text auf zwei Bildschirmen auf Deutsch übertitelt. Dies diente sowohl der *Accessibility* von gehörlosen Zuschauer*innen, die gute Fähigkeiten der Deutschen Schriftsprache haben, sowie sehenden Zuschauenden, die kein Englisch können, oder Probleme mit Cunninghams schottischem Englisch und den zahlreichen Dialekten und Akzenten der Audioaufnahmen hatten.

¹⁹⁴ Für Gebärdensprachen-Muttersprachler*innen ist zwar keine DGS-Übersetzung direkt in das Stück eingebettet, dennoch achtete Cunningham darauf, dass es in Düsseldorf mindestens eine Vor- und Nachmittagsvorstellung mit DGS-Übersetzung gibt. Hierdurch solle vermieden

Um durch die Performance eine Gemeinschaftserfahrung zu initiieren, lässt Cunningham *Guide Gods* mit einer Situation beginnen, die die gemeinsame Anwesenheit der Publikumsmitglieder hervorhebt:

Ich habe auf einem Kissen auf dem Boden Platz genommen und sehe mich im Raum um, der mit einem weißen Tanzboden ausgelegt ist. Auf einem ringförmigen Teppich um die Performancefläche herum liegen weitere Kissen, dahinter stehen im Kreis Stühle und ein Rollstuhl. Als alle Anwesenden in diesem Arrangement einen Platz gefunden haben, beginnt ein Voiceover. Eine männliche Stimme beschreibt auf Englisch, im Stil der christlichen Schöpfungsgeschichte, den Performanceraum, in dem wir sitzen: „On the first day was created the earth. And it was white, and flat. And I saw that it was good. [...] On the fifth day was created Louisa and sat was she behind a desk with two laptop computers in order that she might record the word, and convey it to the people, particularly those who were hard of hearing. [...] On the seventh day were created people who entered into the world through the archway. They traveled into the four corners of the earth and sat upon chairs and cushions laid there in preparation for them. And they all looked upon each other, and they saw that they were good.“¹⁹⁵

Die Einbindung des *Accessibility Tools* Audiodeskription in Cunninghams Performance stellt ein Mittel zur Genese einer affektiv verbundenen Gemeinschaft dar.¹⁹⁶ Im Folgenden gehe ich näher auf drei Aspekte ein, die für die Hervorbringung einer Gemeinschaftserfahrung durch die Nutzung von AD in der beschriebenen Szene eine Rolle spielen: erstens verhindert die dramaturgische Einbettung der AD als *Voiceover* eine Separierung von sehenden und blinden Publikumsmitgliedern. Zweitens kann sich das Publikum, durch den Verzicht auf diese Separierung und infolge einer Sensibilisierung für die differenten Wahrnehmungszugänge als diverse Gruppe erfahren. Drittens wird hierbei ein Gemeinschaftsgefühl, basierend auf einem inklusiven Ideal der Akzeptanz von Differenz, sprachlich gestiftet.

Durch den integrierten Einsatz von AD, die nicht nur für Menschen mit Seheinschränkung über ein Headset, sondern für das gesamte hörende Publikum als Einspielung verfügbar ist, schafft Cunningham erstens einen dramaturgischen Spielpartner, der als allwissende Stimme durch die Performance leitet. Die Gestaltung der AD als Stimme Gottes lässt sich nicht als Versuch einer neutral-distanzierten Beschreibung verstehen.¹⁹⁷ Vielmehr spielt Cunningham im Laufe der Performance mit

werden, dass die gebärdengedolmetschten Vorstellungen, wie so häufig, zu Zeiten stattfinden, zu denen arbeitende Menschen nur schwer ins Theater gehen können, so Cunningham in einem persönlichen Gespräch. Um Mitglieder der Gehörlosen-Community auf die Veranstaltung aufmerksam zu machen, kooperierte das *tanzhaus nrw* außerdem mit der Organisation *DeafGuideDeaf*, die eine DGS-Videoankündigung der Performance auf Facebook veröffentlichte.

¹⁹⁵ Diese Beschreibung ist eine verdichtete Beobachtung der *Guide Gods* Aufführungen zwischen dem 9.-15.11.2018 in Düsseldorf. Zusätzlich wurde die Analyse ergänzt durch die Sichtung eines Videos der Generalprobe in Manchester vom 14.03.2017.

¹⁹⁶ Ich benutze den Begriff des Affektes in diesem Kontext in Abgrenzung von dem der Emotion in seiner Subjekt-Zentriertheit im Sinne eines Affiziert-Werdens, das durch eine Beziehung entsteht und sich nicht in eine soziale Kategorie sprachlich formulierbarer Emotion übertragen lässt. Vgl. Doris Kolesch: „Gefühl“, in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.123-128, hier S. 124.

