

Masterthesis

**NO to spectacle no to virtuosity no to ableism**

Wie inklusive Praxis den zeitgenössischen Tanz  
bereichert

im Rahmen des postgradualen Universitätslehrganges  
art & economy  
an der  
Universität für angewandte Kunst Wien

Vorgelegt von SONJA BROWNE  
Matrikelnummer 11735471

Betreuung: MMag. Christina Gillinger-Correa Vivar

Wien, Mai 2019

# EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Hiermit versichere ich des Eides statt, dass ich die vorliegende Master Thesis ohne Hilfe angefertigt habe und keinen anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Alle Teile, die wortwörtlich oder sinngemäß einer Veröffentlichung entstammen, sind als solche kenntlich gemacht.

Die vorliegende Master Thesis ist mit dem elektronisch übermittelten Textdokument identisch.

Ort, Datum

Unterschrift

Der Titel der Masterarbeit, „NO to spectacle no to virtuosity no to ableism“, bezieht sich auf das no - manifest von Yvonne Rainer:

NO to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and makebelieve no to the glamour and transcendency of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery no to involvement of performer or spectator no to style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Yvonne Rainer zitiert bei Banes, S. (1987). *Terpsichore in Sneakers. Postmodern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press, S. 43.

# INHALT

<b>ABSTRACT</b>	<b>5</b>
<b>“NO to spectacle no to virtuosity no to ableism. Wie inklusive Praxis den zeitgenössischen Tanz bereichert”</b>	<b>5</b>
<b>Einleitung</b>	<b>7</b>
<b>1. Fragestellung, Hypothese dazu und Ziel der Arbeit</b>	<b>11</b>
<b>2. Forschungsstand und Methode</b>	<b>12</b>
<b>3. Zeitgenössischer inklusiver Tanz - ein Kriterienpool</b>	<b>13</b>
3.1. <i>Anschluss an den aktuellen Diskurs im zeitgenössischen Tanz</i>	13
3.2. <i>Zusammensetzung des Ensembles und Autor*innenschaft von Menschen mit und ohne Behinderungen</i>	16
3.3. <i>Qualität des Bewegungsmaterials – tanztechnische Basis</i>	18
<b>4. Jeder Zeit ihren Tanz</b>	<b>22</b>
4.1. <i>Tanz zwischen Exklusion und Inklusion – Hephäst wird vom Olymp gestoßen und findet seinen Platz im Weltgefüge</i>	23
4.2. <i>Rolling Point – Inklusiver Tanz kommt ins Rollen</i>	25
<b>5. Inklusive Praxis – drei Protagonist*innen</b>	<b>29</b>
5.1. <i>Invisible Structures: Adam Benjamin</i>	31
5.1.1. <i>Making an Entrance</i>	32
5.1.2. <i>Choreografische Arbeit – Candoco, Exim Dance und Stopgap</i>	35
5.2. <i>Die Lust am Scheitern: Theater HORA</i>	39
5.2.1. <i>Von der Narration zur Lust am Scheitern – Bedeutung und Entwicklung des Theater HORA</i>	39
5.2.2. <i>Disabled Theater</i>	40
5.2.3. <i>Freie Republik Hora</i>	48
5.3. <i>Eine Wiener Geschichte: danse brute/tanzMontage/ lux flux</i>	52
5.3.1. <i>Danse Brute</i>	52
5.3.2. <i>tanzMontage</i>	54
5.3.3. <i>lux flux</i>	58
<b>6. Wie inklusive Praxis den zeitgenössischen Tanz bereichert</b>	<b>61</b>

6.1.	<i>Spazieren mit Schildkröten</i>	62
6.2.	<i>Ästhetik der Diversität</i>	66
6.3.	<i>Die verlorene Einheit</i>	72
<b>7.</b>	<b>Resümee</b>	<b>77</b>
<b>8.</b>	<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>78</b>
<b>9.</b>	<b>Literaturverzeichnis Internetquellen</b>	<b>83</b>
<b>10.</b>	<b>Videos und Videolinks</b>	<b>88</b>
<b>11.</b>	<b>ANHANG</b>	<b>89</b>

## ABSTRACT

### **“NO to spectacle no to virtuosity no to ableism. Wie inklusive Praxis den zeitgenössischen Tanz bereichert”<sup>2</sup>**

The research that underlies this study is motivated by a wish to understand from a philosophical and a dance theoretical point of view in which way inclusive practice can contribute to the artform of contemporary dance.

By the study of corresponding scientific literature, the analysis of inclusive works of dance and expert interviews, the author confirms her hypothesis that integrated practice challenges contemporary dance:

- It gives dancemakers and recipients a chance to re-evaluate dancemaking and their look upon dance (and even the way we could live and work together in today's society).
- Its aesthetics, going back to Baumgarten when he defines it as "the science of what is sensed and imagined"<sup>3</sup>, states that beauty is only one dimension of aesthetics, like order, uniformity, symmetry and their opposites diversity, irregularity and fragility. This reminder paves the way for "aesthetic of diversity" that opens up possibilities for what dance can be.
- Inclusive practice in contemporary dance highlights wholeness as a strategy for work as it appreciates and integrates different aspects of knowledge, sensation and (re)action in order to produce dance.

The inclusive dance companies addressed in this work meet the following requirements identified by the author as crucial for inclusive contemporary dance work:

- Every member of the dancing ensemble has a connection to the matter, the material and the making of the dancing piece and is thereby (co)author of what is happening on stage, irrespective of any physical impairment or mentally different disposition.
- The work is engaged in the actual discourse in contemporary dance.

That means, it reflects themes of society and/or of the dance itself. Its aesthetics and dramaturgy are not necessarily linear, logic or obvious - as we are the inheritors of post-dramatic structures.

---

<sup>2</sup> Vgl. no - manifest von Yvonne Rainer, zitiert bei

Banes, S. (1987). *Terpsichore in Sneakers. Postmodern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press, S. 43.

<sup>3</sup> Guyer, P. (2014). 18th Century German Aesthetics. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Zugriff am 21.3.2019 um 12:55 Uhr unter <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/#BauMeiAesAnaRatCog>.

- Inclusive contemporary dance work that earns this name has specific aesthetics of diversity:

Different bodies and minds must be valued and seen on stage, because they transport meaning - the dealing with difference, with the Other as a category of beauty.

## Einleitung

Yvonne Rainer, prominente Vertreterin des Judson Dance Theaters, des Künstlerkollektivs, das als Wegbereiter für den Postmodernen Tanz gelten darf, indem es die Strukturen und Erwartungen des modernen Tanzes in den Sechziger- und Siebzigerjahren des 20. Jahrhunderts in Frage stellte, schuf ihre choreografischen Werke unter Miteinbeziehung „gefundener“ Bewegungen des Alltags, „found movement, pedestrian movements“.<sup>4</sup> Ähnlich wie ihr Zeitgenosse, Schriftsteller Alain Robbe-Grillet, trat sie für eine Kunst jenseits von Psychologisierung, Bedeutungszuschreibung und Narrativität ein.<sup>5</sup>

Indem Rainer sich dem Spektakel, der Virtuosität und dem „makebelieve“ des damaligen Tanzes widersetzte, markierte sie einen Meilenstein für ein völlig neues tanzkulturelles Paradigma, den postmodernen Tanz, das in ihrem 1965 entstandenen Manifest Ausdruck fand:

NO to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and makebelieve no to the glamour and transcendency of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery no to involvement of performer or spectator no to style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved.<sup>6</sup>

Die vorliegende Arbeit geht davon aus, dass durch die gemeinsame Arbeit von Tanzschaffenden mit und ohne mentale, Sinnes- oder Körperbehinderungen ein ideeller Raum geschaffen wird, der einen weiteren **Paradigmenwechsel im Tanz** – parallel zur aktuellen gesellschaftlichen Entwicklung – vorbereitet.<sup>7</sup>

Die Stelle des von Rainer verweigerten „Spektakels“, der „Virtuosität“ und dem „makebelieve“ nimmt in dieser These heute der zu überwindende *Ableismus* ein, ein in Soziologie und Disability Studies beschriebener Begriff zur Bezeichnung einer Haltung, die geistigen und körperlichen Fähigkeiten die Priorität gegenüber einer Vielfalt von

---

<sup>4</sup> Banes, S. (1987). *Terpsichore in Sneakers. Postmodern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press, S. 43.

<sup>5</sup> Vgl. ebenda, S. 43.

<sup>6</sup> Ebenda, S. 43.

<sup>7</sup> Vgl. <http://www.weiterdenken.de/de/2014/03/13/bedeutung-von-inklusion-fuer-gesellschaft-und-politik>. Zugriff am 23.2.2019 um 10:41 Uhr.

Dispositionen einräumt und damit ein diskriminierendes System vergleichbar mit Rassismus und Frauenfeindlichkeit darstellt.<sup>8</sup>

Ableismus wird von Gregor Wolbring, Assistant Professor in der Abteilung „Community Health Service“ der University of Calgary (Kanada), folgendermaßen definiert:

„Ableism beruht auf einer Bevorzugung von bestimmten Fähigkeiten, die als essentiell projiziert werden, während gleichzeitig das reale oder wahrgenommene Abweichen oder Fehlen von diesen essentiellen Fähigkeiten als verminderter Daseinszustand etikettiert wird, was oft zum begleitenden „Disableism“ führt, dem diskriminierenden, unterdrückenden oder beleidigenden Verhalten, das aus dem Glauben entsteht, dass Menschen ohne diese „essentiellen“ Fähigkeiten anderen unterlegen seien.“<sup>9</sup>

Dieser Definition folgend, wird in dieser Arbeit jener Tanz, der durch die inhaltliche und ästhetische Unterwerfung unter normierte Formen und geistige Konzepte nicht passende beziehungsweise angepasste Tanzschaffende und deren potentielle Beiträge von vornherein exkludiert, als ableistischer Tanz bezeichnet.<sup>10</sup>

Dessen Überwindung markiert potentiell neue Wege in Tanzschaffen, Ausbildung und Rezeption.

Die vorliegende Arbeit widmet sich dem Beitrag von inklusiven, im Weiteren auch „mixed-abled“ beziehungsweise „fähigkeitsgemischt“ genannten, professionellen Gruppen zur Weiterentwicklung des zeitgenössischen Tanzes aus künstlerischer und tanzwissenschaftlicher Sicht.<sup>11</sup>

Unter zeitgenössischem Tanz versteht diese Arbeit eine Form von Bühnentanz, dessen Facetten, die für diese Arbeit wichtig sind, in Kapitel 3, „Zeitgenössischer inklusiver Tanz - ein Kriterienpool“, näher beschrieben werden.

---

<sup>8</sup> Vgl. <https://teilhabeberatung.de/woerterbuch/ableismus>. Zugriff am 23.2.2019 um 9:09 Uhr.

<sup>9</sup> Wolbring, G. (2009). Die Konvergenz der Governance von Wissenschaft und Technik mit der Governance des „Ableism“. *Technikfolgenabschätzung – Theorie und Praxis* 2, S.30. Zugriff am 23.2.2019 um 8:49 Uhr unter [http://www.tatup-journal.de/tatup092\\_wolb09a.php](http://www.tatup-journal.de/tatup092_wolb09a.php).

<sup>10</sup> Vgl. Quinten, S., & Schwiertz, H. (2015). Fähigkeitsgemischter Tanz – Der aktuelle Forschungsstand. *Zeitschrift Für Inklusion* 4. Zugriff am 23.2.2019 um 8:43 Uhr unter <https://www.inklusion-online.net/index.php/inklusion-online/article/view/254>.

<sup>11</sup> Vgl. ebenda.

In der Auswahl der für diese Arbeit gesichteten Praxen inklusiven zeitgenössischen Tanzes war die Definition des zeitgenössischen Tanzes, wie sie bei Claudia Rosiny Anwendung findet, ausschlaggebend.<sup>12</sup>

Die Spezialisierung der Arbeit auf das Tanzschaffen von gemischtfähigen Gruppen beruht auf dem Interesse, wie derartig heterogene Ensembles, insbesondere in Einbeziehung von Menschen mit Lern- oder Sinnesbehinderungen, Konzepte des zeitgenössischen Tanzes in sich aufnehmen und wie dieser durch ihren Beitrag transformiert wird.

In ihrer These geht die Arbeit davon aus, dass gerade durch das Zusammentreffen von Künstler\*innen<sup>13</sup> mit unterschiedlichen körperlichen und mentalen Dispositionen die Grenzen hegemonialer Normalitäten in Frage gestellt werden und so neue Aspekte nicht nur im gesellschaftlichen Diskurs, sondern auch tanzkünstlerischer Praxis und Reflexion eröffnen.<sup>14</sup>

Erforscht werden also nicht die Besonderheiten der Tanzkunst entweder Behinderter oder Nichtbehinderter, sondern was entstehen kann, wenn diese Welten kommunizieren, sich austauschen und gemeinsam etwas „Drittes“ schaffen.<sup>15</sup>

In **Kapitel 1** der Masterthesis werden Fragestellung, Hypothese dazu und Ziel der Arbeit beschrieben, im **2. Kapitel** wird auf den betreffenden Forschungsstand und die dem vorliegenden Text zugrundeliegenden Methoden eingegangen.

Da die gleichwertige Mitarbeit von Künstler\*innen mit und ohne Behinderungen im zeitgenössischen Tanz eine noch relative junge Disziplin und tanzwissenschaftlich, insbesondere in Kontinentaleuropa, wenig erforscht ist<sup>16</sup>, hat die Autorin im ersten Schritt einen Katalog an Kriterien für inklusiven zeitgenössischen Tanz zusammengestellt, der im **3. Kapitel** genauer dargelegt wird, und der zur Auswahl der Protagonisten der Untersuchung herangezogen wurde.

---

<sup>12</sup> Vgl. Rosiny, C. (2007). Einleitung. In Rosiny, C., & Clavadetscher, R. (Hrsg.). *Zeitgenössischer Tanz. Körper-Konzepte-Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 9.

<sup>13</sup> In dieser Arbeit wird im Rahmen des Sprach-Gendering der Genderstern verwendet.

<sup>14</sup> Vgl. Buchner, T. (2018). *Die Subjekte der Integration. Schule, Biographie und Behinderung*. Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt, S. 355.

<sup>15</sup> Vgl. Rancière, J. (2015). *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen Verlag, S. 25.

<sup>16</sup> Vgl. Quinten, S., & Schwiertz, H. (2015). Fähigkeitsgemischter Tanz – Der aktuelle Forschungsstand. *Zeitschrift Für Inklusion* 4. Zugriff am 23.2.2019 um 8:43 Uhr unter <https://www.inklusion-online.net/index.php/inklusion-online/article/view/246>.

Das **4. Kapitel** bezieht sich größtenteils auf Adam Benjamin mit seinem geschichtlichen Überblick über inklusiven Tanz im Buch „Making an Entrance“.<sup>17</sup>

In **Kapitel 5** werden die drei für die Analyse in der vorliegenden Masterarbeit ausgewählten Protagonisten inklusiver Praxis im zeitgenössischen Tanz genauer betrachtet und ihr Potential zur Bereicherung und Erneuerung tanzkultureller Positionen und deren Rezeption erkennbar gemacht. In qualitativen Interviews, Literaturrecherche und Stückanalyse nähert sich der Text den Œuvres des britischen Choreografen Adam Benjamin, der Züricher Gruppe Theater HORA und des in Wien beheimateten Ensembles lux flux und dessen Vorläufern danse brute und tanzMontage an.

Das **6. Kapitel** ist das theoriegebende Herz dieser Arbeit, denn hier wird, auf das vorangegangene Kapitel aufbauend, die der Arbeit zugrundeliegende These in 3 Unterkapiteln dargelegt, namentlich auf welche Weise inklusive Praxis den zeitgenössischen Tanz bereichert:

In **Kapitel 6.1. „Spazieren mit Schildkröten“** werden mit Referenz auf Petra Koppers Aspekte der Wahrnehmungs- und Einstellungsänderung in zeitgenössischer Gesellschaft und Tanz durch inklusive Praxis beschrieben.

Kapitel **6.2. „Ästhetik der Diversität“** bezieht in einer Annäherung an die spezifische Ästhetik von fähigkeitsgemischtem Tanz in kulturtheoretischer Hinsicht auf die „Verletzbaren Orte“, wie sie von Gesa Ziemer beschrieben werden und aus der Perspektive der Disability Studies auf die „Zerbrochene Schönheit“ bei Tobin Siebers.

Weitere Grundlagen des Kapitels bilden Schriften von Sven Sauter, Friedrich Schiller und Jacques Rancière.

In Kapitel **6.3. „Die verlorene Einheit“** wird das Potential gemeinsamen künstlerischen Forschens und Performens in mixed-abled Ensembles beschrieben, zeitgenössische Gesellschaft und Tanz herauszufordern, die unterschiedlichen Teile eines komplexen Ganzen zusammenzubringen.

---

<sup>17</sup> Vgl. Benjamin, A. (2002). *Making an Entrance. Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers*. London: Routledge, S. 23 ff.

# 1. Fragestellung, Hypothese dazu und Ziel der Arbeit

Worin liegt der Beitrag inklusiver Praxis zum zeitgenössischen Tanz, dessen Rezeption und Weiterentwicklung?

Ich gehe in meiner Hypothese dazu davon aus, dass die gemeinsame künstlerische Arbeit und Forschungsarbeit von Menschen mit und ohne Behinderungen unerwartete Antworten und künstlerische Ergebnisse zulässt, die in exkludierendem/ableistischem Tanz nicht möglich sind, und dass der zeitgenössische Tanz in seiner Vielfalt – in Abgrenzung zu tradiertem Tanz wie Ballett oder gar kulturindustriellen Tanzprodukten wie Musicals – aufgrund seines prinzipiellen Interesses an Reflexivität über menschliche Befindlichkeiten und gesellschaftliche Themen dafür eine geeignete Plattform bietet.<sup>18</sup>

Im Gegenzug eröffnet sich ihm, durch inklusive Praxis bereichert, eine Chance zur Weiterentwicklung und Transformation.

Darüber hinaus bietet die den zeitgenössischen Tanz mitkonstituierende aktive Rezeption durch das Publikum die Möglichkeit für Performer\*innen und Zuschauer\*innen, in Dialog zu treten und gemeinsam neue Erfahrungswerte im Performancegeschehen zu entwickeln.<sup>19</sup>

Ziel meiner Forschung ist es, eine Sammlung von Kategorien zu erstellen, die sichtbar machen, welche künstlerischen Qualitäten und Erkenntnismöglichkeiten sich aus der Diversität eines inklusiven Tanzensembles, beziehungsweise in inklusiven Tanzausbildungen ergeben, und somit den Mehrwert für das Feld des zeitgenössischen Tanzes aufzuzeigen:

Was wir über das Menschsein an sich und dessen Widerspiegelung im Tanz erfahren können, wenn wir im künstlerischen Schaffensprozess von der – in der Gesellschaft gegebenen – Heterogenität von Menschen mit und ohne Behinderungen ausgehen, und welche Rückmeldungen an die Gesellschaft in Performances dadurch möglich sind.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Vgl. Siegmund, G. (2007). Konzept ohne Tanz. Nachdenken über Choreografie und Körper. In Rosiny, C., & Clavadetscher, R. (Hrsg.). *Zeitgenössischer Tanz. Körper-Konzepte-Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 44 ff.

<sup>19</sup> Vgl. Lehmann, H. – T. (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, S. 178 und S. 183.

<sup>20</sup> Vgl. Interview mit Ploebst, H. und Kaindlstorfer, I. am 28.9.2018, Anhang I.

## 2. Forschungsstand und Methode

Zeitgenössischer inklusiver Tanz bietet ein breites Feld für Forschung:

In entwicklungspsychologischer Hinsicht, im Bereich der Disability Studies, aus künstlerischer, kultursoziologischer, tanz – und theaterwissenschaftlicher Sicht.

In der Recherche über schon bestehende wissenschaftliche Literatur zum Thema stößt man zum großen Teil auf Arbeiten, die entweder den Beitrag des inklusiven Tanzes zur persönlichen Entwicklung von behinderten Personen beleuchten wollen, oder die gesellschaftspolitische Perspektive von inklusiven tanzkünstlerischen Produktionsweisen und Stücken in Zusammenhang mit dem relativ neuen Forschungszweig der Disability Studies und mit dem Konzept der Diversität.<sup>21</sup>

Die vorliegende Arbeit widmet sich im Gegensatz dazu dem Beitrag von inklusiven professionellen Gruppen zur Weiterentwicklung des zeitgenössischen Tanzes aus künstlerischer und tanzwissenschaftlicher Sicht.<sup>22</sup>

Dabei stützt sie sich auf die Publikationen von Adam Benjamin, Hans-Thiess Lehmann, Gabriele Klein, Phillip Schulte, Kien-Ong Bee, Irene Baldacchino, Jaques Rancière, Tobin Siebers, Michael Turinsky und Gesa Ziemer.

Im 6. Kapitel bezieht sich die Autorin der Masterthesis auf „Disability and contemporary performance: bodies on the edge“ von Petra Koppers, „Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik“ von Gesa Ziemer, „Zerbrochene Schönheit. Essays über Kunst, Ästhetik und Behinderung“ von Tobin Siebers, „Den Schiffbruch der eigenen Wahrnehmung erfahren. Reflexionen über Arts, (Dis) Abilities & Inklusion“ von Sven Sauter, „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen“ von Friedrich Schiller und „Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation“ von Jaques Rancière.

Als Methode für die vorliegende Arbeit wurden Literaturrecherche, qualitative Interviews, Werkanalyse beziehungsweise Analyse der Arbeitstechniken inklusiver Praxis und Auswertung persönlicher Erfahrung herangezogen.

---

<sup>21</sup> Vgl. Quinten, S., & Rosenberg, C. (2018). Tanz – Diversität – Inklusion. In Quinten, S., & Rosenberg, C. (Hrsg.). *Tanz – Diversität – Inklusion*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 8.

<sup>22</sup> Vgl. Quinten, S., & Schwiertz, H. (2015). Fähigkeitsgemischter Tanz – Der aktuelle Forschungsstand. *Zeitschrift Für Inklusion* 4. Zugriff am 23.2.2019 um 8:43 Uhr unter <https://www.inklusion-online.net/index.php/inklusion-online/article/view/246>.

### 3. Zeitgenössischer inklusiver Tanz - ein Kriterienpool

In der Definition von Claudia Rosiny zeichnet sich zeitgenössische Ästhetik im Tanz durch die „Reduktion des Tanzes bis zum Nichttanz in konzeptionellen und performativen Formen“<sup>23</sup>, einen „besonderen Musikgebrauch“<sup>24</sup> (oder der Abwesenheit von Musik im herkömmlichen Sinn), ihren Medieneinsatz und einen „eigenen Umgang mit Narrativität und Komik“<sup>25</sup> aus. Dieser Definition bedient sich die vorliegende Arbeit in der Auswahl der für diese Arbeit gesichteten Praxen inklusiven zeitgenössischen Tanzes.