¹⁹⁷ In einer ausführlicheren Aufführungsanalyse wäre es spannend, sich mit der Gestaltung der AD, die als männliche Stimme aus der Perspektive Gottes in einer teilweise prophetischen

den dramaturgischen Möglichkeiten von Fremdbestimmung und Vorhersehung, die durch das Timing von Handlung und Beschreibung entstehen. Dabei wird AD nicht wie in ihrer herkömmlichen Nutzung als zusätzliche Kopfhörer-Übertragung eingesetzt, die extra an sehbehinderte Menschen ausgeteilt wird.¹⁹⁸ Stattdessen ist sie dramaturgischer Bestandteil der Performance und adressiert alle Publikumsmitglieder ohne einzelne, auch optisch, aufgrund ihres Wahrnehmungszugangs vom Rest des Publikums zu separieren.

Zudem nutzt Cunningham die AD auch, um andere *Accessibility Tools* einzuführen. Sie stellt die Übersetzerin vor, die in der Vorstellung Louisa genannt wird,¹⁹⁹ und die die Übertitel live fährt. Indem sie erklärt, dass die Übertitel auch dafür da seien, den Text für schwerhörige Menschen zu vermitteln, sensibilisiert mich diese Einbettung, als sehende und hörende Zuschauerin, zweitens für die Wahrnehmungszugänge anderer Publikumsmitglieder. Diesen Effekt empfinde ich zum Beispiel auch, als mir bewusst wird, dass die genauen Beschreibungen durch das Voiceover, über die ich mich zunächst gewundert habe, neben seiner dramaturgischen Ebene auch die Funktion einer Audiodeskription für nicht-sehende Publikumsmitglieder erfüllt. Dabei wird, und hier kann ich ausschließlich für meine persönliche Wahrnehmung sprechen, ein Bewusstsein dafür geschärft, dass nicht allen Publikumsmitgliedern der Zugang zu den visuellen Informationen der Aufführung zur Verfügung steht. Indem die AD die Norm visueller und akustischer Rezeption sehender und hörender *Zuschauer*innen* selbstreflexiv adressiert, ordnet diese Bewusstmachung für mich die herkömmlichen, sinnlichen Wahrnehmungszugänge des Theaters neu.²⁰⁰ Hierdurch werde ich in die Lage versetzt, blinde und schwerhörige Personen als Teil des Theaterpublikums mitzudenken, die in der herkömmlichen visuell-akustischen Hegemonie von Theateraufführungen ausgeschlossen sind. Somit konstituiert sich meine Performanceerfahrung durch die Sensibilisierung für die Diversität der anderen Publikumsmitglieder, deren Wahrnehmungszugänge von meinem divergieren.²⁰¹

Haltung spricht, in Relation zur Frage nach der Stiftung von Gemeinschaftserfahrungen ausführlicher zu beschäftigen.

¹⁹⁸ Vgl. O'Reilly: *A playwright reflects on 'alternative dramaturgies'*, S.33f.

¹⁹⁹ An der Düsseldorfer Version ist nicht mehr die ursprüngliche Übersetzerin beteiligt, die Louisa hieß. Durch technisch begründete Entscheidungen verschiebt sich hier die performative Bezeichnung der Anwesenden zu einer Form der Repräsentation, in der die Übersetzerin Ellen die Rolle der Louisa einnimmt.

²⁰⁰ „Wie Platon es *a contrario* lehrt, beginnt die Politik dann, wenn es einen Bruch in der Verteilung der Räume und Kompetenzen und Inkompetenzen gibt. Sie beginnt damit, dass Wesen, [...] sich als Teilhaber an einer gemeinsamen Welt [...] behaupten, um darin sichtbar zu machen, was nicht sichtbar war, oder um als Rede hörbar zu machen, was nur als Lärm von Körpern wahrgenommen worden war.“ Ranciè: *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 73f.

²⁰¹ Dieser Effekt der Sensibilisierung und Bewusstmachung adressiert hierbei vor allem normativ sehende und hörende Zuschauer*innen. Es kann davon ausgegangen werden, dass Publikumsmitglieder, die nicht dieser Norm entsprechen, bereits für diese hegemoniale Ordnung des Sinnlichen im Theater sensibilisiert sind.

Drittens übernimmt die Audiodeskription die Funktion der sprachlichen Gemeinschaftskonstitution.²⁰² Indem sie beschreibt, dass sich die Mitglieder des Publikums gegenseitig wohlwollend anblicken, verändert dies den Modus meines Blickes. Die Aussage „they saw that they were good“ transformiert meine Aufmerksamkeit, die zuvor eher ungerichtet im Raum wanderte, und lenkt sie auf die anderen Publikumsmitglieder, die mir kreisförmig gegenüber sitzen. Die universalistische Formulierungsweise macht mir unsere gemeinsame Anwesenheit bewusst und adressiert alle Publikumsmitglieder gleichermaßen bedingungslos. Durch die Betonung der Gleichheit im Sinne eines inklusiven Gedankens vermittelt mir die AD von Beginn der Performance an Verbundenheit und Respekt vor den Anwesenden. Diese Empfindungen bilden über den Verlauf der Performance die Grundlage des von Cunningham angestrebten Gemeinschaftsgefühls. Die Gemeinschaft der gemeinsam Anwesenden wird durch Cunninghams Inszenierung als affektiv verbundene Gemeinschaft sprachlich gestiftet, wobei die Gleichwertigkeit aller Publikumsmitglieder eingeschrieben wird.

Diese Funktion der Gemeinschaftsstiftung von Performance als Erfahrungsraum des gemeinsamen Erlebens wird von Cunningham in unserem Interview in einen Diskurs des theatralen Rituals eingeordnet:

[W]hen I saw that [‘Ceremony Now’, V.W.] was [tanzhaus nrw’s V.W.] program at that time, it made me sort of remember and talk to Bettina [Masuch, Intendantin des tanzhaus nrw, V.W.] about what Guide Gods did and that I felt it was setting up a community for a night. It was a sort of understanding of theater as ritual and a way of engaging with people coming together for an experience.²⁰³

Performanceerfahrungen auf rituelle Handlungen zurück zu beziehen, deutet auf ein transformatorisches Theaterverständnis hin, das Aufführungen das Potenzial zuschreibt, das Verhältnis der beteiligten Subjekte durch eine kollektive Erfahrung der leiblichen Ko-Präsenz neu zu bestimmen.²⁰⁴ Diese Form des performativen Kollektivismus, der bei Cunningham als Gemeinschaftserfahrung affektiv konstituiert

²⁰² An anderer Stelle wäre es spannend, ausführlicher zu diskutieren, ob sich dies in Anlehnung an J. L. Austins *Speech-Act*-Theorie als performative Sprechhandlung beschreiben ließe, obwohl in diesem Fall die Transformation, auf die sich die Sprechhandlung bezieht, nicht am sprechenden Subjekt (der AD) sondern an den Zuhörenden vollzieht: “In these examples it seems clear that to utter the sentence (in, of course, the appropriate circumstances) is not to describe my doing of what I should be said in so uttering to be doing or to state that I am doing it: it is to do it. [...] I propose to call it a *performative sentence* or a performative utterance [...] it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action”. J.L. Austin: *How To Do Things With Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Hrsg. von J. O. Urmson/Marina Sbisa. Oxford 1975, S. 6.

²⁰³ Interview mit Claire Cunningham vom 05.01.2019.

²⁰⁴ Zur These der transformativen Potentialität rituell verstandener Theaterpraktiken in Bezug auf die Publikumsmitglieder und die sozialen Strukturen, in die sie eingebettet sind, siehe Matthias Warstat: „Ritual“, in: Fischer-Lichte/Kolesch/ders: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.297-300, hier S. 299 und Erika Fischer-Lichte: *Die Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004, S. 85 und S. 305.

wird, kritisiert Kai van Eikels in seiner umfassenden Studie *Die Kunst des Kollektiven* als affektideologisch. Ihm zufolge

[...] identifizieren diese Experimente und Reflexionen Kollektivität noch zwangsläufig mit der *Gemeinschaft*, mit einer Aufhebung der Trennung zwischen den Individuen in Ereignissen der Transzendenz, der Ekstase, der intensiven Nähe oder Verschmelzung. [Dies reproduziert eine] Affektideologie der Gemeinschaft, die behauptet, wahres Zusammenhandeln könne es nur dort geben, wo die Menschen [...] durch eine körperlich-seelische Erfahrung des Gemeinsamen, durch die emotionale Aktualisierung von Werten, mindestens aber durch ein gleichzeitiges Außer-sich-Geraten schicksalhaft aneinander geknüpft sind.²⁰⁵

Van Eikels' Position fügt sich in die im Postmodernismus und Post-Strukturalismus formulierte Kritik an kollektiven Ideologien der Gemeinschaft ein, in der jene Gemeinschaftsvorstellungen kritisiert werden, die auf einer konsens-orientierten Einheitlichkeit zusammengehörender Mitglieder basierten und die Idee des Kollektiven mit konsensuellen, „homogenen Gruppendefinitionen“²⁰⁶ in Verbindung brächten. Trotz der sonst sehr reflektierten Haltung Cunninghams wird in diesem Kontext das, aus Perspektive der postmodernen Philosophie, verabsolutierende Potenzial universalisierender Gemeinschaftskonzepte in Verbindung mit ihrer pädagogisch-demonstrierenden Performancehaltung²⁰⁷ nicht berücksichtigt.

Wie Conroy argumentiert, werde jedoch aus Perspektive der *Disability Studies* der im Humanismus enthaltene (und vom Postmodernismus kritisierte) gegenseitige Ausschluss von Differenz und Gleichwertigkeit mit Bezug auf *Behinderung* aufgehoben:

Disability is a framing device - a way of framing bodies and people. In one sense it is an old-fashioned humanist model. It tries to find that which we all share and value, and it has all the advantages that that offers. Perhaps, because it is founded simultaneously upon the articulation of differences and the claim of equality it also escapes the crushing elision of differences that humanism entails. Disability signifies simultaneously as a signifier of lack or loss and as a spectatorial glitch that attests to the power of our recent industrial past to structure our perception of the world.²⁰⁸

²⁰⁵ Van Eikels: *Die Kunst des Kollektiven*, S.12. Van Eikels grenzt diese „affektideologischen“ Performances von künstlerischen Arbeiten ab, die das Kollektive nicht als Gemeinschaftserfahrung, sondern stattdessen in der Separierung der kollektiven Subjekte organisieren.