Aufgrund der mangelnden Maß- und Analyseinstrumente in diesem Forschungsfeld und ermutigt durch ihre praktische Erfahrung als Tanzschaffende in inklusiven Settings, hat die Autorin des vorliegenden Textes Kategorien von Kriterien für zugleich inklusiven und zeitgenössischen Tanz herausgearbeitet, die als Basis für die Auswahl der im Weiteren betrachteten Arbeiten herangezogen wurden. Diese Kategorien sind:

- Anschluss an den aktuellen Diskurs im zeitgenössischen Tanz,
- Zusammensetzung des Ensembles und Autor\*innenschaft von Menschen mit und ohne Behinderungen,
- Qualität des Bewegungsmaterials – tanztechnische Basis.

#### 3.1. Anschluss an den aktuellen Diskurs im zeitgenössischen Tanz

Im bei Lehmann beschriebenen postdramatischen Theater, das im zeitgenössischen Tanz seinen Widerhall findet, werden keine klaren Handlungen oder sonstigen leicht lesbaren Angebote gemacht – der\*die Zuschauer\*in ist gefordert, in dem Gesehenen Bedeutung und Sinn für sich selbst zu schaffen. Das Publikum wird konfrontiert mit „mehr Präsenz als Repräsentation, mehr Prozess als Resultat, mehr Manifestation als Signifikation, mehr Energetik als Information“.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Rosiny, C. (2007). Einleitung. In Rosiny, C., & Clavadetscher, R. (Hrsg.). *Zeitgenössischer Tanz. Körper-Konzepte-Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 9.

<sup>24</sup> Ebenda.

<sup>25</sup> Ebenda.

<sup>26</sup> Lehmann, H. – T. (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, S.146.

Sinnhaftigkeit oder Schönheit sind bei Lehmann keine konstituierenden Kategorien in postdramatischem Theater, stattdessen die Abkehr vom perfekten Körper: Auf die Bühne tritt der „deviante Körper“, der durch

[...] Krankheit, Behinderung, Entstellung von der Norm abweicht und unmoralische Faszination, Unbehagen oder Angst auslöst. Im allgemeinen verdrängte und ausgeschlossene Daseinsmöglichkeiten kommen in hochgradig physischen Formen des postdramatischen Theaters zur Geltung und dementieren jene Wahrnehmung, die sich in der Welt eingerichtet hat um den Preis der Ausblendung des Wissens, wie schmal der Bereich ist, in dem das Leben sich in einiger Normalität abspielen kann.<sup>27</sup>

Inklusiver zeitgenössischer Tanz ist an dieser Stelle zu verorten und findet so seinen Anschluss an den aktuellen Diskurs im zeitgenössischen Tanz in konzeptuellen, reflexiven und teilweise fragmentierten Formaten, wie etwa bei tanzMontage mit „YOUR JUMBO LOGISTICS“<sup>28</sup> oder bei Michael Turinsky mit „heteronomous male“<sup>29</sup>. Normalität und Perfektion werden hinterfragt, weder Narration noch Information wird hier verhandelt, sondern Prozesse, „eigene Logiken“ und, im Fall der tanzMontage, werden Verbindungen sichtbar gemacht, die zwischen den Teilnehmer\*innen der heterogenen Gruppe entstehen.<sup>30</sup>

Raimund Hoghe, deutscher Choreograph, Tänzer, Filmemacher, Journalist und Buchautor mit Körperbehinderung, spricht im Video „augenblickeN“, das Bestandteil Gesa Ziemers Dissertationsarbeit „Verletzbare Orte“ ist, davon, dass die Identifikation mit einem behinderten Körper auf der Bühne für die Zuschauer „wegfällt“, denn „diesen Körper will man nicht haben“ und man kann sich nicht hineinfühlen. Hoghe benutzt in seinen Stücken auch kaum Bühnenbild. **Dadurch wird der\*die Zuschauer\*in auf sich selbst zurückgeworfen**, er muss „in sich selbst hineingucken“. Es wird „große Emotion“ verhandelt, aber kein Mitleid – hier liegt für Hoghe ein provozierendes Element.<sup>31</sup>

Dieses „In-sich-selbst-hineingucken“, die Zurück-Geworfenheit des Zuschauers auf sich selbst, wird bei Lehmann als eines der Konzepte des postdramatischen Theaters so

---

<sup>27</sup> Ebenda, S. 163.

<sup>28</sup> Vgl. <https://sicht-wechsel.at/termine/tanzmontage-your-jumbo-logistics-2/>. Zugriff am 26.2.2019 um 13:01 Uhr.

<sup>29</sup> Vgl. <https://static.woz.ch/1722/tanz/strauchelnd-gegen-den-perfektionswahn>. Zugriff am 26.2.2019 um 13:04 Uhr.

<sup>30</sup> Interview mit Ploebst, H. und Kaindlstorfer, I. am 28.9.2018, Anhang I.

<sup>31</sup> Vgl. „augenblickeN“ [DVD]. In Ziemer, G. (2008). Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik. Dissertation. Universität Potsdam Philosophische Fakultät, 3':05''.

beschrieben, dass der Zuschauer „aus der Geborgenheit gerissen“<sup>32</sup> und in den „realen Theatervorgang und Theatermoment“<sup>33</sup> verstrickt ist – ebenso kann und/oder will das Publikum sich mit behinderten Menschen auf der Bühne nicht identifizieren und es sieht sich dadurch auf sich selbst zurückgeworfen als Mitautor\*in des Stückes.<sup>34</sup>

In „Konzepte der Tanzkultur“ schreibt Gabriele Klein:

Die Körperkonzepte des zeitgenössischen Tanzes beruhen nicht auf den an cartesianische Denktradition erinnernden Begriffspaaren wie Sein und Schein, Wirklichkeit und Fiktion, Authentizität und Künstlichkeit, wie sie noch der zeitgenössische Diskurs kennzeichnete, in dem der moderne Tanz stand. Auch sind sie nicht von dessen Natürlichkeits- und Ganzheitsdiskurs geprägt, der sich hinter der anthropologisch geleiteten Frage, was der menschliche Körper sei, auf der Suche nach dem Gattungskörper machte. Vielmehr korrespondiert die ästhetische Praxis des zeitgenössischen Tanzes mit einem kritischen Wissenschaftsdiskurs, der bisherige Gewissheiten über das Humane zu dekonstruieren versucht.<sup>35</sup>

Dieses dem zeitgenössischen Tanz inhärente diskursive Element ist in heterogenen Ensembles geradezu Grundvoraussetzung für den Arbeitsprozess:

**Konzepte von Körper und Geist werden hinterfragt, Gewissheiten in der tänzerischen Praxis neu befragt.** Das dualistische Denken in Form der Kategorien „behindert“ und „nicht behindert“ verliert seine Bedeutung und an dessen Stelle tritt die immer neu zu verhandelnde Problematik des gemeinsamen Findens von Bewegungsmaterial und Inhalten, wie Inge Kaindlstorfer über ihre Arbeit in ihrer Gruppe lux flux sagt: „Wir geben Ideen rein, es kommt oft etwas völlig Unerwartetes zurück, dieses gemeinsame Finden von Material, das geht am Intellekt oder auch Intuition vorbei, da ist eine dritte Kraft am Werken.“<sup>36</sup>

Entwickelt werden eigene alternative Ästhetiken, die „allein durch ihr bloßes Vorkommen schon repräsentationskritisches Potential haben – das Potential, Scheingewissheiten und sie festigende Mechanismen der Darstellung zu befragen.“<sup>37</sup>

---

<sup>32</sup> Lehmann, H. – T. (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, S. 189.

<sup>33</sup> Ebenda.

<sup>34</sup> Vgl. ebenda.

<sup>35</sup> Klein, G. (2010). Tanz als Aufführung des Sozialen. In Bischof, M., & Rosiny, C. (Hrsg.). *Konzepte der Tanzkultur*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 141.

<sup>36</sup> Interview mit Ploebst, H. und Kaindlstorfer, I. am 28.9.2018, Anhang I.

<sup>37</sup> Schulte, P. (2012). Das Auffällige muss das Moment des Natürlichen bekommen. In Schipper, I. (Hrsg.). *Ästhetik versus Authentizität*. Berlin: Theater der Zeit, S. 132.

**Die Kriterien, die für diese Arbeit aus dem Pool „Anschluss an den aktuellen Diskurs im zeitgenössischen Tanz“ herangezogen werden, sind:**

- **Zurück-Geworfenheit des Zuschauers auf sich selbst,**
- **Hinterfragung normierter Bilder von Körper und Geist.**

### **3.2. Zusammensetzung des Ensembles und Autor\*innenschaft von Menschen mit und ohne Behinderungen**

Inklusivität eines Ensembles bedeutet: Eine gelungene Zusammensetzung unterschiedlicher Künstler\*innen mit und ohne Behinderungen, die auf gleichwertiger Ebene ihren Beitrag zur Schaffung des Endprodukts – der Performance – leisten.

Inklusivität in der dramatischen Kunst bedeutet nicht, dass Menschen mit Behinderungen als Zeichen benützt werden oder dass diese in Abtrennung von den übrigen (oft tanztechnisch mehr versierten) Darsteller\*innen auf der Bühne einfach nur anwesend sind oder ihr Bestes versuchen. Ob sie selbst mit ihrem Beitrag eine Freude haben oder nicht, ist hier nicht von ausschlaggebender Bedeutung, anders als etwa in therapeutischen Formaten oder im Rahmen einer Aktivität des community dance.<sup>38</sup>

Ebenso zeugt es nicht von Inklusivität, etwa eine Gruppe von Menschen mit Trisomie 21 zusammenzufassen und ausschließlich diese auf der Bühne zu präsentieren.<sup>39</sup> Die Begründung einer solch segregierten Veranstaltung, dass „diese Menschen“ eine besondere musische Verfasstheit aufgrund ihrer Chromosomen vorweisen können<sup>40</sup>, erscheint als sozusagen positive Diskriminierung problematisch und verweist in jedem Fall auf keine inklusive Praxis.

Bezeichnend für inklusive Tanzarbeit ist die **Verbundenheit und Gleichwertigkeit der künstlerischen Beiträge** der am Ensemble Teilnehmenden, und damit **gemeinsame Autor\*innenschaft** am Endergebnis. Unter dieser Voraussetzung ermöglicht die

---

<sup>38</sup> Vgl. <https://www.caritas-wien.at/hilfe-angebote/zusammenleben/kunst-fuer-alle/tanz-die-toleranz/>. Zugriff am 24.2.2019 um 14: 55 Uhr.

<sup>39</sup> Vgl. Fuhrmann, L. (2017). T21büne: Das musische Chromosom. In *Die Presse.com-Kultur*. Zugriff am 24.2.2019 um 10:33 Uhr unter [https://diepresse.com/home/kultur/news/5203518/T21buene\\_Das-musische-Chromosom](https://diepresse.com/home/kultur/news/5203518/T21buene_Das-musische-Chromosom).

<sup>40</sup> Ebenda.

Teilnahme von Menschen mit körperlicher oder intellektueller Behinderung eine Öffnung der Vorstellung dessen, was Tanz sein kann. Sie kann Verwirrung und Unvorhersehbarkeit im Probenprozess, eine Re-Evaluierung des Körpers, des Geistes und dessen, was wir von ihnen zu wissen glauben, in der Performance und Rezeption bewirken.<sup>41</sup>

Unberührt von der Gleichwertigkeit der Beiträge der Tänzer\*innen mit und ohne Behinderungen bleibt die Arbeitsweise des Ensembles – sei es eine kollektive, sei es eine hierarchische mit der klassischen Rollenverteilung von Choreografie und ausführendem Ensemble, begleitenden Künsten wie Musik, Bühnenbild, Kostüm, Licht, Technik, etc.

So übernehmen in wirklich inklusiv arbeitenden Formationen **behinderte Künstler\*innen mitunter Leitungsfunktionen**: Choreografin Gerda König<sup>42</sup>, Choreograf Michael Turinsky<sup>43</sup>, Theatermacherin Iris Kopera<sup>44</sup> und die Leiterin des Ensembles ADAM, Vera Rebl<sup>45</sup>, sind dafür Beispiele.

Adam Benjamin vergleicht in seinem Buch „Making an Entrance“ die Zusammenarbeit von Menschen mit und ohne Behinderungen in einem Tanzensemble mit der Arbeit eines Orchesters: Jeder und jede spielt ein unterschiedliches Instrument, erst im **Zusammenwirken** entsteht die finale Musik.<sup>46</sup>

**Die Kriterien, die für diese Arbeit aus dem Pool „Zusammensetzung des Ensembles und Autorenschaft von Menschen mit und ohne Behinderungen“ herangezogen werden, sind:**

- **Gleichwertige Zusammenarbeit von Menschen mit und ohne Behinderungen,**
- **Autor\*innenschaft von gleichermaßen Tänzer\*innen mit und ohne Behinderungen.**

---

<sup>41</sup> Vgl. Benjamin, A. (2002). *Making an Entrance. Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers*. London: Routledge, S. 8.

<sup>42</sup> Vgl. <https://www.impulstanz.com/archive/artistbios/id1484/>. Zugriff am 24.2.2019 um 15:56 Uhr.

<sup>43</sup> Vgl. Pesl, M.T. (2018). Der Körperdenker. Portrait von Michael Turinsky. Zugriff am 24.2.2019 um 15:58 Uhr unter <http://www.martinthomaspesl.com/blog/2018/3/7/der-krperdenker-portrt-von-michael-turinsky-im-falter-1018>.

<sup>44</sup> Vgl. <http://diversity-inclusion.blogspot.com/2013/11/>. Zugriff am 24.2.2019 um 16:18 Uhr.

<sup>45</sup> Vgl. <https://sicht-wechsel.at/akademie/vera-rebl/>. Zugriff am 24.2.2019 um 16:22 Uhr.

<sup>46</sup> Vgl. Benjamin, A. (2002). *Making an Entrance. Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers*. London: Routledge, S. 8.

### 3.3. Qualität des Bewegungsmaterials – tanztechnische Basis

Die gleichwertige Mitarbeit von Tänzer\*innen beziehungsweise Tanzschaffenden mit und ohne Behinderungen erfordert die gleichwertige Qualifikation der Protagonisten – und damit befinden wir uns in der Mitte des immer noch bestehenden Dilemmas der adäquaten Tanzausbildung für Menschen mit Behinderungen.<sup>47</sup>

Die Besprechung dieses Umstandes – das weitgehende Fehlen einer Möglichkeit für Menschen mit Behinderungen, sich entsprechend anhand anerkannter Ausbildungen zu professionalisieren, bis auf einige Ausnahmen vor allem im angloamerikanischen Bereich, bedürfte einer genaueren Analyse und würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.<sup>48</sup>

Ungeachtet dieses Mangels, ist eine Grundbedingung für die Arbeit in professionellen inklusiven Ensembles ein gewisses tanz- bzw. performancetechnisches Niveau, das zumindest im Rahmen eines Kompanietrainings gefördert sein will und das als Ausgangsbasis für das entstehende Bewegungsmaterial fungiert.<sup>49</sup>

Dies beinhaltet: elaborierte Körperbeherrschung, Wahrnehmungssteuerung, die Fähigkeit zu Improvisation und Grundtechniken der (Bühnen-)Präsenz. Diese Fertigkeiten basieren auf regelmäßigem Training, Disziplin, Entschlossenheit und vor allem: Talent, wie bei Adam Benjamin beschrieben.<sup>50</sup>

Für inklusive Tanzarbeit bieten sich Bewegungsstile an, die nicht von einer normativen Formorientierung ausgehen, wie dies aber bei Ballett, Hiphop, Jazzdance oder Musical Dance der Fall wäre. Es schafft für jene Stilrichtungen keinen Mehrwert, wenn Menschen mit un-genormten Geistern und Körpern, mehr oder weniger gelungen, versuchen, diese aus einer ableistischen Tradition entstandenen normativen Tanztechniken nachzuahmen, es sei denn ironischer Natur.<sup>51</sup>

Vielmehr scheint hier eine **Technik geeignet zu sein, die Transformation zulässt und offen ist für Neudeutungen.**

---

<sup>47</sup> Vgl. Rebl, V., & Browne, S. (2010). Tanz und Theater inklusive in Österreich. In *gift-Zeitschrift für freies Theater*, S. 38.

<sup>48</sup> Vgl. Bee, K. (2005). Disability Dance Training Opportunities. *ballet-dance.com*. Zugriff am 12.8.2018 um 10:21 Uhr unter <http://www.balletedance.com/200508/articles/CDET200507.html>.

<sup>49</sup> Vgl. Baldacchino, I. (2018) Devising Dance Performance with adults with learning disabilities. In Quinten, S., & Rosenberg, C. (Hrsg.). *Tanz – Diversität – Inklusion*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 50 ff.

<sup>50</sup> Vgl. Benjamin, A. (1993). In Search of Integrity. Zugriff am 30.8.2018 um 16:42 Uhr unter <https://www.adambenjamin.co.uk/in-search-of-integrity>.

<sup>51</sup> Vgl. <https://www.odeon-theater.at/486.0.html>. Zugriff am 27.2.2019 um 17:57 Uhr.

Ich will an dieser Stelle Rancières vielzitierten Text „Der unwissende Lehrmeister“ bemühen und in Zusammenhang mit einer neu zu erschaffenden inklusiven Haltung in Bezug auf Körper und Geist als Ausgangsmaterial für Bewegungskunst bringen:

In seinem Text greift Rancière auf die Ideen von Joseph Jacotot zurück, der aufgrund eines Lehrauftrages, den er übernahm, vor die Situation gestellt wurde, niederländische Studenten in der Sprache Französisch zu unterrichten, ohne selbst des Niederländischen mächtig zu sein.

Es gab also „keine Sprache, in der er sie lehren konnte, was sie von ihm verlangten. Er wollte jedoch auf ihren Wunsch eingehen. Dazu musste man zwischen ihnen und ihm eine minimale Verbindung einer gemeinsamen Sache herstellen.“<sup>52</sup>

Nun ging Jacotot so vor, dass er die Studenten einen französischen Text lernen und dann dazu – auf Französisch, in eigenen Worten und in den Worten des Textes – Stellung nehmen ließ, so dass ohne Erklärung seinerseits ihre eigene Intelligenz ihnen das Werk und damit die französische Sprache näherbrachte. Hier griff ein intuitives Lernen, ähnlich dem eines Kindes, das durch Wahrnehmen, Merken, Nachahmen und Wiederholen, weiters Irren und Korrigieren sich der Welt ermächtigt.<sup>53</sup>

Der inklusive zeitgenössische Tanz, **dem ein Kanon an zu erlernendem Grundwissen fehlt**, ist auf gleiche Weise, und zwar von Menschen mit und ohne körperliche oder mentale beziehungsweise Sinnesbehinderungen, zu erforschen und zu betreiben, so wie etwa in dem Kurs „Narcissus Project – Composing physical difference“, den Michael Turinsky und Sonja Browne im Jahr 2011 im Rahmen des Festivals ImPulsTanz in Wien hielten.<sup>54</sup>

Lernende und Lehrende sind hier gleichwertig beteiligt, „nicht als Schüler oder Gelehrte, sondern als Menschen; wie man jemandem antwortet, der zu einem spricht, und nicht jemandem, der einen prüft: unter dem Zeichen der Gleichheit.“<sup>55</sup>

Der in all seinen Facetten noch zu konstituierende zeitgenössische Tanz von mixed abled Gruppen kann sich am besten profilieren, wenn wir in seiner Entwicklung und in der Ausbildung im Stile des Rancière’schen „universellen Unterrichts“ von keiner Hierarchie, sondern **einem gemeinsamen Finden dessen, worum es gehen kann und soll, ausgehen.**

---

<sup>52</sup> Rancière, J. (2007). *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*. Wien: Passagen Verlag, S. 11.

<sup>53</sup> Vgl. ebenda, S. 20.

<sup>54</sup> Vgl. <https://www.impulstanz.com/archive/2011/workshops/id1792/>. Zugriff am 26.2.2019 um 15:55 Uhr.

<sup>55</sup> Rancière, J. (2007). *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*. Wien: Passagen Verlag, S. 21.

Lehrende sollen nicht ein absolutes und autoritär begründetes Wissen, „sondern gleichsam eine Anleitung zum Lernen geben, was wiederum dazu führt, dass sich Lehrende selbst ständig in einer Lernsituation befinden, in der sie eigentlich nicht mehr wissen als ihre Studierenden.“<sup>56</sup>

Von Interesse für die Weiterentwicklung des zeitgenössischen Tanzes ist der spezifische, individuelle und nicht normierte Beitrag behinderter und nichtbehinderter Künstler\*innen. Die Techniken und Stile, die diesen Kriterien entsprechen und die offen sind für eine Befruchtung durch gemeinsames Forschen von Tanzschaffenden mit und ohne Behinderungen, sind:

Kontaktimprovisation, Improvisationstechniken und verschiedene weitere Formen der Bewegungsgenerierung im Rahmen des zeitgenössischen Tanzschaffens.

Hier wird aus dem Körperbewusstsein heraus, sozusagen **intrinsisch, gearbeitet**, das heißt, es wird nicht versucht, einem äußeren Bild dessen, wie das Bewegungsmaterial und damit das Endprodukt – die Performance – aussehen soll, zu entsprechen.<sup>57</sup>

So beschreibt Michael Turinsky seine Arbeitsweise als Choreograf für die Produktion „Narcissus´ tears“ (danse brute 2010):

Im Zuge eines eingehenden Research, basierend auf den Prinzipien des authentic movement sowie in unterschiedlichen Improvisationen, erforschen wir zunächst die im kinästhetischen Körpererleben virulente Spannung zwischen propriozeptivem Selbstgefühl und internalisiertem Anblick von außen. <sup>58</sup>

In einem solchen künstlerischen Umfeld ist es Künstler\*innen mit oder ohne körperliche beziehungsweise kognitive Behinderungen möglich, gemeinsam eine Praxis zu kreieren, die in einer heterogenen Gesellschaft die Basis für heterogenen Tanz bildet.

Rancière schreibt:

Man kann so von einer Gesellschaft von Emanzipierten träumen, die eine Gesellschaft von Künstlern wäre. Eine solche Gesellschaft würde die Trennung zwischen denen, die über Intelligenz verfügen, und jenen, die

---

<sup>56</sup> Wetzel, D.J., & Claviez, T. (2016). *Zur Aktualität von Jacques Rancière*. Wiesbaden: Springer, S. 2f.

<sup>57</sup> Vgl. Scheidl, S. (2011). *Erlebnis und Form. Somatische Arbeit, Tanztechnik und das Vermögen des Unterbewussten im zeitgenössischen Tanz*. Masterarbeit. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main, S. 76 ff.

<sup>58</sup> <https://www.respekt.net/de/projekte-unterstuetzen/details/projekt/98/>. Zugriff am 26.2.2019 um 14:04 Uhr.

nicht über sie verfügen, ablehnen. Sie würde nur tätige Geister kennen: Menschen, die etwas machen, die darüber sprechen, was sie machen, und somit alle ihre Werke in Mittel umformen, Menschlichkeit zu signalisieren, die ihnen wie allen eignet.<sup>59</sup>

**Die Kriterien, die für diese Arbeit aus dem Pool „Qualität des Bewegungsmaterials – tanztechnische Basis“ herangezogen werden, sind:**

- **tanztechnische Basis auf intrinsisch motivierter Bewegungsgeneration,**
- **Finden und Erforschen einer noch nicht kanonisierten, gemeinsamen, inklusiven Praxis.**

---

<sup>59</sup> Rancière, J. (2007). *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*. Wien: Passagen Verlag, S. 88.

## 4. Jeder Zeit ihren Tanz

Inklusiver Tanz gewinnt am Beginn des neuen Jahrtausends an Bedeutung und öffentlicher Aufmerksamkeit und ist, so die Wahrnehmung der Autorin dieser Arbeit, international auf dem Weg zur Professionalisierung:

Inklusive Tanzausbildungen sind im angloamerikanischen Bereich auch schon an Universitäten, etwa an den Universitäten in Berkeley (USA)<sup>60</sup> oder Plymouth<sup>61</sup> präsent.

Inklusive Tanzensembles sind weltweit zu sehen, und das nicht nur zu fachspezifischen Gelegenheiten, wie Festivals inklusiver Kunst wie etwa das Linzer Festival *sicht:wechsel*<sup>62</sup>, sondern ebenfalls im mainstream-Bereich:

Michael Turinskys inklusive Performance "Reverberations" im Tanzquartier Wien 2018<sup>63</sup>, Doris Uhlichs „Everybody Electric“ im tanzhaus nrw 2018<sup>64</sup> und Jérôme Bels Inszenierung „Disabled Theatre“, in Brüssel im Rahmen des *kuunstenfestivaldesarts* 2012, gefolgt von weiteren Performances auf internationalen Festivals.<sup>65</sup>

Es zeichnet sich ab, dass die Thematisierung von Diversität in den Zeitgeist des Jahrtausendwechsels eingeschrieben ist, ausgelöst durch Globalisierung, elektronischen Informationsfluss und Sensibilisierung eines großen Teils der Menschheit für bisher marginalisierte Bevölkerungsgruppen, wie etwa ethnisch, sexuell oder religiös „Andere“ und Menschen mit diversen Behinderungen.

Dieser, wenn auch mehr oder weniger schleichende, Bewusstseinswandel findet in den Künsten Widerhall, wird auch durch dieselben geprägt – das gilt insbesondere für den inklusiven zeitgenössischen Tanz. Ein Zeichen dafür ist, neben den vielen erfolgreichen inklusiven Performances in den letzten Jahren weltweit, wie oben dargestellt, die vermehrte Reflexion des Themas auf wissenschaftlichem Niveau, zum Beispiel im Rahmen des Symposium der Gesellschaft für Tanzforschung an der TU Dortmund 2017 zum Thema „Tanz-Diversität-Inklusion.“<sup>66</sup>

---

<sup>60</sup> Vgl. <http://guide.berkeley.edu/undergraduate/degree-programs/dance-performance-studies/>. Zugriff am 24.2.2019 um 18:05 Uhr.

<sup>61</sup> Vgl. <https://www.plymouth.ac.uk/courses/undergraduate/ba-dance>. Zugriff am 24.2.2019 um 18:10 Uhr.

<sup>62</sup> Vgl. <https://sicht-wechsel.at/>. Zugriff am 24.2.2019 um 18:16 Uhr.

<sup>63</sup> Vgl. [https://tqw.at/101/wp-content/uploads/2018/02/TQW\\_Turinsky\\_Reverberations.pdf](https://tqw.at/101/wp-content/uploads/2018/02/TQW_Turinsky_Reverberations.pdf). Zugriff am 24.2.2019 um 18:22 Uhr.

<sup>64</sup> Vgl. [https://tanzhaus-nrw.de/main\\_pages/doris-uhlich--2](https://tanzhaus-nrw.de/main_pages/doris-uhlich--2). Zugriff am 24.2.2019 um 18:18 Uhr.

<sup>65</sup> Vgl. <https://www.kfda.be/en/program/disabled-theater>. Zugriff am 24.2.2019 um 18:25 Uhr.

<sup>66</sup> Vgl. <https://www.gtf-tanzforschung.de/tagungen/symposium-2017/>. Zugriff am 24.2.2019 um 18:34 Uhr.

## 4.1. Tanz zwischen Exklusion und Inklusion – Hephäst wird vom Olymp gestoßen und findet seinen Platz im Weltgefüge

Betrachtet man die Geschichte des Tanzes in der westlichen Kultur seit der Antike, fällt auf, dass sich derselbe von seiner ursprünglich sehr bodenständigen, wilden Form im Rahmen der Dionysien, in denen der göttlichen Macht der Freude, des Weines und der Fruchtbarkeit gehuldigt wurde, weit entfernt hat.

Unter römischem Einfluss gewann der Kult des Apollo, gepaart mit den Idealen der Mäßigung, des Gleichmaßes und des klassisch „Schönen“ und „Wahren“ an Einfluss.

In weiterer Folge wurde die Bühne vom Orchester und den Zuschauern getrennt. An den Tanz wurde Apollos Maßstab der klassischen Perfektion, Symmetrie und Kontrolle angelegt, die Bühne wurde erhoben und diejenigen, die in Form und Art nicht jener Norm entsprachen, sollten fortan im Grabe des Orchesters musizieren, wo sie nicht zu sehen, sondern nur zu hören waren.<sup>67</sup>

Ausschluss des Nicht-Genormten von gesellschaftlicher Aktivität hat in der westlichen Kultur durchaus Tradition.

Darüber hinaus ist die Narration des griechischen „lahmen“ Halbgottes Hephaistos bekannt, der, der Legende nach, von seiner Göttermutter Hera aufgrund seiner Hässlichkeit und Nutzlosigkeit als Gott vom Olymp herabgestoßen wurde:

[...] Siehe, da treff' ich die machtvolle würdige Göttin im Hause,  
Welche mich rettete, ab ich den Sturz erlitt in die Tiefe,  
Weil meine Mutter, die Hündin, mich Lahmgeborenen heimlich  
Wollte verstecken.<sup>68</sup>

Doch Hephaistos wurde von den Nymphen Thetis und Eurynome gerettet und war fortan Schmied seines eigenen Schicksals: Er fertigte aus Eisen Gehhilfen an und sollte kraft seiner Schmiedekunst, seines Erfindungsgeistes und Problemlösungsorientiertheit bald ein gefragter Zeitgenosse werden. Benjamin beschreibt, dass der – wohl körperbehinderte – Hephaistos zu seiner Zeit ein berühmter Tänzer war, dessen hopsender/hinkender

---

<sup>67</sup> Vgl. Benjamin, A. (2002). *Making an Entrance. Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers*. London: Routledge, S.25.

<sup>68</sup> Homer, & Rupé, H. (2013). *Ilias. Griechisch – Deutsch*. Berlin, Boston: De Gruyter. Zugriff am 11.2.2019 um 12:23 Uhr unter <https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/view/product/216486>.

Tanzstil noch heute in Westafrika und Skandinavien zu finden sei.<sup>69</sup> Hier also eine erste Erwähnung des Tanzes von einem Menschen mit Behinderung, der in der weiteren tanzgeschichtlichen Betrachtung und in der Tanzpraxis selbst in der westlichen Kultur nicht beachtet wurde.

Vielmehr nahm der Tanz den Weg in die Verherrlichung von Symmetrie und Erhabenheit: Apollos Ideale.<sup>70</sup>

Die Trennung des Tanzes von Bodennähe und vom „gemeinen“, heterogenen Volk wurde Jahrhunderte später im wahrsten Sinne des Wortes auf die Spitze getrieben von Ludwig XIV von Frankreich (1638 – 1715), Gründer der Academie de Danse Royale und der Academie d’Opera, auf den die Professionalisierung des klassischen Balletts zurückgeht.<sup>71</sup>

Gabriele Klein beschreibt: „Wie sehr das Ballett ein Medium politischer Herrschaftssymbolik war, demonstrierte sich im ballet de cour, einem politisch motivierten Tanzspiel, das der Selbstdarstellung des absoluten Herrschers und der idealtypischen Wiedergabe des absolutistischen Herrschaftskonzepts diente.“<sup>72</sup>

Tanz als Machtsymbol und Werkzeug zur Erhaltung der Macht – das ist eine Figur, die sich bis heute erhält und die verdeutlicht, dass sich gesellschaftliche Strukturen nicht nur im Tanz spiegeln, sondern dass dieser vielmehr ein widerständiges Potential aufweist, das es – gerade im Zeichen der Diversität – einzusetzen gilt.

Bei Klein:

Wenn aus sozialhistorischer Perspektive Tänze oft auch körperliche Vorläufer radikaler gesellschaftlicher Umwälzungen waren (wie z.B. der Rock’n’Roll als eruptiver Ausdruck kommender gesellschaftlicher Umwälzungen), liegt im performativen Akt des Tanzens selbst ein zentraler gesellschaftskritischer Aspekt: nämlich in der Praxis der körperlichen Bewegung und ihrer choreografischen Ordnung hegemoniale Muster gesellschaftlicher Mikropolitik zu unterlaufen, dies sinnlich wahrzunehmen und als körperliches Wissen abzuspeichern und zu archivieren.<sup>73</sup>

---

<sup>69</sup> Vgl. Benjamin, A. (2002). *Making an Entrance. Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers*. London: Routledge, S. 24.

<sup>70</sup> Vgl. Benjamin, A. (2002). *Making an Entrance. Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers*. London: Routledge, S. 25.

<sup>71</sup> Vgl. ebenda, S. 25f.

<sup>72</sup> Klein, G. (2010). Tanz als Aufführung des Sozialen. In Bischof, M., & Rosiny, C. (Hrsg.). *Konzepte der Tanzkultur*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 129.

<sup>73</sup> Ebenda, S. 142.

## 4.2. Rolling Point – Inklusiver Tanz kommt ins Rollen

Tanz, wie jede kulturelle Praxis, ist eingebettet in und bedingt durch die jeweilige Zeit, sei es in Gegenreaktion auf bestehende Umstände oder sei es im Weiterknüpfen des Zeitgeistes.

Das ist keine überraschende Diagnose und doch wurde die Kunst des inklusiven Tanzes oft als etwas exotisches, nebensächliches oder nicht ernstzunehmendes betrachtet, das nicht mit aktuellen Entwicklungen im zeitgenössischen Tanz mithalten kann, beziehungsweise wurde er mit anderen Parametern (denen des community dance im besten Fall, gewöhnlicherweise mit denen der Heilsamkeit für die Ausübenden) gemessen.

Tatsächlich wurde Tanz von Menschen mit Behinderungen erstmals in jener Zeit der 60er Jahre gesehen und wertgeschätzt, in der ausgehend von den USA weltweit für Bürgerrechte (auch in Bezug auf Rasse, Geschlecht und Behinderung) protestiert wurde.<sup>74</sup> Hephäst machte sich erstmalig seit der Antike wieder bemerkbar.

Das medizinische Modell von Behinderung wurde kritisiert und Behinderung als soziales Konstrukt entlarvt, das die Überlegenheit der körperlich und geistig fitten Allgemeinheit festigen sollte. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Bedeutung des englischen Verbs to fit: angepasst. Im sozialen Modell von Behinderung, von dem die Disability Studies ausgehen, und das ihren Ursprung am Ende des letzten Jahrhunderts hat, wird beschrieben, dass Individuen, die aufgrund körperlicher oder geistiger Unangepasstheit nicht mit den bestehenden Gebäuden, Schulen, Diskussionsrunden, Universitäten, kulturellen und künstlerischen Aktivitäten und anderen Institutionen der Öffentlichkeit kompatibel sind, räumlich und ideell von der Gesellschaft ausgeschlossen und in diesem Sinne behindert werden.<sup>75</sup>

Tanz als von der Tanzwissenschaftlerin Gabriele Klein so bezeichnete soziale Aufführung spiegelt, reproduziert und repräsentiert sowohl in seiner thematischen Umsetzung als auch in seinen unterschiedlichen Bewegungstechniken, Körperkonzepten,

---

<sup>74</sup> Vgl. Klein, G. (2010). Tanz als Aufführung des Sozialen. In Bischof, M., & Rosiny, C. (Hrsg.). *Konzepte der Tanzkultur*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 31.

<sup>75</sup> Vgl. Gugutzer, R., & Schneider, W. (2007). Der »behinderte« Körper in den Disability Studies. Eine körpersoziologische Grundlegung. In Waldschmidt, A., & Schneider, W. (Hrsg.). *Disability Studies, Kultursoziologie und Soziologie der Behinderung: Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld*. Bielefeld: transcript Verlag, S.34.

choreografischen Ordnungen und Figurationen gesellschaftliche Strukturkategorien, wie Rasse und Geschlecht, und gesellschaftliche Prozesse, wie soziale Ausdifferenzierung, Individualisierung, Beschleunigung, etc.<sup>76</sup>

Was bedeutet dies nun im Zusammenhang mit dem gemeinsamen Tanz von Menschen mit und ohne Behinderungen?

In die Tanzkunst der 1960er und 1970er Jahre, einer Zeit kultureller Umwälzungen, wurde die Idee der Demokratisierung aufgenommen:

Merce Cunningham bereitete den Weg für den Postmodernen Tanz in seiner egalitären Nutzung des Raumes, der Gleichwertigkeit der Tänzer\*innen und in der Anwendung des Zufallsprinzips in der Choreografie. Er sah die Alltagsbewegung Gehen als Ausgangspunkt für Tanz.<sup>77</sup> Diese Prinzipien wurden von Yvonne Rainer und Steve Paxton aufgenommen und in ihren Arbeiten weiterentwickelt.<sup>78</sup>

Aus dem Bestreben, auf gleichwertige, non-hierarchische Weise und in Miteinbeziehung der Physikalitäten verschiedener Körper Tanz zu schaffen, entstand die Kontaktimprovisation.

Diese, in meist duettischer Form ausgeübte, Tanzkunst, bewegt sich einerseits in Form von Rollen und Fallen zum großen Teil auf Bodenebene – es ist also jedem Körper möglich, daran teilzuhaben. Ein weiterer Aspekt der Kontaktimprovisation ist der rolling point – der Verbindungspunkt, der in Tanzduetten zwischen den Körpern aufrechterhalten wird und damit praktisch und symbolisch die Verbindung zwischen Tanzenden ist und als Basis für gemeinsames Schaffen von Bewegungsmaterial fungiert – mit dieser Tanztechnik also kommt der inklusive Tanz buchstäblich „ins Rollen“.<sup>79</sup>

Kontaktimprovisation markierte, ausgehend von den USA, den Anfang der weltweiten Entwicklung des inklusiven Tanzes, in der behinderte gemeinsam mit nicht-behinderten Tänzer\*innen die Möglichkeit hatten, ihre Kunst zu entdecken und weiter zu entwickeln.

Parallel dazu erwachte in England ebenfalls eine Tanzkultur von Menschen mit Behinderungen. Der aus Deutschland stammende Tänzer, Tanzpädagoge und Choreograf Wolfgang Stange hatte neben Gina Leveté, einer Pionierin des Tanzes mit behinderten Menschen, bei Hilde Holger gelernt. Sie hatte einen Sohn mit Trisomie 21 und beauftragte Stange mit der kulturtechnischen Bildung ihres Sohnes. Dadurch konnte

---

<sup>76</sup> Vgl. Klein, G. (2010). Tanz als Aufführung des Sozialen. In Bischof, M., & Rosiny, C. (Hrsg.). *Konzepte der Tanzkultur*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 126.

<sup>77</sup> Vgl. Banes, S. (1987). *Terpsichore in Sneakers. Postmodern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press S. 6.

<sup>78</sup> Vgl. ebenda, S.42.

<sup>79</sup> Vgl. Benjamin, A. (2002). *Making an Entrance. Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers*. London: Routledge, S. 32f.

Stange erste Erfahrungen mit Behinderung machen und baute darauf seine folgende tanzkünstlerische Arbeit auf: Im Jahr 1980 gründete er die englische inklusive Gruppe AMICI.<sup>80</sup>

1973 brachte die Tänzerin Mary Fulkerson eine neue Technik von den USA nach England: die release technique.<sup>81</sup> In Opposition zu der damals üblichen Tanzunterrichtsmethode des Imitierens und Wiederholens, baute diese Technik – ebenfalls ausgehend von der Bodenlage – auf einer Philosophie von Gewichtsverteilung, Spannung und Entspannung auf und schuf damit, gemeinsam mit der Kontaktimprovisation, auch für Inhaber von der Normalität differierender Körper, die Möglichkeit, Tänzer\*innen zu sein.

Diese Begebenheit, im Zusammenspiel mit der britischen kulturpolitischen Besonderheit, in community dance zu investieren und ebendort hohe qualitative Ansprüche an den Tanz umzusetzen, ließ in England eine florierende inklusive Tanzkultur entstehen, in der Virtuosität und Teilhabe unterschiedlichster Geister und Körper am Tanz nicht in Widerspruch stehen.<sup>82</sup>

Als Zeugnis der Entwicklung des inklusiven zeitgenössischen Tanzes in Großbritannien fungieren unter anderem die professionellen mixed abled Ensembles CanDoCo<sup>83</sup>, Stopgap<sup>84</sup> und Exim Dance<sup>85</sup>.

Im Folgenden und seit Beginn des neuen Jahrtausends verbreitete und professionalisierte sich die Idee des inklusiven Tanzes auch in Europa, Australien, Japan, Afrika:

Zum Beispiel bei Tanzformationen wie

Back to Back Theatre (Australien)<sup>86</sup>,

Theater HORA (Schweiz)<sup>87</sup>,

tanzfähig (Deutschland)<sup>88</sup>,

DIN a13 (Deutschland)<sup>89</sup>,

Theater Thikwa (Deutschland)<sup>90</sup>,

---

<sup>80</sup> Vgl. <http://www.included.net/writing/stange.html>. Zugriff am 12.8.2018 um 10:27 Uhr.

<sup>81</sup> Vgl. Benjamin, A. (2002). *Making an Entrance. Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers*. London: Routledge, S. 37.

<sup>82</sup> Vgl. ebenda, S. 38.

<sup>83</sup> Vgl. <http://www.candoco.co.uk/about-us/artistic-vision>. Zugriff am 27.2.2019 um 13:54 Uhr.

<sup>84</sup> Vgl. <https://www.stopgapdance.com/about>. Zugriff am 27.2.2019 um 13:58 Uhr.

<sup>85</sup> Vgl. <http://www.eximdance.org.uk/about-exim.html>. Zugriff am 27.2.2019 um 14:01 Uhr.

<sup>86</sup> Vgl. <https://backtobacktheatre.com/about/about-us/>. Zugriff am 24.2.2019 um 19:31 Uhr.

<sup>87</sup> Vgl. <http://www.hora.ch/2013/index.php>. Zugriff am 24.2.2019 um 19:33 Uhr.

<sup>88</sup> Vgl. <http://www.tanzfaehig.com/>. Zugriff am 24.2.2019 um 18:24 Uhr.

<sup>89</sup> Vgl. <http://www.din-a13.de/>. Zugriff am 24.2.2019 um 19:36 Uhr.

<sup>90</sup> Vgl. <http://www.thikwa.de/>. Zugriff am 24.2.2019 um 19:37 Uhr.

Bilderwerfer (Österreich)<sup>91</sup>,  
Danse Brute (Österreich)<sup>92</sup>,  
tanzMontage (Österreich)<sup>93</sup>,  
Integrated Dancecompany-Kyo (Japan)<sup>94</sup> und viele mehr weltweit.

Diese inklusiven Ensembles (die Liste ist bei weitem nicht vollständig) entstanden zu einem beachtlichen Teil in der Nachfolge von und in Verbindung mit Workshops, Seminaren und ähnlichen Veranstaltungen, die von Alito Alessi, Gründer von danceability (USA)<sup>95</sup> und Adam Benjamin (GB)<sup>96</sup>, der den inklusiven Tanz auch auf universitärem Niveau weiterentwickelte, geleitet wurden.

---

<sup>91</sup> Vgl. <http://www.lizartproductions.com/lizart>. Zugriff am 27.2.2019 um 14:07 Uhr.

<sup>92</sup> Vgl. <https://sicht-wechsel.at/kuenstler/dansebrute/>. Zugriff am 27.2.2019 um 14:03 Uhr.

<sup>93</sup> Vgl. <https://sicht-wechsel.at/kuenstler/tanzmontagebalance/>. Zugriff am 27.2.2019 um 14:05 Uhr.

<sup>94</sup> Vgl. <https://www.artscouncil-tokyo.jp/en/what-we-do/support/program/28904/>. Zugriff am 27.2.2019 um 14:11 Uhr.

<sup>95</sup> Vgl. <https://www.impulstanz.com/archive/artistbios/id84>. Zugriff am 27.2.2019 um 14:31 Uhr.

<sup>96</sup> Vgl. <http://www.candoco.co.uk/about-us/people/co-founders/adam-benjamin>. Zugriff am 27.2.2019 um 14:33 Uhr.

## 5. Inklusive Praxis – drei Protagonist\*innen

Um die Fragestellung, wie inklusive Praxis den zeitgenössischen Tanz bereichert und in seiner Entwicklung herausfordert, näher zu erörtern, bezieht sich die vorliegende Arbeit intensiver auf drei Praxen, die exemplarisch für inklusiven Tanz stehen:

- **Adam Benjamin**, Pionier des inklusiven Tanzes in **England**, ist vor allen Dingen als Mentor für weitere Initiativen zur Professionalisierung der Zusammenarbeit von Performer\*innen mit und ohne Behinderungen zu nennen. Er begründete in der University of Plymouth einen Studiengang, der inklusiven Tanzunterricht auf Hochschulniveau anbietet. Darüber hinaus ist sein Buch „Making an Entrance“ aus dem Jahr 2002 ein Basiswerk für inklusives Tanz- und Improvisationstraining und berührt, neben seinem Katalog mit Trainingsvorschlägen, philosophische und historische Problemstellungen der Inklusion.

Benjamin ist Wegbereiter, Gründer und Mentor für eine Generation von Tanzschaffenden, wie Candoco, Exim Dance Company, Stopgap, Company-Kyo, Tshwaragano Dance Company und weitere.<sup>97</sup>

Adam Benjamin ist in seinem Einsatz für gemeinsame, **auch auf universitärem Niveau verankerte Bildung und Weiterbildung zeitgenössischer Tänzer\*innen** ein Pionier, gleichzeitig in seiner Eigenschaft als **Gründer und Inspiration zahlreicher inklusiver Praxen** weltweit.

- **Theater HORA** aus der **Schweiz** (Zürich) ist das einzige professionelle Theater der Schweiz, dessen Ensemblemitglieder eine „geistige Behinderung“ haben. Neben Co-Produktionen mit namhaften Vertreter\*innen der nationalen und internationalen Tanz-, Theater- und Performanceszene steht momentan im Zentrum der künstlerischen Arbeit des Ensembles das Langzeitprojekt Freie Republik HORA, ein Labor für **eigene Regie-, Choreografie- und Performance-Arbeiten „geistig behinderter“ Bühnenkünstler\*innen**.<sup>98</sup>

Theater HORA ist ein Beispiel für die künstlerische Theaterarbeit von Menschen mit geistiger Behinderung auf internationaler Ebene, das Tanzstück „Disabled

---

<sup>97</sup> Vgl. <https://www.adambenjamin.co.uk/about>. Zugriff am 22.3.2019 um 9:53 Uhr.