²⁰⁶ Ziemer: *Komplizenschaft*, S. 70. Zu einer ausführlicheren Darstellung dieser Kritik siehe auch ebd., S. 61. Für weitere Positionen, die Kritik an diesem Begriff des Kollektiven üben, siehe auch Bojana Cvejic: „COLLECTIVITY? YOU MEAN COLLABORATION“, veröffentlicht in: *republicart.net. artists as producers*. Online zu finden unter: <https://transversal.at/transversal/1204/cvejic/en> [20.09.2019]; vgl. Martina Ruhsam: *Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung*. Wien 2011; vgl. Gerald Raunig: „After Community. Condividuality“, in: Siegmund/Hölscher: *Dance, Politics and Co-Immunity*, S. 271-279; vgl. Jackson: *Social Works*, S. 47f.

²⁰⁷ Mit dieser Beschreibung von Cunninghams repräsentativer Haltung schließe ich hierbei an Rancière an, der unter dem „Regime der repräsentativen Vermittlung“ der Kunst ein pädagogisch-demonstratives Verhältnis zwischen Kunst(werk) und Rezipierenden versteht, durch das eine „Empfindung der Nähe oder der Distanz [entstehe], die uns dazu drängt, in die so bezeichnete Situation in der Weise einzugreifen, wie es [die Choreografin] wünscht.“ Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 66.

²⁰⁸ Conroy: *Disability*, S. 11.

Im Sinne der Ent-Dichotomisierung von Differenz und Gleichwertigkeit, die Conroy vorschlägt, führt die sprachliche Konstitution der Gemeinschaft in *Guide Gods* zu einer einer „körperlich-seelische[n] Erfahrung“,²⁰⁹ in der die verschiedenen Weisen der sinnlichen Teilnahme und deren hegemoniale Anordnung sichtbar werden, ohne ausgestellt zu sein. Aus Behindertenrechtsperspektive initiiert die AD eine aus diversen und gleichwertigen Mitgliedern bestehende „community for a night“²¹⁰ im Sinne des Ideals von Inklusion. Cunningham begegnet dieser Differenz als Choreografin in einer demonstrierend-repräsentativen Performancehaltung mit Akzeptanz und Respekt. Im Wechselspiel zwischen Gemeinschaftserfahrung und dieser Performancehaltung wird *Guide Gods* zum Raum einer kurzfristigen Gemeinschaftsutopie, die die Konstellationen der Publikumsmitglieder zueinander neu bestimmt.²¹¹

Im Rahmen dieser kurzen Aufführungsanalysen habe ich die Rolle der Inszenierenden als *Accessibility*-Generierende gegenüber dem Vollzug von *Access* aufseiten des Publikums in den Fokus gerückt. Die Untersuchung von Inszenierungsstrategien zur Herstellung von *Accessibility* öffnet im Vergleich von *PRESENT* und *Guide Gods* dabei zwei sehr unterschiedliche Untersuchungsfelder in Bezug auf ästhetische und institutionelle Kritik, die sich jeweils ausführlich vertiefen ließen.

Un-Labels fiktional-narrative Inszenierung leistet einen wichtigen Beitrag zur künstlerisch-ästhetischen Weiterentwicklung herkömmlicher Inszenierungsweisen des Theaters. Lamproulis nutzt die intensive, kunstimmanente Auseinandersetzung mit Gebärdensprache und Übertiteln als ästhetische Gestaltungsmittel, um Zugangsmöglichkeiten für hörendes und gehörloses Publikum zu Inszenierungen mit Künstler*innen mit und ohne Behinderung herzustellen.²¹²

Im Vergleich mit dem kunstimmanenten Fokus *Un-Labels* weisen Cunninghams *Accessibility*-Praktiken über den Inhalt ihrer Performance hinaus. In *Guide Gods* legt sie durch eine selbstreflexive Inszenierung von hegemonialen Wahrnehmungstraditionen die ausschlussgenerierenden Wirkmechanismen von

²⁰⁹ Van Eikels: *Die Kunst des Kollektiven*, S.12.

²¹⁰ Interview mit Claire Cunningham vom 05.01.2019.

²¹¹ Ich würde allerdings argumentieren, dass diese Neukonstitution durch die Flüchtigkeit der Theatererfahrung als instabil gedeutet werden muss. Durch eine ausführlichere Aufführungsanalyse ließe sich der Frage nachgehen, ob die Erfahrung dieser loseverbundenen Gemeinschaft im Verlauf der Performance als prekär und instabil inszeniert und wahrgenommen wird. In diesem Kontext wäre es ebenfalls spannend zu erörtern, ob der langfristige Aufbau von Netzwerkstrukturen mit den Kooperationspartner*innen in der Vorbereitung des Gastspiels die affektive Gemeinschaft über die Dauer der Aufführung hinweg ausdehnen vermag, siehe hierzu auch Kapitel 3.4.2 *Zugangsmöglichkeiten des Publikums*. Somit ließe sich die Beschäftigung mit den unterschiedlichen Konzeptionen von Gemeinschaft im Kontext von *Guide Gods* im Rahmen weiterer Forschung sicherlich umfassend fortführen, muss aber an dieser Stelle abgekürzt werden.