<sup>98</sup> Vgl. <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=546>. Zugriff am 24.2.2019 um 19:33 Uhr.

Theater“ war und ist Ausgangspunkt für einen **breiten Diskurs zum Thema Authentizität versus Theaternormen.**

- **lux flux** ist Nachfolgeorganisation der **Wiener** tanzMontage unter der Leitung von Sonja Browne/Danse Brute und Inge Kaindlstorfer/lux flux, welches eine Gruppe von Performer\*innen mit und ohne Behinderungen, die zwischen 2011 – 2018 täglich im Bereich zeitgenössischen Tanzes und Performance trainierte und forschte, ist.<sup>99</sup>

Die Stücke des Ensembles entwachsen ersten **konzeptuellen Zugangsweisen**, wie etwa in dem Stück „Nullmorphem – eine Lyrik“ im Jahr 2018, in dem linguistische Strukturen auf Bewegungsmaterial übertragen wurden und damit Annahmen, die Intelligenz ausschließlich in logozentrierten Denkweisen verorten, in Frage stellten.<sup>100</sup>

Im Jahr 2018 ging die tanzMontage in die Formation lux flux ein, um weiterhin unter neuem Namen Virtuosität in der Kontextualisierung von alltäglichen, fehlerhaften und persönlichen Äußerungen zu suchen.<sup>101</sup>

lux flux, in seiner Eigenschaft als Kollektiv von Performancekünstler\*innen, die sich der künstlerischen Forschung an der Grenze zwischen Ernst und Groteske, Trivialem und Skurrilem, Humor und Irritation widmen, ist ein Beispiel dafür, wie **in inklusiver Praxis auch intellektuelle Themen erforscht werden können.**

Im Folgenden wird näher auf die genannten Praxen inklusiven zeitgenössischen Tanzes eingegangen.

---

<sup>99</sup> Vgl. Browne, S., & Kaindlstorfer, I. (2018). tanzMontage allgemein und worklist 2006 – 2017, Anhang V.

<sup>100</sup> Vgl. Browne, S., & Kaindlstorfer, I. (2018). Konzept für „Nullmorphem – eine Lyrik“, Anhang VI.

<sup>101</sup> Vgl. <https://www.luxflux.at/performances/>. Zugriff am 25.3.2019 um 9:57 Uhr.

## 5.1. Invisible Structures: Adam Benjamin

Adam Benjamin ist Choreograph, Performer, Improvisationskünstler und Lektor an der University of Plymouth, England, von 2008 - 2017.

Im Jahr 1991 gründete er nach seiner Graduation in Dance and Fine Art an der Middlesex Polytechnic, wo er Humphrey Technique mit Lesley Main und Release mit Judy Sharpe studierte, gemeinsam mit der nach einem Unfall körperbehinderten Tänzerin Celeste Dandeker die britische inklusive Tanzkompanie Candoco.<sup>102</sup>

In dieser Formation kollaborieren Tänzer\*innen mit und ohne Körperbehinderungen **auf höchstem tanztechnischem Niveau** unter der Leitung international renommierter Choreografen wie Emily Claid, Javier de Frutos, Doug Elkins, Siobhan Davies, Fin Walker, Darshan Singh-Bhuller, Annabel Arden und Stephen Petronio.<sup>103</sup>

Benjamins choreografische, performerische und pädagogische Arbeit erstreckt sich **weltweit** über community work, professionelle Tanzensembles und Kooperationen mit einzelnen Künstler\*innen, wie Kirstie Simson, Rick Nodine, Kim Itoh, Jordi Cortés und Russell Maliphant. Er ist Gründungsmitglied der Improvisationsgruppe "Five Men Dancing", wo er seine künstlerische Forschung über tänzerische Improvisation entwickelte.<sup>104</sup>

Neben seiner choreografischen Tätigkeit für inklusive professionelle Gruppen in Afrika, Japan und Europa und seiner eigenen choreografischen Tätigkeit in inklusiven Settings, ist vor allem sein **Einsatz für die professionelle Ausbildung für Performer\*innen mit Behinderungen** zu nennen.<sup>105</sup>

Im Zuge dessen unterrichtete Benjamin von 2008 bis 2017 inklusiven Tanz und Improvisation an der Fakultät für Theater und Performance an der **Plymouth University**, wo er eine große Rolle in der Erschaffung eines barrierefreien Theaters spielte. Für seinen Einsatz für und in der universitären Bildung bekam er 2013 die National Teaching Fellowship.

Für Adam Benjamin besteht der Beitrag der inklusiven Praxis zum zeitgenössischen Tanz unter anderem darin, dass sie den Tanz einerseits von der Mimesis wegbewegt,

---

<sup>102</sup> Vgl. <https://www.adambenjamin.co.uk/about>. Zugriff am 22.3.2019 um 9:53 Uhr.

<sup>103</sup> Vgl. <http://www.candoco.co.uk/about-us/background>. Zugriff am 22.3.2019 um 10:01 Uhr.

<sup>104</sup> Vgl. Benjamin, A. (2013). The fool's journey and poisonous mushrooms. In *Choreographic Practices*. Bd. 4. Nr. 1, S. 29-45.

<sup>105</sup> Vgl. <https://www.adambenjamin.co.uk/about>. Zugriff am 22.3.2019 um 9:53 Uhr.

andererseits hat sie durch ihre alternative Ästhetik in der globalen, monokulturellen Welt eine bedeutungsvolle Rolle (als Kritikerin? – Anm. der Autorin):

Contemporary dance has to evolve in order to remain relevant. Its very name suggests its desire to move with the times (*con* – with, *tempus* – time), and yet by the 1980s it had in many ways lost its direction. The inclusion of different bodies in dance makes it, as an art form contemporaneous with music and art, both of which recognised the importance of alternative ‘materials’ long before dance. In dance the material *is* the body, inclusive work has finally shifted the art from mimicry and accepted that other aesthetics might have relevance in a world that is increasingly global and ‘monocultured’.<sup>106</sup>

In seinem Buch über Theorie und Praxis für behinderte und nichtbehinderte Tänzer\*innen, „Making an Entrance“, und in zahlreichen Weiterbildungen und Workshops teilt Adam Benjamin seine Forschung und sein Wissen weltweit.<sup>107</sup>

#### 5.1.1. Making an Entrance

Die pädagogische Arbeit Adam Benjamins ist getragen von der Haltung, dass tänzerische Exzellenz und barrierefreier Zugang zu Tanz und dessen Rezeption nicht im Widerspruch stehen. Vielmehr ist in dieser Haltung Tanz als Kunstform zu sehen, dessen Virtuosität sich in Präsenz ohne künstlichem Gehabe, Einsatz des Körpergewichts und des Atems, der Balance von Bewegung und Stille, Spannung und Entspannung äußert, darüber hinaus darin, wie von choreografischer Leitung und Performer\*innen Entscheidungen in Bezug auf Zeit und Raum getroffen werden<sup>108</sup>, weiters wie innerhalb des Ensembles beziehungsweise der Gruppe Verbindungen, „invisible structures“, wahrnehmbar sind.<sup>109</sup>

Wie in Kapitel 3 aufgezeigt, entspricht die Zugangsweise Benjamins zum Thema „Tanztechnik“ dem von mir hervorgestrichenem Kriterium für gelingende inklusive Praxis, namentlich dem „Finden und Erforschen einer noch nicht kanonisierten gemeinsamen inklusiven Praxis“.

---

<sup>106</sup> Browne, S. Email-Interview mit Benjamin, A. am 27.03.2019, Anhang II.

<sup>107</sup> Vgl. Benjamin, A. (2002). *Making an Entrance. Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers*. London: Routledge, S.79.

<sup>108</sup> Vgl. ebenda, S. 6.

<sup>109</sup> Vgl. Browne, S. (2011). Protokoll des „Advanced Training in Vienna 4. – 15.7.2011“, Anhang IV.

Kriterien, denen professionelle Tänzer\*innen sowohl mit als auch ohne Behinderungen entsprechen sollen, und damit die Ziele einer dahingehenden Ausbildung sind bei Benjamin:

- Bühnenpräsenz
- Fähigkeit, Bewegungssequenzen zu erlernen
- Durchhaltevermögen
- Wandlungsfähigkeit
- Erfahrung in darstellender Kunst
- Verständnis für das Handwerk der Bühnenkunst.<sup>110</sup>

Aufbauend auf diesen Grundfähigkeiten kann choreografische beziehungsweise improvisatorische Arbeit geschehen, entscheidend für die Qualität ist hier, was die Intention des/der Choreograf\*in und des/der Performer\*innen ist und wie sie diese in Kommunikation mit dem Publikum entwickeln.<sup>111</sup>

In der inklusiven Praxis in Training und Performance ist jede(r) gefordert, an eigene Grenzen zu gehen:

The litmus test is whether those with most experience are having to lower their standards, or whether they are being pushed to extend their range in meetings with different bodies and different ways of perceiving. To put it very simply integration implies an approach that demands the best from everyone, not just the disabled members.<sup>112</sup>

Die Anforderungen an die (potentiellen) Tänzer\*innen sind die **gleichen, unbeachtlich dessen, ob mit und ohne Behinderungen**. Diese Zugangsweise, dass jeder und jede nach Maß seines/ihrer Talentes und seines/ihrer Einsatzes beitragen kann – entsprechend dem Kriterium „gleichwertige Zusammenarbeit von Menschen mit und ohne Behinderungen“, wie in Kapitel 3 beschrieben – bedeutet für den Tanz tatsächlich eine **Änderung in der Wahrnehmung** dessen, wer ihn professionell ausüben kann:

Menschen mit Behinderungen finden sich meist auch heute noch zu einem großen Teil in segregierten Gruppen oder in Initiativen, die sich Therapie oder community dance widmen, wie in Kapitel 3.2. dargestellt.

---

<sup>110</sup> Vgl. Benjamin, A. (2002). *Making an Entrance. Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers*. London: Routledge, S.75.

<sup>111</sup> Ebenda, S. 76.

<sup>112</sup> Ebenda S. 74.

Benjamins Pioniertätigkeit für inklusives Training und Performen erweitert die Grenzen des Vorstellbaren in diesem Bereich.

Parallel dazu betont Benjamin, dass es bei inklusivem Tanz nicht um Wettbewerb oder pure Kontrolle des Körpers geht, sondern um ein gemeinsames Suchen, Finden und Kommunizieren von Inhalten, Themen, Bewegungsmaterial:

You don't have to hit the target.  
You just have to know, what the target is.  
The rest is practice.<sup>113</sup>

Hier wird deutlich, dass das Besondere in Benjamins tanzpädagogischem und choreografischem Ansatz im Suchen liegt, im gemeinsamen Lösen von Problemen, vor die unterschiedliche Körper und Geister in ihrem Versuch, zu kommunizieren und etwas in einem szenischen Vorgang darzustellen, gestellt sind. **Als Einheit im Sinne voneinander Ergänzendes**, funktioniert so die Generierung von Bewegungsmaterial bei Benjamin.

Das integrierte Proben, Improvisieren und Finden von Material für Performances, in dem sich unterscheidende Körper und Geister, unterschiedliche Formen von Lernen und Intelligenz ergänzen, dieser verkörperte Zugang zu Lernen, hat bei Benjamin einen heilenden Effekt:

[...] I hope to reveal how an embodied approach to learning prepares us for our lives in the world and indeed has the capacity to repair and renew our connection to the world we live in. It is both educative and regenerative, a model of the arts that seems increasingly usurped by an economic paradigm in which entrepreneurship and industry driven curriculum design, threaten to outweigh and eclipse artistic exploration, and in which increasingly conservative models of dance education prohibit radical departures, leaving precious few openings for 'x'.<sup>114</sup>

Benjamin bezieht sich hier darauf, dass die gegenwärtige Situation in der universitären Bildung im Bereich Tanz/Theater in England (und vielleicht global gesehen in ähnlicher Weise), sich fortbewegt von einem künstlerischen zu einem von ökonomischen Fragen

---

<sup>113</sup> Benjamin, A. (2011). In Browne, S. Protokoll des „Advanced Training in Vienna 4. – 15.7.2011“, Anhang IV.

<sup>114</sup> Benjamin, A. (2016). Finding it when you get there. In Whatley, S., & Marsh, K. (Hrsg.). *Invisible Differences*. Bristol: Intellect Books, S. 3.

bestimmten Fokus und damit die Möglichkeiten von Inklusion im Hochschulbereich weiter erschwert. Um Menschen mit Behinderungen, sei es körperlicher oder mentaler Art, miteinzubeziehen, braucht es bauliche Maßnahmen, zeitliche Ressourcen, Respekt für andere Denkweisen, eventuell kleinere Teilnehmerzahlen in den angebotenen Kursen. Curricula sind zu überdenken, um barrierefrei gestaltet zu werden. Neue Ästhetiken sind zu erforschen, um Diversität auch auf der inhaltlichen Ebene zu ermöglichen. Dies sind Voraussetzungen, die in ökonomisch straff strukturierten Institutionen schwer zu erhalten sind. Im E-mailinterview äußert sich Adam Benjamin dazu wie folgt:

Having just left the academy and a department that has just taken on the new title of 'conservatoire' I find very little reassurance in what the universities are actually offering. I believe that courses that open themselves to inclusive practice have an enormous amount to gain, but that it requires a radical re-think about the way courses are structured and delivered. Improvisation and problem solving need to be foregrounded, 'alternative histories' explored and new aesthetics considered. As far as I can tell there is still huge resistance in HE to disabled students in dance and given the academic requirements, students with learning difficulties are even less likely to find a way into this kind of training. I would love to see programmes calibrated in such a way to offer pathways across a wide range of ability, but the truth is there simply isn't the will to do this as it causes too much disruption. Higher education is characterised by staff teams under enormous pressure to maintain numbers / retention / levels of achievement, and so there is little appetite for radical change particularly in the UK when numbers of students equates to income for the university.<sup>115</sup>

### 5.1.2. Choreografische Arbeit – Candoco, Exim Dance und Stopgap

Wie eingangs festgehalten, kollaborierte Adam Benjamin mit unterschiedlichsten Formationen in inklusiven Settings beziehungsweise war er Gründungsmitglied, wie im Falle **Candocos**.

Die Bedeutung der von ihm mitbegründeten und bis 1996 begleiteten Kompanie Candoco für den zeitgenössischen Tanz und inklusive Praxis besteht dreifaltig:

---

<sup>115</sup> Email-Interview mit Benjamin, A. am 27.03.2019, Anhang II.

Zum einen in ihrer besonderen Ästhetik, die man als **Ästhetik der Diversität** bezeichnen kann, denn Tänzer\*innen, sowohl mit als auch ohne Behinderungen, sind konstitutive Elemente des wahrnehmbaren Ausdrucks:

In „Parallel lines“, choreografiert von Mark Brew im Jahre 2012, wird der Bühnenraum durch Seile, die spinnenwebartig im wahrsten Sinne des Wortes kreuz und quer den Luftraum durchschneiden, zu einem Ort der Trennung, der Unterbrechung und Behinderung von Bewegung. In seiner choreografischen Arbeit sucht Mark Brew Bewegungsmaterial, das fragmentiert und unregelmäßig ist.<sup>116</sup>

Mark Brew ist körperbehindert und benützt einen Rollstuhl und sein Interesse daran, wie Limitationen Bewegungen herausfordern, wird aus dieser Erfahrung gespeist.

Dies ist das zweite Element, das auf die für den zeitgenössischen Tanz relevante Bedeutung der Gruppe Candoco hinweist, die **Autorschaft von behinderten Tanzschaffenden**.

Drittens, fordert Candoco in seiner Sichtbarkeit auf Bühnen weltweit eine **Revision der Wahrnehmung und Einstellung gegenüber Tanz und Behinderung** heraus, wie aus der Mission der Kompanie auf der Webseite ersichtlich ist:

With a rich heritage of 25 years behind it and in unwavering commitment to quality and professional practice, Candoco Dance Company has led change in thinking about dance, about ability, about who's allowed 'in' and how we interact with and create our worlds. Our coherent programme of performance, advocacy and learning sets standards for inclusive practice, broadens perceptions of art and ability, and provides an excellent platform to campaign for increased access and diversity in the cultural sector and beyond.<sup>117</sup>

Eine weitere inklusive Performancegruppe, die im Umfeld Adam Benjamins entstand, und für die er im Jahr 2019 das Stück „Marked“ choreografiert, ist **Exim Dance**. Mit ihrem Fokus auf **professionelle Tanzarbeit, gepaart mit barrierefreier Kunstvermittlung und engagierter Nachwuchsarbeit**, ist die Arbeit von Exim Dance ein nachhaltiger Beitrag zur **Weiterentwicklung der inklusiven Tanzpraxis**.<sup>118</sup>

Kevin French, erster Absolvent mit Behinderung an der der Plymouth University im Studiengang Tanz und derzeit im Masterstudium „Performance training“ am Plymouth

---

<sup>116</sup> Vgl. *Parallel lines* [Videoausschnitt]. Zugriff am 22.3.2019 um 10:05 Uhr unter <https://www.youtube.com/watch?v=Utpg6A5fnWo>.

<sup>117</sup> <http://www.candoco.co.uk/about-us/background>. Zugriff am 22.3.2019 um 10:01 Uhr.

<sup>118</sup> Vgl. <http://www.eximdance.org.uk/about-exim.html>. Zugriff am 27.3.2019 um 12:00 Uhr.

Conservatoire, ist Ensemblemitglied und Choreograf für die Kompanie<sup>119</sup> – daraus ist ersichtlich, dass für Exim Dance **die (Mit)autor\*innenschaft von Menschen mit Behinderungen** selbstverständlich ist.

Ähnlich verhält es sich mit dem Tanzensemble **Stopgap**, das im Bereich der **Ästhetik der Diversität** Pionierarbeit leistete. Lucy Bennett, künstlerische Direktorin des Ensembles, drückt das spezifische ästhetische Interesse der Kompanie folgendermaßen aus:

Integrated dance for us is about discovering new and unusual dance vocabularies. We use our different physicalities, experiences and learning styles to find innovative and alternative ways of expression and movement. We often convey this by saying: "difference is our means and our method."<sup>120</sup>

In ihrem künstlerischen Prozess hat sich die Gruppe entschlossen, statt des bisherigen Repertoirebetriebes, in dem sie mit Choreografen außerhalb ihres Kreises arbeiteten, nunmehr den eigenen choreografischen Weg gemeinsam zu erforschen:

Now that we are making our own work, we can use our creation process to reconstruct some established ideas about integrated dance – our new work “Artificial Things“ is full of new and unusual dance sequences that came from looking at things in more detail.

I think we have gone a little bit further in questioning the usual shapes and accepted rules of dance. By taking full control of the creative process, a much deeper exploration was possible. I'm fortunate to have a collective of dancers who are inquisitive.<sup>121</sup>

Im Bereich **Autorenschaft von Tänzer\*innen mit Behinderungen**, aber auch in der potentiellen **Wahrnehmungsänderung** darüber, was Tanz, was Gesellschaft sein kann, forscht das Ensemble Stopgap intensiv und erfolgreich:

Dancers like Dave Toole, who had a starring role in the London 2012 Paralympic Games Opening Ceremony, had a huge impact in changing traditional ideas about who can dance.[...]Where we need to make better progress is how we involve learning disabled artists and recognise the

---

<sup>119</sup> Vgl. <http://www.eximdance.org.uk/meet-exim.html>. Zugriff am 27.3.2019 um 14:25 Uhr.

<sup>120</sup> <https://www.theguardian.com/culture-professionals-network/2014/apr/08/stopgap-dance-company-disabled-artists>. Zugriff am 27.3.2019 um 14:36 Uhr.

<sup>121</sup> Ebenda.

contribution they can make. Chris Pavia, who has been working with Stopgap for 15 years, devised one of my central characters in Artificial Things through a direct dialogue with me. His raw imagination and the ability to be "in the moment" is fascinating and I hope that his performance will change perceptions about learning disabled artists. <sup>122</sup>

meint die künstlerische Leiterin von Stopgap.

In der inklusiven Praxis Adam Benjamins kommen folgende der in Kapitel 3 aufgelisteten **Kriterien** gelingenden inklusiven zeitgenössischen Tanzes zum Tragen:

Die Hinterfragung normierter Bilder von Körper und Geist, gleichwertige Zusammenarbeit von Künstler\*innen mit und ohne Behinderungen und das Finden und Erforschen einer noch nicht kanonisierten gemeinsamen inklusiven Praxis.

Candoco, Exim Dance und Stopgap sind nur drei der zahlreichen, von Adam Benjamin ins Leben gerufenen beziehungsweise inspirierten inklusiven Praxen, sie dürfen als Beispiel dafür gelten, **welchen Beitrag inklusive Praxis im zeitgenössischen Tanz leisten kann**, und zwar als Wegbereiter einer **neuen Ästhetik** und als Beispiel dafür, was es heißen kann, nicht in Konkurrenz oder durch Ausschlussmechanismen, sondern die Kraft der Unterschiedlichkeit nützend, **zusammenzuarbeiten**, sei dies nun im künstlerischen oder allgemeinen gesellschaftlichen Kontext.

---

<sup>122</sup> Ebenda.

## 5.2. Die Lust am Scheitern: Theater HORA

### 5.2.1. Von der Narration zur Lust am Scheitern – Bedeutung und Entwicklung des Theater HORA

Theater HORA wurde 1993 vom Regisseur und Theaterpädagogen Michael Elber in Zürich mit dem Ziel gegründet, „talentierten, geistig behinderten SchauspielerInnen ein professionelles Theaterumfeld zu bieten“.<sup>123</sup>

Das nunmehr 24 Jahre alte Oeuvre HORAs bedient sich einer Vielzahl von Medien, Dispositiven und Genres: Theater, Tanz, Performance, Musik und Hörspiel, Veranstaltung von Festivals für Inklusives Theater/Tanz, Bildende Kunst, Video-Arbeiten und Büchern.<sup>124</sup>

Die Werke HORAs sind sowohl inhaltlich als auch ästhetisch unterschiedlich geprägt durch die jeweilige, wechselnde künstlerische Leitung, Regie beziehungsweise Choreografie.

Während in den ersten Jahren bestehende Texte auf die Darsteller\*innen und ihre Besonderheiten adaptiert wurden<sup>125</sup>, entwickelte der künstlerische Leiter, Michael Elbers, um die Jahrtausendwende das Interesse, sich von Narration in Form von Bühnenstücken, die Geschichten widerspiegeln, fortzubewegen. Auf der Suche nach Möglichkeiten, das besondere an den Darsteller\*innen mit geistiger Behinderung herauszuarbeiten, die ihnen eigene **Ästhetik der Diversität** hervorzubringen, unterzog sich das Theater HORA einer Transformation, aus dem Wunsch „nach einer radikaleren, risikoreicheren Arbeitsweise mit ihrer vielbeschworenen ausdrucksstarken, emotionalen Bühnenkraft“ heraus.<sup>126</sup>

Aus diesem Impetus entstand das Improvisationsstück „Die Lust am Scheitern“, eine von Elbers selbst so genannte „Nullimprovisation“.<sup>127</sup>

Elbers formuliert die Motivation zu diesem Stück folgendermaßen:

Die Lust am Scheitern ist der Versuch, das Wort „Improvisation“ ernst zu nehmen und vollständig aus dem Unvorhergesehenen zu arbeiten. Grundidee ist es, eine theatralisch mikroskopisch genaue Analyse der verschiedenen Stärken „geistig behinderter“ Darsteller auf der Bühne zu erarbeiten und dabei eine Gleichberechtigung, und einen gleichberechtigten Austausch zwischen ihnen und professionellen, nichtbehinderten Darstellern zu ermöglichen. Deshalb riskieren wir es,

---

<sup>123</sup> Vgl. <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=546&l2=504>. Zugriff am 16.4.2019 um 13:01 Uhr.

<sup>124</sup> Vgl. <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=546&l2=500>, Zugriff am 16.4.2019 um 13:14 Uhr.

<sup>125</sup> Vgl. Bugiel, M., & Badir, N. (Hrsg.) (2014). *Theater HORA. Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dali ist, dass wir nicht Dali sind*. Berlin: Theater der Zeit, S. 124.

<sup>126</sup> [http://www.hora.ch/2013/uploads/Dossier\\_DieLustamScheitern\\_D.pdf](http://www.hora.ch/2013/uploads/Dossier_DieLustamScheitern_D.pdf). Zugriff am 16.4.2019 um 13:47 Uhr.

<sup>127</sup> Vgl. <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=485&produktion=503>. Zugriff am 16.4.2019 um 14:05 Uhr.

immer wieder bei Null zu beginnen, um stets eine wirklich neue Begegnung zu ermöglichen. Dabei soll nichts Schiefstehendes begradigt und kein Akteur dressiert werden.<sup>128</sup>

Aus diesen Worten des Regisseurs und der daraus erkennbaren Haltung lässt sich schließen, dass sowohl die **Autor\*innenschaft** von Tänzer\*innen mit und ohne Behinderungen gleichermaßen, als auch deren Suche eines gemeinsamen Dritten, einer **verlorenen Einheit** (wie in Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit beschrieben), zentrale Themen HORAs seit der Transformation ihres Oeuvres anhand des Stückes „Die Lust am Scheitern“ sind.

In weiterer Folge verstärkt und entwickelt sich diese Programmatik bei HORA anhand zweier hervorragender Projekte, die im Weiteren besprochen werden sollen:

„Disabled Theater“<sup>129</sup> und „Freie Republik HORA“<sup>130</sup>.

### 5.2.2. Disabled Theater

Durch Vermittlung des Berliner Dramaturgen Marcel Bugiel, der zwischen 2009 und 2013 das von HORA initiierte Festival OKUPATION!<sup>131</sup> kuratierte und Theater HORA über die Jahre 2007 – 2019 als Dramaturg, Berater und Mitarbeiter in der Redaktion des HORA-Magazins begleitete,<sup>132</sup> kam 2013 die choreografische Arbeit „Disabled Theater“ von Jérôme Bel für das Ensemble des Theater HORA zustande.

Sie löste einen weitreichenden, zwischen zwei Polen oszillierenden Diskurs über Theater und Behinderung aus:

Einerseits wurde kritisiert, dass behinderte Menschen durch das Stück zur Schau gestellt und nicht in ihren Kompetenzen gezeigt werden<sup>133</sup>, auf der anderen Seite wurde die Hinterfragung gängiger Theaternormen durch Jérôme Bel, an sich ein Element des zeitgenössischen Tanzes und Theaters, wie in Kapitel 3 dieser Arbeit dargestellt, gelobt.<sup>134</sup>

---

<sup>128</sup> [http://www.hora.ch/2013/uploads/Dossier\\_DieLustamScheitern\\_D.pdf](http://www.hora.ch/2013/uploads/Dossier_DieLustamScheitern_D.pdf). Zugriff am 16.4.2019 um 13:47 Uhr.

<sup>129</sup> Vgl. <https://www.impulstanz.com/videogallery/aid1468/>. Zugriff am 16.4.2019 um 14:58 Uhr.

<sup>130</sup> Vgl. <https://blog.zhdk.ch/disabilityonstage/freie-republik-hora/>. Zugriff am 16.4.2019 um 15:02 Uhr.

<sup>131</sup> Vgl. <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=534&l2=551>. Zugriff am 17.4.2019 um 10:30 Uhr.

<sup>132</sup> Vgl. Browne, S. E-mailinterview mit Bugiel, M. am 8.4.2019, Anhang III.

<sup>133</sup> Vgl. <https://theatertreffen-blog.de/tt13/2013/05/10/disabled-theater-or-freak-show/>. Zugriff am 17.4.2019 um 10:36 Uhr.

<sup>134</sup> Vgl. Bugiel, M., & Badir, N. (Hrsg.) (2014). *Theater HORA. Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dali ist, dass wir nicht Dali sind*. Berlin: Theater der Zeit, S. 386.

Damit leistete diese Produktion, ungeachtet der inhaltlichen Ausrichtung der Reflexion darüber, einen Beitrag zur Sichtbarkeit von und zum Diskurs über Bühnenkunst unter Beteiligung von Tänzer\*innen mit geistigen Behinderungen.<sup>135</sup>

Weiters trug zur Sichtbarkeit des Theater HORA (und damit inklusiver Performance im Allgemeinen) bei, dass „Disabled Theater“ beim Berliner Theatertreffen 2012 zu einem der zehn bemerkenswertesten Inszenierungen des Jahres im deutschsprachigen Raum gekürt wurde, darüber erwähnte der Juror Thomas Thieme HORAs Darstellerin Julia Häusermann als beste Nachwuchsdarstellerin für ihre Performance in „Disabled Theater“.<sup>136</sup>

Bemerkenswerterweise beschreibt Daniele Muscionico, Mitglied der Jury des Berliner Theatertreffens, die **Hinterfragung normierter Bilder** (vergleiche dazu Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit) und die Selbstreflexivität des Stückes als Basis für die Wahl:

Wir haben uns nach heißen Diskussionen in der Theatertreffen-Jury darauf geeinigt, dass das eine der bemerkenswertesten zehn Inszenierungen in der letzten Saison war, weil Theater sich hier selbst in Frage stellt. [...] Es geht hier eigentlich um den Rezipienten, also um mich als Publikum, um Sie als Publikum, und um, ja, um eine Dekonstruktion von Theater. Theater, das sich selbst auflöst, behindert.<sup>137</sup>

Muscionico bringt hier zum Ausdruck, dass es um das Publikum selbst geht in diesem Stück, also um die **Zurück-Geworfenheit des Zuschauers auf sich selbst**, wie in Kapitel 3 dieser Arbeit dargestellt.

Der Choreograf des Stückes, Jérôme Bel, beschreibt seine eigene Motivation für diese Arbeit folgendermaßen:

Menschen mit einer geistigen Behinderung werden in unserer Gesellschaft nicht repräsentiert und sind kaum Teil der Diskurse. Auch im öffentlichen Raum sind sie inexistent, sie werden aus der Gesellschaft ausgeschlossen. Der Abstand zwischen der Mehrheitsgesellschaft und dieser Minderheit ist abgrundtief. Das ist eine Aufteilung, die mir unerträglich ist. Und so geht es unter anderem darum, der Gemeinschaft, als die sie erscheinen, Sichtbarkeit zu verschaffen. Zu zeigen, dass diese

---

<sup>135</sup> Vgl. Browne, S. Email-Interview mit Bugiel, M. am 8.4.2019, Anhang III.

<sup>136</sup> Vgl. Kreuder, F., Koban, E., & Voss, H. (Hrsg.) (2017). *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 68.

<sup>137</sup> Vgl. Bugiel, M., & Badir, N. (Hrsg.) (2014). *Theater HORA. Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dali ist, dass wir nicht Dali sind*. Berlin: Theater der Zeit, S. 386.

Schauspieler, denen jeglicher Wert abgesprochen wird, das experimentelle Theater bereichern können, dass ihre theatrale Einzigartigkeit voller Versprechungen für das Theater und den Tanz ist, so wie ihr Menschsein es für die Gesellschaft im Allgemeinen sein sollte.<sup>138</sup>

Im Weiteren werden zwei der sehr gegensätzlichen Standpunkte der Diskussion rund um „Disabled Theater“ anhand zweier unterschiedlicher Beiträge im anlässlich dieses Stückes erschienenen Sammelband „Disabled Theater“ näher dargestellt:

**Kai van Eikels**, Doktor der Theaterwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum und Gastprofessor an den Universitäten Hildesheim, FU Berlin und JLU Gießen, kritisiert an „Disabled Theater“, dass seiner Meinung nach hier der „Preis für die Integration“ sichtbar wird, nämlich an der (mangelhaften) ästhetischen Form.<sup>139</sup>

Er beklagt, dass er als Zuschauer nicht weiß, wie er adäquat auf die Performance der behinderten Darsteller reagieren soll: „If I have the impression that the dancing is merely flailing limbs, does that reveal a lack of diligence in my perception and interpretation – in constructing my own poem – or rather exaggerated scrutiny.“<sup>140</sup>

Van Eikels hinterfragt die Notwendigkeit einer barrierefreien Welt beziehungsweise, ob diese im Theater möglich sei, wenn er weiter schreibt:

„What should be neutrality, a moment of zero reality and infinite potential, is filled to the brim with sappy contradictions informed by the bigotry of my society that wants and does not want a *barrier-free-world*.“<sup>141</sup>

Performer\*innen mit Behinderungen werden bei van Eikels als „Problem“ bezeichnet<sup>142</sup>, das nur zu lösen sei, wenn man diese Menschen auf der Bühne „als Material“ einsetzt:

At this moment, the performers are human matter, which moves and makes sounds [...]. One can compare the performers in *Disabled Theater* to the tones of a twelve – tone – row. The artist, Jérôme Bel, employs them according to a technique that makes whatever their melodic succession and harmonic simultaneity produces sounds right. Their stage appearances need not observe any laws of harmony, of structure, of

---

<sup>138</sup> [www.tanzforumberlin.de/produktion/disabled-theater/](http://www.tanzforumberlin.de/produktion/disabled-theater/). Zugriff am 16.4.2019 um 15:23 Uhr.

<sup>139</sup> Vgl. van Eikels, K. (2015). The Incapacitated Spectator. In Umathum, S., & Wihstutz, B. (Hrsg.). *Disabled Theater*. Zürich-Berlin: Diaphanes, S. 124.

<sup>140</sup> Ebenda, S. 119.

<sup>141</sup> Van Eikels, K. (2015). The Incapacitated Spectator. In Umathum, S., & Wihstutz, B. (Hrsg.). *Disabled Theater*. Zürich-Berlin: Diaphanes, S. 119.

<sup>142</sup> Vgl. ebenda, S. 111.

dynamics. As long as the performers figure as tones whose alternation endorses the row, any behaviour will be fine [...], because it will relate to us as form, one form that human matter can take on when used as human material. <sup>143</sup>

Ganz anders beschreibt **Sandra Umathum**, Theaterwissenschaftlerin, Dramaturgin und Professorin an der Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« Berlin, ihren Eindruck und ihre Analyse von „Disabled Theater“.

Umathum beschreibt Stürme des Applauses während und nach der von ihr besuchten Veranstaltung und fragt was da eigentlich so leidenschaftlich gefeiert wurde, wenn man bedenkt, dass die Performance kaum den Standards von Bühne, Virtuosität und Perfektion, von weder Theater noch Tanz entspricht. <sup>144</sup>

Ist etwa die Individualität der Darsteller\*innen oder ihr Charisma für den euphorischen Beifall verantwortlich oder geht es nur darum, dass das Publikum unsicher ist, wie es sonst reagieren soll?

Umathum mutmaßt, dass der Erfolg des Stückes in einer absichtlichen Auslassung durch Bel liegt: er holt mit Absicht nicht „das Beste“ aus den Akteur\*innen. Sein Interesse ist es, die Erwartungshaltungen, die Regeln und Normen des Tanz- und Theaterbetriebes zu **hinterfragen**:

[...] in order to see the rules [...] and to restore the radically questionable character [of these rules], [Bel] privileges a disruption of norms. [...] If nothing else, what becomes questionable in „Disabled Theater“ are therefore the competencies associated in the performing arts with a historically developed idea of professionalism. <sup>145</sup>

Damit untergräbt Bel mit seinem Stück die gängige Narration des behinderten Menschen, der trotz seiner Behinderung „etwas zustande bringt“, eine Rolle, die behinderte Menschen im Allgemeinen und Künstler\*innen, noch genauer Tänzer\*innen, in die Bewertungsnormen des Ableismus zwingt (vergleiche dazu diese Arbeit S.7).

---

<sup>143</sup> Ebenda, S 122f.

<sup>144</sup> Vgl. Umathum, S. (2015). Actors, nonetheless. In Umathum, S., & Wihstutz, B. (Hrsg.). *Disabled Theater*. Zürich-Berlin: Diaphanes, S. 99.

<sup>145</sup> Ebenda, S. 103f.

Dieser (Bewertungs)logik, die auf Disziplin, Produktivität, Effizienz beruht, entziehen sich die Performer\*innen des „Disabled Theater“: „Disabled Theater subverts the logic of nonetheless.“<sup>146</sup>

Der Ablauf des Stückes „Disabled Theater“ selbst kann als Re-Enactment des Kennenlernprozesses zwischen Bel und den Darsteller\*innen des Ensembles HORA beschrieben werden. Bel beschreibt in einem Interview mit Marcel Bugiel, was für ihn die treibende Kraft in der Arbeit mit dem Ensemble war:

The audience should [...] go through the same emotional and intellectual stages that I myself went through during the research. They follow the experience and then draw the conclusions they want. [...] In the case of Theater HORA's actors, what fascinates me is their way of not incorporating some of theatre's rules. Indeed I've worked a lot myself from theatrical and choreographic conventions naturalised by performers, by the audience and by choreographers and directors. I've worked on deconstructing these prescriptive conventions. Given their cognitive distortions, actors with learning disabilities haven't incorporated some of these conventions. It's an extremely interesting situation for me because in a way their theatre is freer than that of standard performers. Their freedoms reveal theatrical possibilities that I didn't know existed.<sup>147</sup>

Das Tanzstück „Disabled Theater“ besteht aus 6 Szenen, den Ablauf des Kennenlernprozesses zwischen Bel und den Akteuren HORAs nachzeichnend, die von einer Assistentin am Rande der Bühne angesagt und übersetzt werden.

Die Aufgaben, die Darsteller\*innen im Laufe des Stückes zu bewältigen haben, werden von der Person, die die Assistentin spielt, on stage jeweils vor der betreffenden Szene angesagt:

---

<sup>146</sup> Umathum, S. (2015). Actors, nonetheless. In Umathum, S., & Wihstutz, B. (Hrsg.). *Disabled Theater*. Zürich-Berlin: Diaphanes, S. 102.

<sup>147</sup> Bugiel, M. Interview mit Bel, J. <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=15&ctid=1>. Zugriff am 4.4.2019 um 14:52 Uhr.

- 1.) Zuerst bat Jérôme die Schauspieler, einzeln auf die Bühne zu treten und eine Minute lang vor dem Publikum zu stehen.
- 2.) Dann bat Jérôme, einzeln auf die Bühne zu kommen und sich selbst unter Nennung des Namens und des Berufes vorzustellen. Dann bat Jérôme die Schauspieler, ihre Behinderung zu benennen.
- 3.) Danach bat Jérôme die Schauspieler, ein Tanzsolo vorzubereiten. Jede und jeder suchte seine eigene Musik aus und machte seine eigene Choreografie. Jérôme wählte sieben davon aus.
- 4.) Dann fragte Jérôme die Schauspieler, was sie über das Stück dachten.
- 5.) Danach entschloss sich Jérôme, die vier Soli, die er nicht ausgewählt hatte, zu zeigen.
- 6.) Nun hätte Jérôme gerne von den Schauspielern, dass sie sich vor dem Publikum verbeugen. <sup>148</sup>

Der Kurator, Dramaturg, Autor und Associate Professor in Performance Studies an der New York University, André Lepecki, beschreibt in seinem Beitrag „Yes, Now, It’s Good Theater“ zum Buch „Disabled Theater“ die Komposition des Stückes in drei Dispositiven:

a) „The Scenic Dispositif“: Konzeption des sehr einfachen Bühnenbilds. Undekorierte Bühne, einfaches Lichtdesign, elf in einem Halbkreis aufgestellte Sessel, in ihrer Mitte ein ellipsenförmiges Basislicht. Links davon Tisch und Sitz für die Moderatorin, dazu ein Mikrofon.

b) „The Score Dispositif“: die Strukturierung des Stückes in die 7 von der Moderatorin angesagten Szenen (siehe oben) und

c) „The Translation Dispositif“: Die Rolle der Übersetzerin/Moderatorin ist die der Unterstützerin der Kommunikation zwischen den drei in das Stück involvierten Seiten: Jérôme Bel, den Darsteller\*innen und dem Publikum. Sie verbindet die Autorität Bels Stückes mit den Eigenheiten der Akteur\*innen. <sup>149</sup>

Lepecki untersucht, wie die drei Dispositive in „Disabled Theater“ zusammenspielen und bringt in seiner Analyse der choreografischen und dramaturgischen Tools zum Ausdruck, dass – entgegen der Annahme, das Stück „Disabled Theater“ und der Diskurs darüber speise sich allein aus der Authentizität der behinderten Protagonist\*innen und ihrem

---

<sup>148</sup> Lepecki, A. (2015). Yes, Now, It’s Good Theater. In Umathum, S., & Wihstutz, B. (Hrsg.). *Disabled Theater*. Zürich-Berlin: Diaphanes, S 149 f.

<sup>149</sup> Vgl. Lepecki, A. (2015). Yes, Now, It’s Good Theater. In Umathum, S., & Wihstutz, B. (Hrsg.), *Disabled Theater*. Zürich-Berlin: Diaphanes, S.144 f.

Präsent-Sein auf der Bühne in ihrem Anderssein<sup>150</sup> – anhand der konzeptionellen Strukturierung des Stückes durch Jérôme Bel, ein weiterer Aspekt, neben der besonderen Authentizität der Darsteller\*innen, in der Rezeption des Stückes hervortritt: die Arbeit der Beteiligten in und für eine **politische und ästhetische Repräsentation** mithilfe der Dispositive des Theaters.<sup>151</sup>

Die Positionen von Eikels, Umathums und Lepeckis zeigen, wie unterschiedlich Reaktionen auf Performer\*innen mit Behinderungen sein können: **Wahrnehmungen** und Normen des Tanzes, des Theaters werden **befragt**, eine neue Ästhetik, die **Ästhetik der Diversität**, wird auf ihre Kompatibilität mit den darstellenden Künsten überprüft, die Ebene des Diskurses steht zur Disposition: ist (Tanz)kunst etwas, das allein mithilfe des Intellekts zu schaffen, zu rezipieren und zu erforschen ist, oder ist auch eine **andere, unmittelbarere Ebene** erlaubt?

Was in der Kritik an Bels Stück verloren geht, ist, dass die Darsteller\*innen selbst eben kein bloßes „Material“ sind, sondern aktive **Mitautor\*innen**, ungeachtet dessen, ob dies in Bels Konzept für seine Arbeit vorkommt oder nicht.

Sichtbar wird dies etwa daran, mit welchem Text der HORA-Darsteller Peter Keller auf die Aufgabe Nr. 2 („Dann bat Jérôme, einzeln auf die Bühne zu kommen und sich selbst unter Nennung des Namens und des Berufes vorzustellen.“) reagiert:

Yes, the bells, big church, the bells. And then I prayed. And they rang up there. And Remo did like that. (*He claps his hands together with fingers interlaced and gently kisses each knuckle.*) Yes, now the church and the bells. And I took a book. (*He opens an imaginary book with his hands.*) Me, Gerry, Gerry. The book and Gerry up there. Yes, now it's good. I am taking a seat.<sup>152</sup>

Mit Kellers Text wird erkenntlich, dass durch die professionelle, nicht autoritäre Zusammenarbeit von Künstler\*innen mit und ohne Behinderungen ein Drittes hervorkommt (vgl. Kapitel 3): Input + Reaktion = das unerwartete Dritte.

---

<sup>150</sup> Vgl. Ebenda, S.144.

<sup>151</sup> Vgl. ebenda, S. 145.

<sup>152</sup> Keller P., zitiert bei Wallin, S. (2015). Come Together. Discomfort and Longing in Jérôme Bels Disabled Theater. In Umathum, S., & Wihstutz, B. (Hrsg.). *Disabled Theater*. Zürich-Berlin: Diaphanes, S. 78.

Schwerlich wird die Stärke der Künstler\*innen mit Behinderungen sichtbar, wenn in Rezeption und Besprechung inklusiver Praxis bezeichnenderweise kaum Menschen mit Behinderungen involviert sind. Der Blogger Michael Gmeiner beschreibt seine Wahrnehmung bei der Podiumsdiskussion zu “Disabled Theater” im Juni 2013 folgendermaßen:

Ähnlich aufschlussreich war es allerdings, der fast zweistündigen Diskussion zuzuhören, die oft wirkte, als wäre ein akademisches Ufo in der Roten Fabrik gelandet, mit Außerirdischen, die das sichere Feld ihrer Meta-Ebene selten verließen. Weder Jérôme Bel noch die HORA-Akteure waren dabei, dafür Bel-Experte Prof. Dr. Gerald Siegmund von der Uni Gießen, Prof. Dr. Sandra Umathum von der Berliner Schule für Schauspielkunst “Ernst Busch” (Abteilung Dramaturgie), Dr. Gisela Höhne, die als Praktikerin eingeladen war (sie leitet das Berliner Theater RambaZamba), die Kritikerin Daniele Muscionico, ohne akademischen Grad, dafür mit einem Platz in der Jury des Berliner Theatertreffens.

Und Moderator Dr. Benjamin Wihstutz von der Freien Universität Berlin, der kürzlich erst einen wissenschaftlichen Vortrag zu “Disabled Theater” gehalten hat. [...] Auf dem Podium blieb eine exklusive, akademische Theaterelite, die sich in ihrem theaterwissenschaftlichen Ästhetikgesäusel verirrt, ohne von Gegenspielern behindert zu werden [...] wenn „Disabled Theater“ etwas gezeigt hat, dann doch die fehlende Ebene der Reibung, die eine Reflexion erst ermöglicht. Es zeigt, was nicht da ist im öffentlichen Raum und der mehrheitlichen Wahrnehmung.

Das, was auch Bel in seinem ersten direkten Kontakt mit Behinderten widerfahren ist und er mit den Zuschauern teilen wollte: eine Überforderung.

Ein Betroffensein, das einen zurückwirft auf einen selbst.<sup>153</sup>

Marcel Bugiel, der Theater HORA über Jahre als Dramaturg und Berater begleitete, beschreibt die Hoffnung, dass die Arbeit des Ensembles mit Jérôme Bel neben einer nur temporären und auf Bel (aufgrund seines Bekanntheitsgrades) fixierten Sichtbarmachung ihrer Praxis den inklusiven darstellenden Künstlern mit Behinderungen neue Wege eröffnen würden wie folgt im Interview mit der Autorin dieser Arbeit:

---

<sup>153</sup> <http://www.hora-okkupation.ch/blog/okku13/wir-und-sie-1117/#more-1117>. Zugriff am 19.4.2019 um 10:59 Uhr.