²¹² Vertiefende Reflexionen zu Konzepten der Ästhetik und ihrem Verhältnis zur Kunstpraxis könnten anschließend dazu beitragen, die Relevanz dieser Arbeitsweise für das politische Verständnis von Theaterprozessen weiter herauszuarbeiten.

Theaternormen offen. Das gemeinschaftsstiftende Potenzial von Performance wird von Cunningham dazu eingesetzt, eine inklusive Erfahrung affektiver Verbundenheit mit einer diversitären Publikumsgemeinschaft zu initiieren. Sie nutzt auf diese Weise die Arbeit mit *Accessibility*-Praktiken dazu, die Kommunikationsmedien, Verhaltens- und Gemeinschaftsformen des Theatralen aus einer behinderungsaktivistischen Perspektive kritisch auf ihre Ausschlüsse zu befragen und in *Guide Gods* alternative Zugangsmöglichkeiten zu eröffnen.

4 Fazit

Wie meine Forschung zeigt, nehmen *Accessibility*-Praktiken eine zentrale Position in den Arbeitsprozessen meiner beiden Beispiele ein. In ihrer Kunstpraxis leisten Cunningham und *Un-Label* wichtige Beiträge zur Entwicklung zeitgenössischer Inszenierungs- und Produktionsstrategien von Performances, die hierdurch vielseitig für Publikumsmitglieder, Teilnehmende und Kunstschaffende mit diversen Bedarfen zugänglich gemacht werden.

Aus dieser Perspektive entwickeln Cunningham und *Un-Label* jeweils unterschiedliche Herangehensweisen, die Arbeitspraktiken im Rahmen einer *Politics of Accessibility* gestalten. Mit meiner Analyse habe ich gezeigt, dass diese Unterschiede unter anderem durch spezifische, institutionelle Kontexte und Prozesse der Institutionalisierung beeinflusst sind, die einen Einfluss auf Arbeitspraktiken der *Accessibility* haben.

Un-Label übt mit seinen Produktionen überzeugende Kritik an einer herkömmlichen, exkludierenden Theaterästhetik und zielt auf die kunstimmanente Weiterentwicklung einer *Aesthetic of Access*, die Performances für Menschen mit verschiedenen Behinderungen zugänglich macht. Die an den Produktionsprozessen beteiligten Künstler*innen stellen dabei den Ausgangspunkt von *Un-Labels Accessibility*-Praktiken dar. Für die Entwicklung ihrer Performances arbeitet die Company projektorientiert an der Umgestaltung von Produktionsbedingungen und spezialisiert sich organisatorisch darauf, Arbeitsgrundlagen für *mixed-abled* Produktionen herzustellen. Insgesamt liegt *Un-Labels Accessibility*-Fokus im Vergleich zu Cunninghams Solo-Performance *Guide Gods* also stärker auf den Proben- und Produktionsphasen und den Bedarfen der daran beteiligten Künstler*innen mit und ohne Behinderung. Aus dieser Perspektive formulieren sie außerdem Kritik an unflexiblen Fördermöglichkeiten und künstlerischen Arbeitsweisen des *Mainstream*-Betriebs. Wie wichtig diese Arbeit ist, zeigt sich an den Herausforderungen, die sich durch die Wirkmächtigkeit institutionalisierter Strukturen des Theater-*Mainstreams* in Bezug auf Probenprozesse, Arbeitsteilung und die fiktional-repräsentative Gestaltung von Aufführungen für *Un-Labels* diskursiv betontes Inklusions-Paradigma in der Praxis ergeben.

Aus ihrer *disability-led* Perspektive als Choreografin mit Behinderung zeigt Cunningham in ihrer künstlerischen Praxis ein anderes Verhältnis zur Institution Theater. *Accessibility*-Praktiken sind bei ihr in eine künstlerisch-aktivistische, kritische Reflexion von institutionalisierten Organisationsformen, Produktions- und Rezeptionsweisen von Tanzinstitutionen eingebettet. Indem sie grundlegende Prozesse analysiert, die einen Einfluss auf die *Accessibility* von Performances haben, und die selbstadressierende Reflexion und Dekonstruktion dieser Traditionen in ihre Inszenierungs- und Organisationspraktiken einbringt, legt sie Theater als Gesamterlebnis auf die Reflexion von *Access* aus. Auf diese Weise gestalten *Accessibility*-Praktiken von Performances nicht nur Aufführungen, sondern setzen schon an der Gastspielvorbereitung und -organisation an, zum Beispiel in der Durchführung vorbereitender Workshops. Da das kooperierende *tanzhaus nrw* und die beteiligte Institutionsdramaturgin relevante Aufgaben der dramaturgischen und organisatorischen Betreuung übernehmen, richtet sich die kritische Befragung von *Access* und *Accessibility*, die Cunningham in ihrer Kunstpraxis anstößt, dabei auch auf die Gastspielinstitution.