Die Hoffnung, dass eine solche Diskussion dazu beitragen kann, die Grundsituation für behinderte Künstler\*innen zu verändern, hat sich bei mir in der Zwischenzeit allerdings extrem relativiert wieder: Im großen Ganzen finde ich die Art, wie heute über Menschen mit Behinderung auf der Bühne geredet und geschrieben wird, und allgemeiner, wie sie auf der Bühne rezipiert werden, immer noch genauso rückständig wie eh und je, nur dass sich die Schlagworte ein bisschen geändert haben.<sup>154</sup>

Die Problematik wahrnehmend, schufen Michael Elbers, künstlerischer Leiter von HORA, und Dramaturg Marcel Bugiel ein Format, in dem die Ensemblemitglieder HORAs dezidiert die Leitung übernehmen, für sich selbst und ihre Ideen einstehen und diese mit Unterstützung umsetzen sollten: die Freie Republik Hora.<sup>155</sup>

### 5.2.3. Freie Republik Hora

Als prozessorientiertes Langzeitprojekt zwischen 2013 und 2019 ist die Freie Republik Hora ein Format, in dem „Ensemblemitglieder von Theater HORA selbst Regieprojekte entwickeln – von der kollektiven Regie in Phase 1, über die ersten Eigenregie-Versuche in Phase 2, bis hin zur 3. Phase, in denen sechs Ensemblemitglieder mit einem Budget und teilweise unter Beteiligung externer Künstler\*innen sechs eigene Regieprojekte durchführen.“<sup>156</sup>

Zuschauer\*innen werden regelmäßig zu öffentlichen Proben eingeladen und um ihr feedback gebeten.

Im Prozess geht es mit Marcel Bugiel einerseits darum, „künstlerische Selbstbestimmtheit und Eigenverantwortung“ der HORA-Mitglieder zu fördern, auf der anderen Seite um eine Sensibilisierung des Publikums in ihrer **Wahrnehmung der Arbeit behinderter Performer\*innen** und quasi als Training möglicher Leseweisen und Reaktionen darauf: „Do I dare criticize a disabled actor?“<sup>157</sup>

---

<sup>154</sup> Browne, S. E-mailinterview mit Bugiel, M. am 8.4.2019, Anhang III.

<sup>155</sup> Vgl. <https://blog.zhdk.ch/disabilityonstage/freie-republik-hora/>. Zugriff am 16.4.2019 um 15:03 Uhr.

<sup>156</sup> Ebenda.

<sup>157</sup> Schmidt, Y. (2015). After Disabled Theater. Authorship, Creative Responsibility, and Autonomy in Freie Republik Hora. In Umathum, S., & Wihstutz B. (Hrsg.). *Disabled Theater*. Zürich-Berlin: Diaphanes, S. 228.

In einem Interview mit der Autorin dieser Masterthesis äußert sich Marcel Bugiel zum Langzeitprojekt der Freien Republik Hora, das im Juli 2019 aufgrund des Wechsels in der künstlerischen Leitung Horas – Michael Elbers wird von dieser zurücktreten – zu Ende gehen wird:

a) die Komplexität des ganzen Unternehmens und die Widersprüche, mit denen man zu kämpfen hat, sind deutlich größer, als uns das zu Beginn bewusst war. FRH war ein wichtiger Anfang, der vieles ins Rollen gebracht hat, viele Fragen aufgeworfen hat, ist aber weit davon entfernt, ein schlüsselfertiges Konzept für zukünftiges (Weiter)Arbeiten zu sein.

b) Das Selbstbewusstsein und die künstlerische Autonomie der HORA-Ensemblemitglieder sind durch das Projekt sichtlich gestiegen. Auch ihre Fähigkeit, sich über das zu artikulieren, was sie – als Regisseur\*innen oder auch „nur“ als Performer\*innen – auf der Bühne tun.

c) Die Öffentlichkeitswirksamkeit des Projekts war deutlich größer, als wir uns das jemals erträumt hatten. Auch und vielleicht vor allem durch die wissenschaftliche Begleitung sind wichtige Debatten angestoßen worden.

d) Künstlerisch wirklich „runde“ Ergebnisse hat das Projekt eher nicht hervorgebracht.

e) Für die Zukunft wäre meines Erachtens der gesamte Grundansatz noch einmal zu überdenken und zu verfeinern. Der Mythos des einsam gestaltenden, gewissermaßen allmächtigen Regisseurs wurde entgegen allen anderslautenden Beteuerungen nur bedingt in Frage gestellt. Mich persönlich interessieren nachhaltigere Zusammenarbeiten und differenziertere Formen der Aufteilung von künstlerischer Verantwortung zwischen behinderten und nichtbehinderten Künstler\*innen momentan mehr als die radikalkonzeptuellen Hauruck-Aktionen, die die FRH-Phasen in der Praxis oft waren.

f) Trotzdem halte ich den Schritt, Künstler\*innen mit geistiger Behinderung mehr künstlerische Autorschaft, Mitarbeit und Mitverantwortung zuzutrauen, weiterhin für extrem wichtig. Dahinter möchte ich persönlich eigentlich nicht mehr zurückgehen. In diese Richtung so konsequent die ersten Schritte probiert zu haben, dafür bin ich dem FRH-Projekt nach wie vor extrem dankbar.<sup>158</sup>

---

<sup>158</sup> Browne, S. Email-Interview mit Bugiel, M. am 8.4.2019, Anhang III.

Yvonne Schmidt, Theater- und Tanzwissenschaftlerin und Dozentin und Leiterin des SNF-Forschungsprojektes DisAbility on Stage am Institute for the Performing Arts and Film der Zürcher Hochschule der Künste, beschreibt, dass in den Ensembles, in denen Performer\*innen mit (vor allem mentalen) Behinderungen aktiv sind, die Leitung als Regisseur\*in beziehungsweise Choreograf\*in bisher nur von Menschen ohne Behinderungen übernommen wurde.

Es sei aber wichtig, dass jene auch in Leitungsfunktionen stehen.<sup>159</sup>

Schmidt bezieht sich auf die Soziologin Anne Waldschmidt, wenn sie schreibt:

Since persons with disabilities, and especially persons with cognitive disabilities, have difficulties to be accepted as subjects in society, the opportunity for them to make their voices heard on stage is of social relevance beyond, and independently of, the artistic significance of their work.<sup>160</sup>

Hier setzt Freie Republik Hora an, in dem die Ensemblemitglieder ermutigt werden, selbst zu choreografieren, zu leiten.

Die künstlerischen Ergebnisse, wie Bugiel im Interview sagt, sind (noch) nicht „rund“. <sup>161</sup> Tatsächlich ist, ebenso wie für das Handwerk des\*r Darsteller\*in, des\*r Tänzer\*in, auch für die vielfältigen, neben einem Talent notwendigen Fertigkeiten einer künstlerischen Leitung das Erlernen ebendieser notwendig – das gilt für Menschen aller körperlichen und geistigen Dispositionen.

Freie Republik Hora hat hier einen sinnvollen Anfang gesetzt.

Zusammenfassend kann über die Arbeit des Theater HORA gesagt werden, dass das Team unter hervorragender Stellung des Gründers Michael Elbers **Pionierarbeit** der inklusiven Praxis im deutschsprachigen Theater und Tanz geleistet hat.

Als andernorts mit Menschen mit Behinderungen noch höchstens genialer Wahnsinn, Bedauernswertigkeit, Hilfsbedürftigkeit und die Funktion von Theater bzw. Tanz als Therapiemöglichkeit – niemals jedoch als professioneller künstlerischer Ausdruck –

---

<sup>159</sup> Vgl. Schmidt, Y. (2015). After Disabled Theater. Authorship, Creative Responsibility, and Autonomy in Freie Republik Hora. In Umathum, S., & Wihstutz B. (Hrsg.). *Disabled Theater*. Zürich-Berlin: Diaphanes, S. 231.

<sup>160</sup> Waldschmidt A., zitiert bei: Schmidt, Y. (2015). After Disabled Theater. Authorship, Creative Responsibility, and Autonomy in Freie Republik Hora. In Umathum, S., & Wihstutz, B. (Hrsg.). *Disabled Theater*. Zürich; Berlin: Diaphanes, S. 231.

<sup>161</sup> Browne, S. Email-Interview mit Bugiel, M. am 8.4.2019, Anhang III.

konnotiert war, wagte es Elbers mit seinem Theater, Menschen mit Behinderungen auf der einen Seite im Tanz- und Theaterbereich **auszubilden**, auf der anderen Seite als **Autor\*innen von Tanz- und Theaterstücken** zu ermutigen.

## 5.3. Eine Wiener Geschichte: danse brute/tanzMontage/ lux flux

### 5.3.1. Danse Brute

Im Jahr 1999 wurde ich, zeitgenössische Tänzerin und Tanzpädagogin und zugleich frischgebackene Diplomierete Sozialarbeiterin Sonja Browne<sup>162</sup>, vor die Aufgabe gestellt, in der Wiener Beschäftigungstherapie Ayrenhoffgasse (Jugend am Werk), in der Menschen mit Lernschwierigkeiten und Körperbehinderungen mit täglicher Beschäftigung versorgt werden, einen „Tanzkurs“ abzuhalten.<sup>163</sup>

Sehr schnell wurde klar, dass zu den Teilnehmer\*innen des Kurses mithilfe von festgelegtem Bewegungsmaterial im Sinne von contemporary technique nur eine sehr unbefriedigende kreative Beziehung aufzubauen war:

Nichts hatten vorgefertigte Bewegungs- beziehungsweise Tanzstrukturen mit deren gemutmaßtem, künstlerischem Potential gemeinsam, im Gegenteil. Es schien so, als ob die Teilnehmer\*innen durch ihr Scheitern am Imitieren von plés, Sprüngen, Drehungen, Bodenchoreografien blockiert waren, überhaupt in Bewegung zu kommen.

Aufgrund dieser Erkenntnis begab ich mich auf Forschungs- und Weiterbildungsreise, um Hinweise dafür zu finden, wie Tanz als Kunstform in inklusiven Settings auf produktive Weise zu vermitteln sei, und in weiterer Folge, wie die Kommunikation und Arbeitsweise in gemischtfähigen Ensembles, die Menschen mit kognitiver Behinderung enthalten, möglich sei:

Die Stationen der Fortbildungen beziehungsweise Praktika, die ich in den Jahren 1999 – 2012 absolvierte waren: Wien/Österreich (Impulstanz- danceability bei Alito Alessi<sup>164</sup>), Turnhout/Belgien (Theater STAP<sup>165</sup>), London/GB (AMICI Dance Theater Company<sup>166</sup>), Wien (Adam Benjamin Advanced Training<sup>167</sup>).

Parallel dazu gründete ich das inklusive Tanzkollektiv **Danse Brute**<sup>168</sup>, um gemeinsam mit Tänzer\*innen, Bildenden Künstler\*innen, Literat\*innen, Videokünstler\*innen und Performer\*innen mit und ohne Behinderungen **unter innerhalb der Gruppe wechselnder künstlerischer Leitung** an einer **aus der Improvisation gespeisten, multimedialen Formensprache** zu forschen. Zu den Mitgliedern des Künstler\*innenkollektivs zählten neben mir die Schriftstellerin Michaela König, der Philosoph und Choreograf Michael

---

<sup>162</sup> Siehe Lebenslauf DSA Browne S., Anhang X.

<sup>163</sup> Vgl. <https://www.jaw.at/de/kontakt/standortewt/7>. Zugriff am 22.4.2019 um 11:06 Uhr.

<sup>164</sup> Vgl. <https://www.danceability.com/artistic-director>. Zugriff am 22.4.2019 um 11:29 Uhr.

<sup>165</sup> Vgl. <https://www.theaterstap.be/en/stap/vision>. Zugriff am 22.4.2019 um 11:36 Uhr.

<sup>166</sup> Vgl. <https://dancetabs.com/2015/08/all-about-amici-and-its-director-wolfgang-stange/>. Zugriff am 22.4.2019 um 11:24 Uhr.

<sup>167</sup> Vgl. Browne, S. (2011), Protokoll des „Advanced Training in Vienna 4. – 15.7.2011“, Anhang IV.

<sup>168</sup> Vgl. <https://sicht-wechsel.at/kuenstler/dansebrute/>. Zugriff am 27.2.2019 um 14:03 Uhr.

Turinsky, die Tänzerin und Begründerin von danceability Österreich Vera Rebl, der Videokünstler Rainer Berson, der Performer und Dichter Christian Polster, der Bildende Künstler Rudolf Wograndl, Tänzer Thomas Richter, Videokünstler und Musiker Michael Loizenbauer.<sup>169</sup>

Die Sujets und Themen der Performances von Danse Brute variierten je nach künstlerischer Leitung/Choreografie, durch das konstante Zusammenarbeiten über den Zeitraum von 1999 – 2012 hinweg entstand eine **gemeinsame Formensprache, gespeist durch die diversen körperlichen und mentalen Dispositionen der Ensemblemitglieder.**<sup>170</sup>

Elisabeth Madlener, Expertin, Vortragende, Workshopleiterin und Autorin im Bereich Queer DisAbility (Studies) und Körperdiskurse, schreibt 2012 in ihrer Diplomarbeit unter anderem über Danse Brute:

Die Grundlage der künstlerischen Arbeit dieses KünstlerInnenkollektivs liegt in der Improvisation. In ihrer Arbeit beziehen sie sich nicht direkt auf eine der vielen Improvisationsformen, wie DanceAbility oder Kontaktimprovisation. Die künstlerische Auseinandersetzung dieser Performancegruppe mit der Thematik des behinderten Körpers im Tanz gibt jedoch ein anschauliches Beispiel für die Verarbeitung dieses Themas im Tanz. [...] Aus der gemeinsamen Arbeit ist ein Improvisationskollektiv entstanden, das sich von Beginn an dem ‚ungekünstelten‘, ‚wilden‘ im Sinne von ‚rohen‘ Ausdruck verschrieben hat. Eine Darstellungsweise, welche – mit einem anderen Fokus als bei den Bilderwerfern – weniger die Provokation des Publikums als Arbeitsmaterial hat, als die Darstellungsvariante des behinderten Körpers in seiner „rohen“, „wilden“ und „ungekünstelten“ Form. Mit diesem Werkzeug will auch Danse Brute die künstlerischen Normen erweitern.<sup>171</sup>

Das Kollektiv Danse Brute vereinte in seinem kontinuierlichen Research und seinen Performances die, in Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit genannten, Kriterien inklusiver Praxis im zeitgenössischen Tanz: **Autor\*innenschaft** von Performer\*innen mit und ohne Behinderungen, Suche nach einer gemeinsamen inklusiven Formensprache im Sinne des

---

<sup>169</sup> Vgl. Danse Brute. Broschüre. (2008), S. 2.

<sup>170</sup> Vgl. <https://sicht-wechsel.at/kuenstler/dansebrute/>. Zugriff am 27.2.2019 um 14:03 Uhr.

<sup>171</sup> Madlener, E. (2012). Tanz und Körpererleben bei physischer Behinderung. Diplomarbeit. Universität Wien, S. 43.

zerbrechlichen Körpers und einer **Ästhetik der Diversität**. So schreibt die Journalistin Kathrin Kipp in einer Rezension über das Stück „Flamenco“ bei einem Gastspiel von Danse Brute in Reutlingen 2008: „[...] Gerade deshalb fahnden sie künstlerisch nach einer ganz eigenen Ästhetik. [...] sie tanzen, springen, flattern, krabbeln, spreizen, wälzen, krümmen und entfalten sich im wahrsten Sinne des Wortes [...].“<sup>172</sup>

Philosoph und Choreograph Michael Turinsky schreibt Danse Brute als Kollektiv in seiner „radikalen Vielfalt der Körper“ zu, dass es „sich der Erforschung und Sichtbarmachung des singulären **Beitrags inklusiven Tanzes zum zeitgenössischen Tanz**“ widmet.<sup>173</sup>

Er schreibt weiter:

Versteht Danse Brute seine künstlerische Praxis als *inklusiv*, so ist damit freilich keineswegs die bloße unreflektierte Einbeziehung behinderter Menschen gemeint. Danse Brute orientiert sich in seiner künstlerischen Praxis konsequent am Prinzip der Inklusion – der Überzeugung eines grundlegenden Primats individueller Heterogenität gegenüber gruppenspezifischer Homogenität. Statt die vermeintlich abgrenzbare Gruppe der „Behinderten“ in die ebenso vermeintlich abgrenzbare Gruppe der „Nicht-Behinderten“ zu integrieren, statt eine Gruppe den Normen der anderen zu unterwerfen, begreift Danse Brute individuelle Vielfalt und Heterogenität als gemeinsame tanzästhetische Ressource.<sup>174</sup>

### 5.3.2. tanzMontage

Aus dem Bedürfnis heraus, den Arbeits- und Lebensbedingungen von Kolleg\*innen mit Behinderungen entgegenzukommen, die in Tagesstrukturen arbeiten und so nur unter komplizierten organisatorischen Aufwänden täglichen Tanzproben beiwohnen konnten, bemühte ich mich, eine Performancegruppe innerhalb einer solchen Tagesstruktur aufzubauen und erhielt 2011 die Möglichkeit dazu.

Im damaligen Verein BALANCE wurde die Gruppe „tanzMontage“ unter meiner Leitung errichtet. An meiner Seite leiteten Joy Prutscher und Johanna Tatzgern tägliches Training und Proben, ab 2013 übernahm Inge Kaindlstorfer die Co-Leitung der tanzMontage.

---

<sup>172</sup> Kipp, K. (2008). Tanz im Narrenturm. *Reutlinger Nachrichten*, S. 11.

<sup>173</sup> Turinsky, M. (2012). Radikale Vielfalt der Körper. Zur inklusiven Tanzpraxis des Kollektivs Danse Brute und ihrer Bedeutung für den zeitgenössischen Tanz. *Programmheft Danse Brute*, "Charly K.O.". Wien.

<sup>174</sup> Ebenda.

Das Konzept der geteilten Autor\*innenschaft, das schon bei Danse Brute eine Grundvoraussetzung war, wurde hier weiter vorangetrieben. Abwechselnd choreografierten die Ensemblemitglieder der tanzMontage Soli, die in Videoform publiziert wurden:

„Stadion“, Choreografie: David Galko, Tanz: Milos Ibrahim;<sup>175</sup>

„Irrgarten“, Choreografie: Sonja Browne, Tanz: Christian Polster, Joy Prutscher;<sup>176</sup>

„Glashaus“, Choreografie: Sonja Browne, Tanz: David Galko.<sup>177</sup>

Daneben entstand ein breites Werk an Tanzstücken unter abwechselnder künstlerischer Leitung.<sup>178</sup>

In ihrem Konzept schreiben wir unter dem Label „Kaindlstorfer/Browne“ über die tanzMontage:

Die Diversität von Körpern und mentalen Dispositionen bestimmen den ästhetischen Ausdruck. Unser Arbeitsfeld bewegt sich im Spannungsfeld zwischen kodiertem Verhalten und Anarchie. Die Virtuosität liegt in der Kontextualisierung von alltäglichen, fehlerhaften und persönlichen Äußerungen. Der Ausgangspunkt der Arbeit ist Selbstbestimmung und Inklusion als gesellschaftspolitische Haltung.<sup>179</sup>

Im Laufe der Jahre und unter verstärktem Einfluss der tanzkünstlerischen Haltung Inge Kaindlstorfers, verschob sich die inhaltliche Programmatik der tanzMontage in Richtung „Konzeptueller Tanz“.

So entstanden die Stücke „Tight“ (2015) zur Musik von Karlheinz Essl, „Demontage“ (2016), „YOUR JUMBO LOGISTICS“ (2017) und „Nullmorphem – eine Lyrik“ (2018), denen strukturelle Konzepte der Konstruktion und Dekonstruktion von Sprache und Bewegungssprache, Raumbezogenheit in ihren Extremen (extreme Enge, extreme Weite), Textinterpretation und Kollage-technik gemeinsam waren.

Das Thema Inklusion wurde nicht inhaltlich verhandelt, sondern war Basis der täglichen Arbeitsbeziehungen.

---

<sup>175</sup> Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=hZCNHYHhHul>. Zugriff am 22.4.2019 um 14:40 Uhr.

<sup>176</sup> Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=vMHW6zF0MZU>. Zugriff am 22.4.2019 um 14:40 Uhr.

<sup>177</sup> Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=F7sD6YVvIRU>. Zugriff am 22.4.2019 um 14:52 Uhr.

<sup>178</sup> Vgl. tanzMontage Kurzbeschreibung inklusive worklist 2006 – 2017, Anhang V.

<sup>179</sup> Ebenda.

„Es gibt keinen inklusiven Tanz, sondern nur unterschiedlichste Persönlichkeiten, die Tanz betreiben“, zitiert Ulli Moschen die künstlerischen Leiterinnen des Ensembles in ihrem Artikel im Falter<sup>180</sup>:

Mit demselben zehnköpfigen Ensemble, mit dem ihr Kollege Georg Blaschke im zweiten Teil des Abends das Stück „ENG PENG! Das Himmelreich“ aufführt, setzen die beiden ihre Version zum Thema Enge um, die ursprünglich durch die räumlich eingeschränkte Trainings- und Probensituation inspiriert wurde. Ganz im Sinne der Selbstermächtigung sind die Zuschauerinnen und Zuschauer eingeladen, sich frei zu bewegen, und die Nähe, beziehungsweise die Distanz zum Geschehen nach eigenem Ermessen auszuloten.<sup>181</sup>

Die Zuschauer\*innen der tanzMontage sind, und dies gilt durchgehend für das Werk der Gruppe zwischen 2013 und 2018, **auf sich selbst zurückgeworfen**:

Größtenteils „frei“ müssen sie sich mit den Performer\*innen mitbewegen, selbst entscheiden, was und wie sie das Performancegeschehen wahrnehmen. Es wird keine Unterhaltung in dem Sinne geboten und die Rezipienten sind sozusagen Zeugen einer in einem gesetzten Rahmen organisierten realtime composition.

Helmut Ploebst beschreibt die Reaktionen des so auf sich selbst zurückgeworfenen Publikums folgendermaßen:

Die Leute sagen: „Es ist ein bisschen fad.“ Das ist keine Qualitätsaussage, aber da gehen sie lieber zu so einem Mix – Afrikanisch, Yoga, Tantra, wo man das Komplettangebot hat. Das ist ein Trend seit 15 Jahren, diese „Alles – Vermischung“. Das „Fad“ ist immer ein Störfaktor, damit kann man die Leute aus dem Konzept bringen, weil sie sich auf etwas fokussieren müssen. Und wenn sie aber lernen, dass fokussieren besser ist als das Zerstreuen, dann erst kann man kommunizieren. [...] Also, um Mensch bleiben zu können, muss man sich fokussieren, konzentrieren, sammeln, in dieser künstlerischen oder somatischen Praxis.

Dann kehren die Leute, glaube ich, schon wieder ihr Interesse zu so etwas hin. Man muss es ihnen in ihrer Sprache kommunizieren, damit können

---

<sup>180</sup> Moschen, U. (Juli 2016). Wann geht es endlich wieder um Liebe? *Beilage zum Falter*, S. 11.