Meine produktionsanalytische Auseinandersetzung mit den Arbeitsprozessen von Claire Cunningham und der *Un-Label Performing Arts Company* rückt dabei die politische Grundhaltung in den Blick, die Organisations-, Produktions- und Inszenierungspraktiken der jeweiligen Kunstprozesse mitgestaltet, und die ich im Rahmen dieser Arbeit als *Politics of Accessibility* bezeichnet habe.

Die diversen Forschungsfelder, die sich durch die Beschäftigung mit Cunninghams und *Un-Labels* Arbeitspraktiken eröffnen, bieten in dieser Hinsicht zahlreiche Anknüpfungsmöglichkeiten für zukünftige Forschungen. Die praxisorientierte Auseinandersetzung mit *Accessibility* ermöglicht, die kritische Befragung von Traditionen und Machtstrukturen des Theaters sowie die Gestaltung jener Praktiken, die sowohl Künstler*innen mit Behinderung *Access* zu Arbeitsprozessen ermöglichen, als auch *Accessibility* zu Aufführungen für Publikumsmitglieder mit diversen Bedarfen herstellen, als zentrale Bestandteile künstlerischer Arbeitspraxis zu adressieren. Hierbei kann tanzwissenschaftliche Forschung meines Erachtens auch einen Beitrag dazu leisten, der in den *Disability Arts* kunstimmanent oder kunstreflexiv geübten Kritik an der Institution Theater weiteres Gehör zu verschaffen.

Für die Grundthese dieser Arbeit diente mir die theoretische Unterscheidung von *Accessibility* und *Access* dazu, methodisch die aktive Herstellung von Zugangsmöglichkeiten auf Seite der *Accessibility*-Generierenden in den Blick zu nehmen. Anhand einzelner Praxisbeispiele, in denen das prozessuale Aushandeln von Zugangsmöglichkeiten durch den Vollzug individuellen Zugangs sichtbar wird, habe ich

jedoch auch gezeigt, wie *Accessibility* in der Verwirklichung von *Access* teilweise unterwandert oder transformiert wird. Um Zugang als dynamisch-prozessuales Zusammenspiel tiefergehend analysieren zu können, müsste zukünftige, praxisorientierte Forschung langfristige teilnehmende Beobachtung dazu nutzen, diese Momente präziser aufzuschlüsseln.

In dieser Konzeptualisierung erweist sich *Accessibility* als ein Sammelbegriff, der sich aus Perspektive der *Accessibility*-Generierenden auf eine Vielzahl von Praktiken anwenden lässt. Hierin liegen jedoch auch die Grenzen des weiten *Accessibility*-Konzepts, das ich durch meine Praxisbeispiele aufgespannt habe. Dieses birgt das Risiko, *Accessibility* zu einem diffusen *Umbrella-Term* werden zu lassen, der beliebig anwendbar ist. Im Rahmen dieser Masterarbeit war es jedoch mein Anliegen, durch eine offene Definition des Begriffes die Bandbreite an *Accessibility*-Praktiken aufzuzeigen, durch die Cunningham und *Un-Label* auf beeindruckende Weise Kunstprozesse gestalten. Die Aufgabe zukünftiger Forschung sehe ich darin, praxisnah die Definitionsschärfe des Konzeptes und damit seinen Wirkungsspielraum weiter herauszuarbeiten.

Literaturverzeichnis

- Austin, J. L.: *How To Do Things With Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Hrsg. von J. O. Urmson/Marina Sbisà. Oxford 1975.
- Banes, Sally/André Lepecki: „Introduction. The performance of the senses“, in: dies. (Hrsg.): *The Senses in Performance*. New York 2007.
- Benjamin, Adam: „In Search of Integrity“, in: *Dance Theatre Journal*. (10/4), 1993, S. 42-46.
- Burridge, Stephanie/Charlotte Svendler Nielsen (Hrsg.): *Dance, Access and Inclusion. Perspectives on Dance, Young People and Change*. Abingdon und New York 2018.
- Barthel, Gitta: *Choreografische Praxis. Vermittlung in Tanzkunst und Kultureller Bildung*. Bielefeld 2017.
- Conroy, Colette: „Disability. Creative tensions between drama, theatre and disability arts“, in: *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*. (14/1), 2009, S. 1-14.
- Cooper Albright, Ann: *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Hanover 1997.
- Cunningham, Claire: *About*. Online zu finden unter: <http://www.clairecunningham.co.uk/about/> [20.09.2019].
- Cunningham, Claire: *Guide Gods Digital Collection*. Online zu finden unter: <http://www.clairecunningham.co.uk/guide-gods-digital-collection/> [20.09.2019].
- Cvejic, Bojana: „COLLECTIVITY? YOU MEAN COLLABORATION“, veröffentlicht in: *republicart.net. artists as producers*. Online zu finden unter: <https://transversal.at/transversal/1204/cvejic/en> [20.09.2019].
- Dederich, Markus: *Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disabilities Studies*. Bielefeld 2007.
- Disability Arts International: *Promoting increased access to the arts for disabled artists and audiences around the globe*. Online zu finden unter: <http://www.disabilityartsinternational.org/> [20.09.2019].
- Disability Arts Online: *Sharing Disability Arts & Culture with the World*. Online zu finden unter: <https://disabilityarts.online/> [20.09.2019].
- Ezzy, Douglas: „Coding data and interpreting text. Methods of analysis“, in: ders. (Hrsg.): *Qualitative Analysis*. London 2002, S. 80-109.
- Fischer-Lichte, Erika: *Die Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004.
- Geek Feminism Wiki: „Safe Spaces“, veröffentlicht in: *wikia.org*. Online zu finden unter: https://geekfeminism.wikia.org/wiki/Safe_space [20.09.2019].
- Goodley, Dan: „Dis/entangling Critical Disability Studies“, in: Anne Waldschmidt/Hanjo Berressem/ Moritz Ingwersen (Hrsg.): *Culture – Theory – Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*. Bielefeld 2017, S. 81-97.
- Graeae: „Accessibility“, veröffentlicht in: *Access*. Online zu finden unter <https://graeae.org/accessibility/> [20.09.2019].