<sup>181</sup> Moschen, U. (Juli 2016). Wann geht es endlich wieder um Liebe? *Beilage zum Falter*, S. 11.

sie, sozusagen, wieder kompetent werden gegenüber dem, was sie „überschwemmt“.<sup>182</sup>

Was die Zuschauer\*innen sonst „überschwemmt“, kommerzkulturelle Tanzangebote mit zum Teil gefühlsbetonter Musik und hübschen Kostümen unterlegt, wurde bei Performances der tanzMontage nicht geboten – eher das karge Gegenteil mit einfachen Räumen und Lichtbedingungen, sparsamem Einsatz von Musik beziehungsweise Geräusch, schlichten Kostümen und einer Bewegungssprache, die nicht aus körperlicher Virtuosität erwächst, sondern teilweise alltägliche Bewegungssamples performt.<sup>183</sup>

Bewegung und Montage entwachsen in der tanzMontage dem gemeinsamen Forschen des heterogenen Ensembles. Das Ergebnis erzeugte – die Performances riefen, ähnlich Bels „Disabled Theater“, gespaltene Kritik hervor – auf der einen Seite die Freude über die „wohldurchdachte Spielanordnung“<sup>184</sup>, auf der anderen Seite Kritik daran, dass „die behinderten Tänzer\*innen selbst wohl gar nicht verstehen, was sie auf der Bühne machen, da alles viel zu intellektuell für sie ist.“<sup>185</sup>

Im Jahr 2018 wurde die tanzMontage schließlich von der, die Gruppe strukturell tragenden, Tagesstruktur aufgelöst, mit der auf der Webseite von BALANCE nachzulesenden Begründung, eine professionelle Tanzgruppe könne nicht

in den Grenzen einer Sozialdienstleistungsorganisation der Behindertenhilfe existieren. Professionelle künstlerische Arbeit in der darstellenden Kunst ist sehr komplex – erfordert Zuarbeit und Zusammenarbeit von verschiedenen Sparten und Berufsfeldern. Solche Produktionen können auf Dauer mit professionellem künstlerischem Anspruch nicht von einer Einrichtung getragen werden, deren geförderter Auftrag allein Sozialbegleitung ist.<sup>186</sup>

Wie wir aus dem vorangegangenen Kapitel 5.2. über Theater HORA in der Schweiz wissen, ist dies sehr wohl möglich – nur eben scheinbar nicht in Österreich.

---

<sup>182</sup> Interview mit Ploebst, H. und Kaindlstorfer, I. am 28.9.2018, Anhang I

<sup>183</sup> Vgl. Videoclip *YOUR JUMBO LOGISTICS/tanzMontage*. Zugriff am 22.4.2019 um 14:55 Uhr. <https://www.youtube.com/watch?v=Aj5EkpKLkok>.

<sup>184</sup> Hauser J., Publikumsstatements zu tanzMontage/YOUR JUMBO LOGISTICS (2017), Anhang VI.

<sup>185</sup> Browne, S. Gespräch mit einem Betreuer einer Tagesstruktur für Menschen mit Behinderungen.

<sup>186</sup> Vgl. <http://www.balance.at/news/balance-beendet-das-tagesstruktur-angebot-tanzperformance>. Zugriff am 24.4.2019 um 14:50 Uhr.

Nach der Auflösung der tanzMontage trennten sich mehr oder weniger die Wege der Ensemblemitglieder: Ein Teil der Gruppe würde fortan weiterhin unter dem schon seit 1994 bestehenden label „lux flux“ unter Inge Kaindlstorfer weiterarbeiten<sup>187</sup>, Sonja Browne begann unter dem Namen Danse Brute ihre alte Basisarbeit wieder aufzunehmen. Ein Teil des tanzMontage-Ensembles zog sich von der künstlerischen Arbeit zurück.

### 5.3.3. lux flux

lux flux wurde 1994 von Inge Kaindlstorfer, Jack Hauser und David Ender gegründet. In ihrer Ästhetik bewegt sich die Gruppe „im Zwischenreich von Tanz, Bewegung, Aktion, Geräusch, Musik, Installation und Alltag“<sup>188</sup>, wie in dem Presstext anlässlich des neuen Stückes „found in translation“ zu lesen ist.

Von Beginn an beschäftigt sich laut dem Text lux flux mit der Integration von Nicht-Tänzern in Performance-Projekte. Aus tänzerischer Sicht ist es interessant, mit den besonderen Qualitäten der Bewegungen von unterschiedlichen Menschen – TänzerInnen und NichttänzerInnen – zu arbeiten. Gewünscht ist eine Vielfalt von individualisierten Körpersprachen. Der ausgebildete TänzerInnen-Körper wird zu einem Ausdruck unter vielen. Schönheit und Präzision bekommen einen neuen Inhalt abseits gängiger Klischees.<sup>189</sup>

Und weiter: „Diese Arbeitsweise vertieft sich in der Zusammenarbeit mit Menschen mit Behinderungen: Sie performen nicht trotz ihrer Behinderung, sondern unabhängig davon in ihrer persönlichen Eigenart, wie alle anderen auch.“<sup>190</sup>

Die hier beschriebene Haltung spiegelt wider, dass lux flux von Grund auf von einer geteilten **Autor\*innenschaft** und dem Interesse an einer **Ästhetik der Diversität** ausgeht:

Ungeachtet der Behinderung oder Nicht-Behinderung oder des professionellen Niveaus der Tanztechnik arbeiten wir gleichberechtigt und auf Augenhöhe mit dem Mittel der Improvisation. Die Improvisation dient der Materialsammlung und der Bewußtmachung und Erschließung der

---

<sup>187</sup> Vgl. <http://www.tanzhotel.at/de/artist-at-resort/aar-aktuell>. Zugriff am 24.4.2019 um 14:58 Uhr.

<sup>188</sup> Presstext lux flux. (2019). *Found in translation*, Anhang VIII.

<sup>189</sup> Presstext lux flux. (2019). *Found in translation*, Anhang VIII.

<sup>190</sup> Ebenda.

individuellen Möglichkeiten und Standpunkte. Jede/r PerformerIn ist gleichzeitig AutorIn und InterpretIn des gemeinsamen Materials.<sup>191</sup>

Nach der Auflösung der tanzMontage als fixes Ensemble ging ein Teil der Protagonist\*innen des Ensembles in die Gruppe lux flux über und das aktuelle Stück der Gruppe, „found in translation“, wird voraussichtlich im Oktober 2019 im Echoraum in Wien uraufgeführt.

Das Stück bezieht sich in hohem Maße auf Kompositionstechniken der Musik, wie dem Presstext zu entnehmen ist:

Durch die Zusammenarbeit mit MusikerInnen (Elisabeth Flunger und David Ender) wird das Projekt von musikalischen Konzepten durchdrungen: Die Bewegungsarbeit fokussiert auf Begriffe wie Thema, Motiv, Imitation, Variation und Transformation. Die AkteurInnen verstehen sich als Einzelstimmen im Netz der Gruppe, Gleichzeitigkeit wird als Polyphonie wahrgenommen.<sup>192</sup>

Aus dem Presstext geht weiters hervor, dass lux flux auch in dieser Arbeit bei seiner Haltung bleibt, die von **Autor\*innenschaft der Tänzer\*innen** und der **spezifischen Ästhetik der Diversität** ausgeht.<sup>193</sup>

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Entwicklung Danse Brute/tanzMontage/lux flux in der ich, Sonja Browne, von vielen Kolleg\*innen mit und ohne Behinderungen begleitet und unterstützt wurde, durch ständiges Bemühen, Arbeitsstrukturen für die inklusive Praxis im zeitgenössischen Tanz zu schaffen, teilweise gescheitert ist (siehe die Beendigung der tanzMontage durch ihren Trägerverein), teils doch **neue Wege und Impulse für die Wiener Tanzszene** geben konnte.

Als eine der ersten Wiener mixed abled-Gruppierungen trug Danse Brute zu einer **Wahrnehmungsänderung** dessen, was und wie Tanz sein kann, bei und war quasi ein Sprungbrett für nun selbständig weiteragierende Tanzschaffende wie Michael Turinsky und Vera Rebl.

Indem Menschen mit unterschiedlichen Körpern und Geistern auf der Bühne beziehungsweise in der Aufführungssituation als Handelnde gemeinsam und gleichwertig performten, eröffnete sich den Rezipienten eine **Ästhetik der Diversität**.

---

<sup>191</sup> Ebenda.

<sup>192</sup> Ebenda.

<sup>193</sup> Vgl. Presstext lux flux. (2019). *Found in translation*, Anhang VIII.

Um die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit zu vertiefen, werden im folgenden Kapitel die Schlussfolgerungen, die durch die Beschäftigung mit den Œuvres der drei vorangegangenen Beispiele – Adam Benjamin, Theater Hora und Danse Brute/tanzMontage/lux flux – gewonnen wurden, verdichtet, indem Elemente gelingender inklusiver Praxis im zeitgenössischen Tanz aus der Perspektive der hierfür recherchierten Literatur betrachtet werden.

## 6. Wie inklusive Praxis den zeitgenössischen Tanz bereichert

Wenn wir von der von inklusiver Praxis ausgehenden Bereicherung für den zeitgenössischen Tanz, von dem von ihr geschaffenen Mehrwert sozusagen, sprechen, ist in einem ersten Schritt zu definieren, was mit dem zeitgenössischen Tanz im Rahmen der vorliegenden Arbeit gemeint ist. Die Autorin geht dabei von einer **Konstellation des zeitgenössischen Tanzes** in Form von in Wechselwirkung stehenden **Tanzschaffenden** – also Tänzer\*innen, Choreograf\*innen, Dramaturg\*innen und sonstigen Mitarbeiter\*innen in einer Tanzproduktion, den **Rezipient\*innen**, privat und professionell Tanz betrachtende Personen, **Veranstalter\*innen** und sich **In-Tanzausbildung-Befindlichen** aus.

Inklusive Praxis bereichert also dieses Dispositiv von zeitgenössischem Tanz, indem sie ihn mit Fragen und Problemen konfrontiert, deren Lösung beziehungsweise Thematisierung zur Weiterentwicklung in Lehre, Produktionsweise, Ästhetik und Reflexion beiträgt, siehe dazu die folgenden Kapitel:

### - 6.1. Spazieren mit Schildkröten.

In ihrer forschenden Arbeitsweise tragen inklusive tanzkünstlerische Kollaborationen zu einer **Wahrnehmungsänderung** dessen, was und wie Tanz sein kann, bei (und parallel dazu, was und wie Gesellschaft sein kann).<sup>194</sup>

### - 6.2. Ästhetik der Diversität.

Indem Menschen mit unterschiedlichen Körpern und Geistern auf der Bühne beziehungsweise in der Aufführungssituation als Handelnde gemeinsam – **gleichwertig und gleichermaßen sichtbar** – performen, eröffnet sich eine Ästhetik der Diversität.<sup>195</sup>

### - 6.3. Die verlorene Einheit.

Nicht zuletzt darf wieder neu darüber nachgedacht werden, wie Tanz geschaffen wird, wie er erlernt wird, wie reflektiert, wie auf akademischem Niveau beleuchtet. Im Widerstreit mit der **Souveränität des Begrifflichen im wissenschaftlichen Diskurs** werden gerade von Tänzer\*innen mit Lern- oder Sinnesbeeinträchtigung, die ihren „Körper in den Kampf werfen“, durch ihr Mitwirken im Performancegeschehen, durch ihr **Denken MIT Kunst**, durch ihre „andere“ mentale Disposition, **heterogene Modi der Reflexion und der**

---

<sup>194</sup> Vgl. Koppers, P. (2004). *Disability and contemporary performance: bodies on the edge*. New York; London: Routledge, S. 68.

<sup>195</sup> Vgl. Richarz, B., & Walser-Wohlfarter, E. (2018). tanzfähig-Unterwegs zu einer Ästhetik der Differenz. In Quinten, S., & Rosenberg, C. (Hrsg.). *Tanz-Diversität-Inklusion*. Bielefeld: transcript Verlag, S.226.

**Genesis von künstlerischem Forschen ins Spiel gebracht und miteinander verknüpft.**<sup>196</sup>

## **6.1. Spazieren mit Schildkröten**

Tanz als Spiegel gesellschaftlicher Prozesse entwickelt sich weiter, in dem er ebendiese Aufgabe wahrnimmt, am aktuellen gesellschaftlichen Diskurs teilnimmt und diesen auf dissidente Weise herausfordert.<sup>197</sup>

In der Einleitung zu ihrem Buch „Disability and contemporary performance“ zitiert Petra Koppers Walter Benjamins Rekurs auf den Flaneur, der mit einer Schildkröte am Seidenband durch die belebten Einkaufspassagen im Paris um 1840 spazieren geht, einer Figur in Baudelaires Gedichteband „Fleur Du Mal“.<sup>198</sup>

In seiner Langsamkeit behindert der Flaneur die Geschwindigkeit der Stadt und kann als Sinnbild der behinderten Künstler\*in gesehen werden, die eine\*n von der Norm unterschiedliche\*n Geschwindigkeit, Körperlichkeit, Geist innehat, und damit **den normativen Kunstbetrieb in Frage stellt**. Darüber hinaus wird die Schildkröte von dem ihr normalerweise zugeordneten Platz disloziert, in die Öffentlichkeit gebracht, **einer Zuordnung entzogen**.<sup>199</sup>

In similärer Weise begeben sich Performer\*innen mit Behinderungen bewusst durch ihre Performance in den öffentlichen Raum und durchbrechen damit die Stereotypen von passiver Behinderung und deren Zuweisung in das Private, Nicht-Sichtbare.<sup>200</sup>

Damit fordern sie Gesellschaft und (Tanz)kunst zur **Transformation** auf:

„ [...] the disabled performer in contemporary art signals a historical moment where a culture is examining its bodies, sorts and counts its differences, allocates new quarters and reinvents itself.“<sup>201</sup>

Kunst in der postmodernen Welt verhält sich mit Koppers folgendermaßen:

„ [...] as art enters life, its power to hold meaning diminishes, and transmutes in forms that elude concepts such as agency, strategy, political impact and social responsibility.“<sup>202</sup>

---

<sup>196</sup> Vgl. Richarz, B., & Walser-Wohlfarter, E. (2018). tanzfähig-Unterwegs zu einer Ästhetik der Differenz. In Quinten, S., & Rosenberg, C. (Hrsg.). *Tanz-Diversität-Inklusion*. Bielefeld: transcript Verlag, S.226.

<sup>197</sup> Vgl. Klein, G. (2010). Tanz als Aufführung des Sozialen. I: Bischof, M., & Rosiny, C. (Hrsg.). *Konzepte der Tanzkultur*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 141.

<sup>198</sup> Vgl. Koppers, P. (2004). *Disability and contemporary performance: bodies on the edge*. New York; London: Routledge, S. 1.

<sup>199</sup> Vgl. ebenda, S.2.

<sup>200</sup> Vgl. ebenda, S.2.

<sup>201</sup> Ebenda, S. 3.

<sup>202</sup> Ebenda, S. 3.

Zeitgenössische inklusive Performance **hinterfragt automatisierte Konnotationen** von Behinderung und hält damit der Gesellschaft einen Spiegel über ihre Verfasstheit vor die Nase.

Das gemeinsame gleichwertige Performen von Künstler\*innen mit und ohne Behinderungen, in dem behinderte Menschen selbstbestimmte, „starke“, mitunter führende und witzige Personagen darstellen (vgl. etwa Ramis Alsüveds Solo in YOUR JUMBO LOGISTICS von **lux flux**, in der er einen Impulsvortrag hält, in dem er sich durch seine minimalistische Performance zum Thema „persönliche Logistik“ körperlich äußert, wie in Kapitel 5.3.2. zu sehen war), zieht eine Wirkung nach sich, die vergleichbar ist mit dem Brecht'schen Verfremdungseffekt, wie bei Kuppers beschrieben:

Durch die aktive Beteiligung behinderter Menschen werden ableistische Strukturen und Sichtweisen aufgedeckt: Strukturen des „Common Sense“, der „natürlichen“ Sichtweise von Behinderung, Narrationen von behinderten Menschen, die besagen, dass Behinderung Tragik, Leiden, Passivität, Fesselungen an Rollstühle, Notwendigkeiten der Fremdbestimmung impliziert.<sup>203</sup>

Mit dieser Eigenschaft fordert der inklusive Tanz den zeitgenössischen Tanz an sich zu einer **Neuadjustierung** auf:

So begeben sich die Tänzer\*Innen des Ensembles **tanzMontage** in dem Stück „YOUR JUMBO LOGISTICS“ abwechselnd in die Position des Vortragenden, Impulsgebenden, ungeachtet ihrer Behinderung/Nichtbehinderung.<sup>204</sup>

Die Protagonist\*innen des **Theater HORA** erforschen, wie in Kapitel 5.2. dargestellt, in dem Langzeit-Projekt „Freie Republik HORA (FRH)“ das Potenzial von an Regie, Choreografie und Performance interessierten Menschen mit einer „geistigen Behinderung“ und **hinterfragen damit auch die üblichen Aufteilungen und normativen Setzungen im gegenwärtigen Theaterbetrieb.**<sup>205</sup>

Susanne Quinten, Sportwissenschaftlerin und Vertretungsprofessorin an der Universität Dortmund, beschreibt in ihrem Beitrag zum Sammelband „Tanz – Diversität – Inklusion“, eine Studie von Sarah Whatley aus dem Jahr 2007 zitierend, die möglichen Phasen einer **Wahrnehmungs- und Einstellungsveränderung** der Zuschauer\*innen beim Rezipieren von mixed-abled Tanzstücken:

---

<sup>203</sup> Vgl. Kuppers, P. (2004). *Disability and contemporary performance: bodies on the edge*. New York; London: Routledge, S. 49.

<sup>204</sup> Vgl. <https://sicht-wechsel.at/termine/tanzmontage-your-jumbo-logistics-2/>. Zugriff am 19.2.2019 um 15:00 Uhr.

<sup>205</sup> Vgl. <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=533>. Zugriff am 19.2.2019 um 15:47 Uhr.

In der Anfangsphase überwiegt der am klassischen ästhetischen Körperideal orientierte Blick auf die Tänzer\*innen mit Behinderung, dem eine voyeuristische, distanzierende und abwertende Grundhaltung zugrunde liegt. Im weiteren Verlauf verringert sich die innere Distanzierung, Behinderung wird nicht mehr als eine Kategorie für ästhetische Beurteilung, sondern als selbstverständlicher Teil von Vielfalt gesehen. Durch häufigeres Zuschauen von mixed-abled Tanzstücken kann es schließlich dazu kommen, dass eigene gespeicherte Bewegungserfahrungen bei der Stückbetrachtung aktiviert werden und Prozesse interner Stimulation stattfinden.<sup>206</sup>

Das bedeutet, Wahrnehmungs- und Einstellungsänderung in Bezug auf „das Andere“ vollzieht sich bei dem/der Zuschauer\*in in einem voranschreitenden Prozess des Richtungswechsels des Blickes, an dessen Höhepunkt nicht das „Andere des Anderen“ angeschaut wird, sondern „das Andere in mir. Damit eröffnet sich ein Möglichkeitsraum, in dem sich verschiedene Akteure befinden, Künstler und Theoretiker, Individuen und Kollektive, Darstellende und Rezipierende.“<sup>207</sup>

Diese Erkenntnis wird vom EU-Projekt „Europe Beyond Access“ aufgegriffen, das innerhalb von 5 Jahren Künstler\*innen mit Behinderungen europaweit mit verschiedenen Formaten, wie Festivals, Laboratorien, Unterstützung inklusiver Ensembles, etc. unterstützen will.

Das Theater Kampnagel (Deutschland), Per Art (Serbien), das British Council (GB), Skanes Dansteater (Schweden), Holland Danse Festival (Niederlande), Oriente Occident (Italien) und Onassis Stegi (Griechenland) sind Partnerorganisationen von „Europe Beyond Access“.<sup>208</sup>

„Inclusive dance productions confront political matters of our time in a very interesting way and therefore represent a kind of avant-garde position.“<sup>209</sup>, meint Melanie Zimmermann, Kuratorin für Tanz am Theater Kampnagel Hamburg in einem Blog der Organisation „Disability Arts International“, und Myrto Lavda, Leiterin des Educational Program der Athener Kulturinitiative Onassis Stegi erklärt:

---

<sup>206</sup> Quinten, S. (2018). Teilhabe im Tanz. In Quinten, S., & Rosenberg, C. (Hrsg.). *Tanz-Diversität-Inklusion*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 144.

<sup>207</sup> Ziemer, G. (2005). *Verletzbar Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik*. Zürich-Berlin: Diaphanes, S. 104.

<sup>208</sup> <http://www.disabilityartsinternational.org/blogs/2019/europe-beyond-access-developed-in-the-laboratory>. Zugriff am 5.3.2019 um 11:41 Uhr.

<sup>209</sup> Vgl. ebenda.

„It's also about transforming how we see the art. This work offers new aesthetics and new modes which are just as valuable as any other practice – fundamentally challenging what contemporary performance is, and who it is for.”<sup>210</sup>

Andrea Heinz, freie Autorin, Literaturwissenschaftlerin und Philosophin, beschreibt die inklusive Performance „Every Body Electric“ von Doris Uhlich im Tanzquartier Wien 2018 folgendermaßen:

Zwei nackte Körper auf dem Boden, liegend, kriechend. So werden die Zuschauer\*innen in Doris Uhlichs „Every Body Electric“ begrüßt. Es ist wie das Sinnbild des hilflosen Menschenwesens, das, ohne auch nur gefragt worden zu sein, in die Welt geworfen wurde. Zumal die Performer\*innen, mit denen die Tänzerin und Choreografin ihr neuestes Stück erarbeitet hat, Menschen mit körperlichen Beeinträchtigungen sind. Also die maximale Hilflosigkeit, Verzweiflung gar? Ganz und gar nicht. Man darf sich nicht täuschen. Vielmehr sollte man von Anfang an eines verstehen: Es geht hier nicht um Fragen von Normalität und Können, von Mangel oder Fehler. Was Doris Uhlich untersucht, ist vielmehr die reine, physische Tatsache des Als-Körper-in-der-Welt-Seins.<sup>211</sup>

Damit beschreibt Heinz treffend, worum es in inklusivem zeitgenössischem Tanz unter anderem geht, nämlich darum, Seh- und Interpretationsmöglichkeiten von Behinderung und dessen, was Tanz sein kann, zu erweitern.

---

<sup>210</sup> <http://www.disabilityartsinternational.org/blogs/2019/europe-beyond-access-developed-in-the-laboratory>. Zugriff am 5.3.2019 um 11:41 Uhr.

<sup>211</sup> Heinz, A. (2018). Das Glück im haltlosen Kiefer. (Tanzquartier Wien, Hrsg.). *TQW Magazin*, S. 6 und 7.