- Hardt, Yvonne: „Praxis begreifen. Eine praxeologische Perspektive auf Praktiken und Episteme des Wissens und Forschens im Kontext tänzerischer Vermittlung“, in: Susanne Quinten/Stephanie Schroedter (Hrsg.): *Tanzpraxis in der Forschung – Tanz als Forschungspraxis. Choreographie, Improvisation, Exploration*. Bielefeld 2016, S. 155-169.
- Hardt, Yvonne/Martin Stern: „Doing Feedback: Interdisziplinäre Perspektiven auf komplexe Konstellationen von Körper–Feedback–Bildung. Eine Einleitung“, in: dies. (Hrsg.): *Körper–Feedback–Bildung. Modi und Konstellationen tänzerischer Wissens- und Vermittlungspraktiken*. kopaed, München 2019, S. 12-33.
- Hardt, Yvonne/Martin Stern: „Choreographie und Institution. Eine Einleitung“, in: dies. (Hrsg.): *Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung*. Bielefeld 2011, S. 8-34.
- Hennink, Monique/Inge Hutter/Ajay Bailey: *Qualitative research methods*. Los Angeles 2011.
- Husemann, Pirkko: *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*. Bielefeld 2009.
- Jackson, Shannon: *Social Works. Performing art, supporting publics*. Abingdon und New York 2011
- Klein, Gabriele: „Dance Theory As A Practice of Critique“, in: Gabriele Brandstetter/dies. (Hrsg.): *Dance [and] Theory*. Bielefeld 2013, S. 137-149.
- Klein, Gabriele: „Die Logik der Praxis. Methodische Aspekte einer praxeologischen Produktionsanalyse am Beispiel 'Das Frühlingsopfer' von Pina Bausch“, in: Gabriele Brandstetter/dies. (Hrsg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs "Le Sacre de Printemps / Das Frühlingsopfer"*. 2. Aufl., Bielefeld 2015, S. 123-141.
- Kleinschmidt, Katarina: *Artistic Research als Wissensgefüge. Eine Praxeologie des Probens im zeitgenössischen Tanz*. München 2018.
- Kolesch, Doris: „Gefühl“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage, Stuttgart und Weimar 2014, S.123-128.
- Kruse, Jan et al: „Qualitative Leitfadenterviews. Die Entwicklung von Interviewleitfäden“, in: Jan Kruse/Christian Schmieder/Kristina Maria Weber (Hrsg.): *Qualitative Interviewforschung. Ein integrativer Ansatz*. Weinheim 2015, S. 209-236.
- Kuppers, Petra: *Disability and Contemporary Performance. Bodies on Edge*. London und New York 2004.
- Lipkin, Joan/Ann Fox: „The DisAbility Project. Toward an Aesthetic of Access“, in: *Contemporary Theatre Review*. (11/3-4), 2001, S. 119-136.
- Löw, Martina: *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main 2001.
- Mälzer, Nathalie: „Inklusion durch Mehrsprachigkeit im Theater“, veröffentlicht in: *kubi-online.de*, 2018. Online zu finden unter: <https://www.kubi-online.de/artikel/inklusion-durch-mehrsprachigkeit-theater> [20.09.2019].
- Matzke, Annemarie: „Das 'Freie Theater' gibt es nicht. Formen des Produzierens im gegenwärtigen Theater“, in: Wolfgang Schneider (Hrsg.): *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste*. Bielefeld 2014, S. 259-272.

- O'Reilly, Kaite: „A playwright reflects on 'alternative dramaturgies'“, in: *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*. (14/1), 2009, S. 31-35.
- Quinten, Susanne: „Teilhabe im Tanz“, in: dies./Christiana Rosenberg (Hrsg.): *Tanz - Diversität - Inklusion. Jahrbuch Tanzforschung 2018*. Bielefeld 2018, S. 135-155.
- Pearson, Mike/Michael Shank: *Theatre / Archaeology*. London 2001.
- Profeta, Katherine: *Dramaturgy in Motion. At Work on Dance and Movement Performance*. Wisconsin 2015.
- Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien 2009.
- Raunig, Gerald: „After Community. Condividuality“, in: Gerald Siegmund/Stefan Hölscher: *Dance, Politics and Co-Immunity. Thinking Resistances: Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts Vol 1*. Zürich und Berlin 2013, S. 271-279.
- Roselt, Jens: „Performativität und Repräsentation im Tanz. Tanz als Aufführung und Darstellung“, in: Margrit Bischof/Claudia Rosiny (Hrsg.): *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*. Bielefeld 2014.
- Roselt, Jens: „Gemeinschaft/Kollektivität“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage, Stuttgart und Weimar 2014, S. 128-131.
- Ruhsam, Martina: *Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung*. Wien 2011.
- Siegmund, Gerald/Stefan Hölscher: „Introduction“, in: dies. (Hrsg.): *Dance, Politics and Co-Immunity. Thinking Resistances: Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts Vol 1*. Zürich und Berlin 2013, S. 7-18.
- Stegmann, Linda: „Inklusives Theater und die Rolle der Translation“, in: *trans-kom*. (7/1), 2014, S. 64-98.
- tanzhaus nrw: *Claire Cunningham Guide Gods*. Online zu finden unter https://tanzhaus-nrw.de/main_pages/claire-cunningham--3 [20.09.2019].
- Übereinkommen über die Rechte von Menschen mit Behinderung (UN-Behindertenrechtskonvention), 13.12.2006, abgedruckt in BGBl II, Nr. 35 vom 31.12.2008, S. 1420-1457.
- Ugarte Chacón, Rafael: *Theater und Taubheit. Ästhetiken des Zugangs in der Inszenierungskunst*. Bielefeld 2015.
- Un-Label: „Handbuch Innovation Vielfalt. Neue Wege in den Darstellenden Künsten Europas“, veröffentlicht in: *Innovation Vielfalt. Neue Wege in den darstellenden Künsten Europas*. Juni 2017. https://un-label.eu/wp-content/uploads/Un-Label-Handbuch-Innovation-Vielfalt-Neue-Wege-in-den-Darstellenden-Ku%CC%88nsten-Europas_DE.pdf [20.09.2019].
- Un-Label: „Manual Innovation Diversity. New Approaches of a Cultural Encounter in Europe“, veröffentlicht in: *Innovation Vielfalt. Neue Wege in den darstellenden Künsten Europas*. Juni 2017. Online zu finden unter: https://un-label.eu/wp-content/uploads/Un-Label-Manual-Innovation-Diversity-New-Approaches-of-Cultural-Encounter-in-Europe_EN.pdf [20.09.2019].
- Un-Label: *Creability*. Online zu finden unter: <https://un-label.eu/project/creability/> [20.09.2019].
- Un-Label: *About*. Online zu finden unter: <https://un-label.eu/about/> [20.09.2019].

- Un-Label: „Team“*, veröffentlicht in: *About*. Online zu finden unter: <https://un-label.eu/about/> [20.09.2019].
- Un-Label: „PRESENT“*, veröffentlicht in: *Performances*. Online zu finden unter <https://un-label.eu/project/present/> [20.09.2019].
- Un-Label: The ImPArt Dogma und Keywords*. Unveröffentlichte Arbeitspapiere, *ImPArt International Lab*, Oktober 2018.
- Un-Label: Support To European Cooperation Projects 2018 And Cooperation Projects Related To The European Year Of Cultural Heritage 2018*. Förderantrag bei *Creative Europe*, für *Performing Arts redesigned for a more immediate accessibility / ImPArt. Detailed description of the project*.
- Un-Label: Support To European Cooperation Projects 2018 And Cooperation Projects Related To The European Year Of Cultural Heritage 2018*. Förderantrag bei *Creative Europe*, für *Performing Arts redesigned for a more immediate accessibility / ImPArt. EForm*.
- van Eikels, Kai: *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik, und Sozio-Ökonomie*. Paderborn 2013.
- Waldschmidt, Anne: „Disability goes Cultural. The Cultural Model of Disability as an Analytical Tool“, in: dies./Hanjo Berressem/Moritz Ingwersen (Hrsg.): *Culture – Theory – Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*, Bielefeld 2017, S. 19-27.
- Warstat, Matthias: „Ritual“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/ders. (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage, Stuttgart und Weimar 2014, S.297-300.
- Wihstutz, Benjamin: „Nichtkönnen, Nichtverstehen. Zur politischen Bedeutung einer Disability Aesthetics in den Darstellenden Künsten“, in: Friedemann Kreuder/Ellen Koban/Hanna Voss (Hrsg.): *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*. Bielefeld 2017, S. 61-74.
- Whatley, Sarah: „Dance and Disability. The Dancer, the Viewer and the Presumption of Difference“, in: *Research in Dance Education*. (8/1), 2007, S. 5-25.
- Whatley, Sarah/Charlotte Waelde/Shawn Harmon et. al. (Hrsg.): *Dance, Disability and Law. InVisible Difference*. Bristol und Chicago 2018.
- Ziemer, Gesa: *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität*. Bielefeld 2013.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die Arbeit selbstständig angefertigt, außer den im Quellen- und Literaturverzeichnis sowie in den Anmerkungen genannten Hilfsmitteln keine weiteren benutzt habe und alle Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, unter Angabe der Quellen als Entlehnung kenntlich gemacht habe

Köln, den 21.09.2019 _____