## 6.2. Ästhetik der Diversität

Tobin Siebers beschreibt in „Un/Sichtbar“, dass Behinderungen in modernen Stücken und Performances eine ästhetische Ressource darstellen, in denen durch die Sichtbarkeit von Behinderung beim Publikum hervorgerufene Emotionen nicht „in ein Theater des Vergnügens umgeleitet werden sollen“<sup>212</sup>. Stattdessen spricht er sich für das Ausarbeiten einer **Ästhetik der Behinderung** aus. Diese lehne es ab, „die Darstellung des gesunden Körpers – und die ihr zugrundeliegenden Definitionen von Harmonie, Unversehrtheit und Schönheit – als einziges Definitionskriterium der Ästhetik anzuerkennen. Sie begreift etwas als Schönheit, das nach traditionellen Kriterien als zerbrochen angesehen werden würde, und das deswegen nicht weniger schön, sondern infolgedessen umso schöner ist.“<sup>213</sup>

Das Publikum nimmt nicht-behinderte Körper als nicht-behindert wahr. Es fragt nicht, warum nicht-behinderte Körper auf der Bühne benutzt werden. Mit dem behinderten Körper ist das ganz anders. Sobald er die Bühne betritt, ist er sichtbar, vielleicht sogar hyper-sichtbar. Das Publikum bemerkt behinderte Körper normalerweise und will verstehen, warum sie auf der Bühne sind. Der behinderte Körper hat Bedeutung – und zwar notwendigerweise –, da das Publikum, sobald etwas so Sichtbares wie ein behinderter Körper ohne Begleitbedeutung oder -erklärung die Bühne betritt, das Stück bemängelt.<sup>214</sup>,

meint Tobin Siebers in seinem Beitrag „Un/Sichtbar“ zum Sammelband „Ästhetik versus Authentizität“ aus dem Jahr 2012.

Die Teilnahme von Künstler\*innen mit Behinderungen auf der Bühne ist also mit Siebers – immer noch – erklärungsbedürftig oder zumindest nicht selbstverständlich, ähnlich der Tatsache, dass schwarze Tänzer\*innen im Ballett eher ungewöhnlich sind oder dass die Rolle der Choreografie eher von Männern ausgeübt wird.

Warum? Weil im alltäglichen Leben, „auf der Straße“ sozusagen, Menschen mit Behinderungen entweder nicht sichtbar (weil tatsächlich nicht anwesend) oder eben

---

<sup>212</sup> Siebers, T. (2012) Un/sichtbar. In Schipper, I. (Hrsg.). *Ästhetik versus Authentizität*. Berlin: Theater der Zeit, S. 21.

<sup>213</sup> Ebenda.

<sup>214</sup> Ebenda, S. 16.

„hyper-sichtbar“ sind, weil sie durch ihr seltenes Auftreten in der Öffentlichkeit ebendort auffallen. Mit diesem Umstand wäre es ein Logisches, so zu verfahren, dass allein aus Widerständigkeit Menschen mit Behinderungen sozusagen justament die Bühnen betreten, um auf sich selbst aufmerksam zu machen.

Diese Vorgehensweise würde aber nicht den künstlerischen Wert von inklusivem Tanz erhellen. Der künstlerische Wert der gemeinsamen Tanzarbeit von Menschen mit und ohne Behinderungen wird in der ihr entwachsenden spezifischen **Ästhetik, die in der Differenz der Tänzer\*innen wurzelt**, sichtbar.

Die erste inklusive, von **Adam Benjamin** geleitete Studentenperformance an der Plymouth University im Jahr 2008 wurde von Wendy Purcell, Vice-Chancellor ebendort, folgendermaßen beschrieben:

Nothing really prepared me for the shift I experienced in being part of the audience invited to view the work of disabled and non-disabled students working together. I remember being utterly absorbed by the piece and aware of the physicality of the performers in their movement and stillness – and at the same time being both aware and unaware of their disabilities. Their form, actual and assumed, was fundamental to the dance and the way their bodies moved in harmony showed a dependency one with another built on trust and respect for the person irrespective of physical and/or mental challenges. I understood at a deep level the criticality of the academic work of dance and performance with wider societal messages about inclusivity and equity [...].<sup>215</sup>

Bernhard Richarz, Co-Leiter der Berliner Initiative tanzfähig, der selbst von klein auf mit einer Behinderung lebt, beschreibt in seinem, gemeinsam mit der Tanzpädagogin Evelyne Walser-Wohlfarter verfassten, Beitrag „tanzfähig-Unterwegs zu einer Ästhetik der Differenz“:

Im Verhältnis von Tanz und Behinderung oder anderer Körperlichkeit meint es mehr, als dass Bewegungsweisen der anderen übernommen werden, wie in den 30er Jahren Bewegungen der Schwarzen in den Choreografien von George Balanchine oder heutzutage typisch behinderte Bewegungen durch nicht-behinderte Tänzer; es meint mehr, als dass einzelne Tänzerinnen mit einer anderen Körperlichkeit in die

---

<sup>215</sup> Benjamin, A. (2015). Making an Entrance into Higher Education. In *Animated*. Zugriff am 19.2.2019 um 15:25 Uhr unter <https://www.communitydance.org.uk/DB/animated-library/making-an-entrance-into-higher-education?ed=33829>.

Tradition des Tanzes integriert werden wie Farbige in das klassische Ballett oder zuletzt die mit einer Prothese an ihrem Arm tanzende Annie Hanauer in der Kompagnie von Emanuel Gat; und es meint auch mehr als die Inklusion von behinderten und nicht-behinderten Tänzern und Tänzerinnen in einer Kompagnie, wie es bei Axis Dance Company aus Los Angeles oder bei Candoco Dance Company aus London geschieht.<sup>216</sup>

Und es sei zu fragen, „inwieweit bei einem Tanz in körperlicher Vielfalt die Trennung in Darstellende und Zuschauende überhaupt beibehalten werden kann, damit vom Publikum das Andere nicht in den Tanzenden, sondern im eigenen Selbst gefunden wird.“<sup>217</sup>

Die Ästhetik der Diversität erschließt sich in der ästhetischen Bühnenfigur des „verletzbaren Körpers“<sup>218</sup> :

Wie Ziemer in ihrem Buch „Verletzbare Orte“ in Bezugnahme auf Helmut Ploebst schreibt, geht es im zeitgenössischen Tanz nicht mehr darum,

[...] homogene Gruppen zu inszenieren, sondern um das Singuläre, das sich schwer in eine Gruppe einordnen lässt und außerhalb vertrauter Bildwelten steht. [...] Der verletzbare Körper ist eine ambivalente ästhetische Figur, die Schönheit in der Brüchigkeit inszeniert, die attraktiv faszinierend und angstproduzierend zugleich ist, die Stärke und Schwäche zeigt, und die vor allem an das Publikum appelliert.“<sup>219</sup> Dieser Appell an das Publikum ist konstituierend für die Ästhetik der Diversität, in dem der/die Zuschauer\*in über den Blick auf den/die Darsteller\*in auf sich selbst zurückgeworfen ist, da Identifikationsmöglichkeiten mit dem behinderten Körper oder Geist nicht möglich sind. So bietet der verletzbare Körper „die Möglichkeit, nicht primär über die Darstellungen und Bewertung anderer Körper nachzudenken, sondern vor allem die veränderte Zuschauersituation, in der Rezipierende heute stehen, zu reflektieren.“<sup>220</sup>

---

<sup>216</sup> Richarz, B., & Walser-Wohlfarter, E. (2018) tanzfähig-Unterwegs zu einer Ästhetik der Differenz. In Quinten, S., & Rosenberg C. (Hrsg.). *Tanz-Diversität-Inklusion*. Bielefeld: transcript Verlag, S.226.

<sup>217</sup> Richarz, B., & Walser-Wohlfarter, E. (2018) tanzfähig-Unterwegs zu einer Ästhetik der Differenz. In Quinten, S., & Rosenberg C. (Hrsg.). *Tanz-Diversität-Inklusion*. Bielefeld: transcript Verlag, S.227.

<sup>218</sup> Vgl. Ziemer, G. (2005). *Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik*. Zürich-Berlin: Diaphanes, S. 14.

<sup>219</sup> Ebenda, S. 111.

<sup>220</sup> Ebenda, S. 111.

In der Figur des verletzbaren Körpers können Philosophische Ästhetik und Kunst Einspruch erheben gegen „Form- und damit Normvorstellungen“, sie können „hermeneutisch-kritisch die Definitionsmacht eines normativen Philosophieverständnisses ebenso unterlaufen wie den scheinbar planbaren und perfekten Körper.“<sup>221</sup>

Dr. Gesa Ziemer begleitete im Rahmen ihrer Dissertation an der Universität Potsdam über den Zeitraum von zwei Jahren mit einem interdisziplinären Forschungsteam fünf Performancekünstler\*innen, Ju Gosling, Rika Esser, Simon Versnel und Raimund Hoghe und Milli Bitterli, bei ihrer Arbeit, filmte sie und führte Interviews zum Thema des verletzbaren Körpers.

Diese Künstler\*innen [...] haben einen Körper, der von ‚der Norm‘ abweicht: Sie haben Körperbehinderungen, sind zu alt für die Bühne, nicht professionell ausgebildet oder haben ein Faible für die *ästhetische Figur* des verletzbaren Körpers, einer Figur, die sich in den letzten Jahrzehnten innerhalb der Performance-Szene herauskristallisiert hat. [...] Sie inszenieren ihren ‚anderen‘ Körper auf Kunst- und Alltagsbühnen bewusst, um Bilder jenseits normierter Körperklischees zu schaffen und zielen damit auf eine repräsentationskritische Erweiterung unserer Wahrnehmungsfähigkeiten.<sup>222</sup>

Während zeitgenössischer Tanz von Menschen mit und ohne Körperbehinderungen „gängige Vorstellungen von Schönheit, Funktionstüchtigkeit, Leistung und damit ökonomisch gewinnbringender Einsatzbarkeit des Körpers“<sup>223</sup> problematisiert, wird in gemischtfähigen Gruppen unter Einbeziehung von Menschen mit mentalen Behinderungen die Souveränität des logischen Denkens kritisch thematisiert, wenn etwa ein Tänzer der Gruppe **tanzMontage**, der eine geistige Behinderung hat, in seinem szenischen Kommentar zur Thematik des Nullmorphems in dem Stück „Nullmorphem – eine Lyrik“ das Ganze eines großen hängenden Papierstückes in kleinste Einheiten (morpheme) zerschneidet.<sup>224</sup>

Choreografin Inge Kaindlstorfer meint dazu:

Im letzten Stück hatten wir den R, der das ganze Stück an einer Tätigkeit drangeblieben ist, so ein Papierschneiden, das ist immer kürzer geworden, und am Schluss hat er es ganz heruntergerissen, das war

---

<sup>221</sup> Ebenda, S. 15.

<sup>222</sup> Ziemer, G. (2008). Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik. Dissertation. Universität Potsdam, Philosophische Fakultät, S. 7f.

<sup>223</sup> Ziemer, G. (2005). *Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik*. Zürich-Berlin: Diaphanes, S. 143.

<sup>224</sup> Vgl. Videoclip *Nullmorphem-eine Lyrik/tanzMontage*. Zugriff am 5.3.2019 um 12:09 Uhr unter <https://vimeo.com/278175333>.

genial: Ein total schöner improvisatorischer Ablauf, mit einer Sache nur, die sich entwickelt hat und ganz stimmig war. Und das zu sehen, diese ganz organische und natürliche Sache, in diesen Kanal geworfen zu werden, wo alles eine ganz andere Logik hat und einen Rhythmus, das liebe ich.<sup>225</sup>

In Bezug auf den Tanz von Menschen mit geistigen Behinderungen wird oft die Frage gestellt, ob diese denn nur ausgenutzt werden, ob sie überhaupt verstehen, was sie da auf der Bühne tun, denn nur in dem Falle, wenn sie sich bewusst für ihr Statement auf der Bühne entscheiden, sei überhaupt von Kunst – und Ästhetik – zu sprechen.<sup>226</sup>

In eine ähnliche Richtung stieß die Journalistin Arlene Croce, als sie sich im Jahr 1994 weigerte, das Stück „Still/Here“ des Choreografen Bill T. Jones, bei dem kranke und sterbende Menschen teilnahmen, überhaupt zu rezensieren, diesem Stück den Status als Kunst/Tanz aufgrund der fehlenden Entscheidungsmöglichkeit, was diese Menschen darstellten, nämlich sich selbst – Kranke – absprechend.<sup>227</sup>

Ähnliche Argumente tauchen im Zusammenhang mit Darsteller\*innen mit geistiger Behinderung auf, wie im Kapitel 5.2. über Theater HORA und ihr „Disabled Theater“ 2013 zu sehen war:

Die Fragen: „Spielen sie dabei sich selbst? Muss man Menschen mit einer Behinderung nicht vor dem Zurschaustellen schützen? Werden die kognitiv beeinträchtigten Schauspieler\*innen nur ausgenutzt? Wissen die Schauspieler\*innen mit Down-Syndrom überhaupt, was sie da tun?“ in Bezug auf die Darstellung von Menschen mit geistiger Behinderung verweisen mit Sven Sauter auf „das eigene Wahrnehmungsrepertoire“ des Fragestellenden und zeigen, „wie die Konstruktion des Anderen *in der* und *durch die* eigene Wahrnehmung geschieht.“<sup>228</sup>

Tänzer\*innen und Darsteller\*innen mit geistiger Behinderung, die trainiert, ausgebildet sind, wie etwa bei Theater HORA, Theater Thikwa und ähnlichen Gruppierungen, machen

---

<sup>225</sup> Interview mit Ploebst, H. und Kaindlstorfer, I. am 28.9.2018, Anhang I.

<sup>226</sup> Vgl. Sauter, S. (2015). Den "Schiffbruch der eigenen Wahrnehmung" erfahren. Reflexionen über Arts, (Dis) Abilities & Inklusion. *Zeitschrift Für Inklusion* 4. Zugriff am 4.3.2019 um 11:20 Uhr unter <https://www.inklusion-online.net/index.php/inklusion-online/article/view/251/242>.

<sup>227</sup> Vgl. Croce, A. (2000). *Writing in the Dark, Dancing in The New Yorker*. New York: Farrar, Straus and Giroux, S. 708 ff. Zugriff am 6.3.2019 um 15:40 Uhr unter <https://www.newyorker.com/magazine/1994/12/26/discussing-the-undiscussable>.

<sup>228</sup> Vgl. Sauter, S. (2015). Den "Schiffbruch der eigenen Wahrnehmung" erfahren. Reflexionen über Arts, (Dis) Abilities & Inklusion. *Zeitschrift Für Inklusion* 4. Zugriff am 4.3.2019 um 11:20 Uhr unter <https://www.inklusion-online.net/index.php/inklusion-online/article/view/251/242>.

den Schritt auf die Bühne sehr wohl bewusst und dadurch ist ihre Leistung auch „rezensierbar“:

Was ist einstudiert, was frisch improvisiert? Was stammt aus der Arbeit mit den Schauspielern, was wurde ihnen als Konzept von außen aufgedrückt? Zumindest bei dieser Frage sollte man nicht vergessen, dass die geistig behinderten Performer Profis sind. Bei RambaZamba, Thikwa, HORA und vielen anderen Truppen werden sie ausgebildet. Sie lernen Texte auswendig, wissen im Wesentlichen zwischen Selbst und Rolle zu unterscheiden, nennen sich selbstbewusst Schauspieler. Und sind es: Beim ersten Sehen von "Disabled Theatre" zuckt man zusammen, wenn eine der Performerinnen weint bei ihren Worten, dass ihre Behinderung ihr weh tue. Beim zweiten Mal merkt man, dass da jemand in der Lage ist, diese Tränen zu reproduzieren – Ulrich Matthes kann's auch nicht schöner.<sup>229</sup>,

meint Kritiker Georg Kasch auf [Nachtkritik.de](http://nachtkritik.de) im Rahmen seiner Rezension zu Jérôme Bels „Disabled Theate“ am 1. November 2012 in Berlin.

Weiter meint Georg Kasch:

[...] Das postdramatische Theater wiederum braucht Reibung, braucht Menschen mit Geschichten, mit Emotionalität, Unbedingtheit, Präsenz, die jedes noch so verkopfte Konzept erden. In der Mitte angekommen sind geistig behinderte Schauspieler so noch lange nicht. Aber sie sind auf dem Weg.<sup>230</sup>

---

<sup>229</sup> Kasch, G. (2012). Duell der Blicke. *nachtkritik.de*. Zugriff am 4.3.2019 um 12: 08 Uhr unter [https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=7410:inklusionstheater-wie-geistig-behinderte-schauspieler-die-grossen-off-buehnen-erobern&catid=101&tmpl=component&print=1&layout=default&Itemid=84](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7410:inklusionstheater-wie-geistig-behinderte-schauspieler-die-grossen-off-buehnen-erobern&catid=101&tmpl=component&print=1&layout=default&Itemid=84).

<sup>230</sup> Ebenda.

### 6.3. Die verlorene Einheit

Adam Benjamin beschreibt in „Making an Entrance“, welche wichtige Rolle ganzheitliche Erfahrung in Tanz, aber auch in der Gesellschaft spielen kann:

[...] then what we are accustomed to thinking of as „normal“ is by definition incomplete, and each of us will be somehow touched and changed by any new arrival. [...] Unravelling problems and making new connections is not only central to integration, it is also central to improvisation; the former presents us with the problem of how different parts of a whole fit together, the latter insists that if we come across a difficulty or an obstacle when we are dancing, than we should consider ourselves not only part of that problem, but also, in some way as yet unknown to us, part of the solution.<sup>231</sup>

Beim Konzept der Ästhetik der Diversität geht es nicht darum, darzustellen, welche besonderen ästhetischen Eigenschaften die Kunst von Menschen mit Behinderungen aufweist, es geht vielmehr darum, die Ästhetik an sich von einem ganzheitlichen Standpunkt aus zu betrachten: **Ganzheit, die durch die menschliche Vielfalt konstituiert wird.**

Die Dramaturgin und Performancekünstlerin Andrea Salzmann schreibt im TQW Magazin 2018 anlässlich der Performance „Reverberations“ des Choreografen Michael Turinsky, der selbst Träger einer Körperbehinderung ist, im Tanzquartier Wien 2018:

[...] da der Mensch ein interaktives Wesen ist, das sich mit anderen zusammentut oder einfach zusammen ist, da es nur in einem sozialen Gefüge und nur im Austausch mit anderen [...] sein kann. Allein aus diesem simplen Zusammenhang könnte man meinen, dass sich der Fokus von den einzelnen Individuen hin zu einem kollektiveren Verständnis bewegt. Aber dies ist in unserer westlichen Gesellschaft nicht der Fall – vielmehr ist das Gegenteil zu beobachten. Die Gemeinschaft nimmt im politischen Diskurs eine dem Einzelnen untergeordnete Rolle ein. [...] Ebendiesem Schein des überdimensionalen Ichs oder, wie es in der

---

<sup>231</sup> Benjamin, A. (2002). *Making an Entrance. Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers*. London: Routledge, S. 14.

Ankündigung heißt, der „fortschreitenden Entsolidarisierung“ setzt Michael Turinsky seine neue Performance Reverberations entgegen, [...] kreierte auf diese Weise ein Szenario, das die von ihm beschworene solidarische Praxis in einen Möglichkeitsraum holt, der versucht, alle mit einzuschließen.<sup>232</sup>

Das Wahrnehmen dieser Vielfalt erlaubt es, Ästhetik jenseits von „Harmonie, Ganzheit und Schönheit“ zu erfassen und diese in der „zerbrochenen Schönheit, die jedoch nicht weniger schön ist“ und die von behinderten UND nichtbehinderten Körpern und Geistern ausgeht und „sogar noch schöner sein kann“ zu verorten, wie Tobin Siebers 2009 in „Zerbrochene Schönheit“ schreibt.<sup>233</sup>

Als Beispiel nennt Siebers etwa die Venus von Milo, sie sei „eines von vielen Kunstwerken, die aufgrund ihrer Rezeptionsgeschichte für schön gehalten werden, dabei fehlt ihr unübersehbar die typische Symmetrie des intakten Körpers. An deren Stelle tritt hier die sichtbare Abweichung.“<sup>234</sup>

Bemerkenswert ist, dass es hier nicht um das Spezifische des Nicht-Intakten geht, sondern das dieses als Teil *einer Einheit* gesehen wird, der Ästhetik, die beides enthält:

Vielleicht kann man sagen, dass Schönheit stets ein Moment der Behinderung bewahrt; ein Moment, das im Lauf der Zeit stärker hervortreten kann und Kunst erneuert, die sonst – durch Veränderungen des Geschmacks und der Mode – veralten müsste. Es ist oft die Anwesenheit einer Form von Behinderung, was der Schönheit eines Kunstwerks Dauer verleiht.<sup>235</sup>

Mit Siebers ist, im Diskurs über Ästhetik, Behinderung im weiteren Sinne keine bisher vernachlässigte oder nun neue Größe, sondern immer schon Teil des Denkens über und des Schaffens von Kunst. Sie ist aufgrund des gesellschaftlichen Voranschreitens heute sichtbarer und ihr ästhetischer Wert wird durch kulturwissenschaftliche aktuelle Reflexion deutlich.

So zitiert er Edgar Allan Poes Lord Bacon, wenn er sagt: „Es gibt keine außerordentliche Schönheit ohne eine gewisse Seltsamkeit in der Proportion.“<sup>236</sup>

---

<sup>232</sup> Salzmann, A. (2018). Wir sind nie allein! (Tanzquartier Wien, Hrsg.). *TQW Magazin*, S.34f.

<sup>233</sup> Siebers, T. (2009). *Zerbrochene Schönheit. Essays über Kunst, Ästhetik und Behinderung*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 8.

<sup>234</sup> Ebenda, S. 9f.

<sup>235</sup> Ebenda, S 9.

<sup>236</sup> Siebers, T. (2009). *Zerbrochene Schönheit. Essays über Kunst, Ästhetik und Behinderung*. Bielefeld: transcript Verlag, S 9.

Die Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung wird, wie in Kapitel 6.2. dargestellt, mit dem Vorwurf konfrontiert, dass es nicht als Kunst gewertet werden kann, wenn Menschen mit kognitiver Behinderung quasi unbewusst und ohne sich explizit dafür entscheiden, auf der Bühne stehen.

Im Vordergrund dieser Diskussion steht Intelligenz in Form von *Intention*, der zugeschrieben wird, der Ausgangspunkt für künstlerische Werke zu sein. Dem widerspricht Tobin Siebers mit seiner Behauptung, dass Intelligenz als Kriterium für ästhetische Qualität mehr als problematisch ist, und insbesondere die künstlerische Intention „schon lange als obsoletes Deutungskriterium gilt.“<sup>237</sup>

In Bezug auf zeitgenössischen inklusiven Tanz kann hinzugefügt werden, dass der Beitrag von Künstler\*innen mit Behinderungen ein weiteres diskursives Feld neben dem zur Überschätzung von *Intention* als Ausgangspunkt für das künstlerische Schaffen eröffnet: Das Hervorbringen einer anderen Art von Wissen durch gemeinsames tanzendes Forschen von Menschen mit und ohne Behinderungen.

Im Zentrum des Interesses ist ein intuitives, körperliches Wissen, das Teil jedes Menschen ist und das durch Tänzer\*innen mit kognitiver Behinderung performativ zur Diskussion gestellt wird.

Jenes Wissen ist Teil dessen, was mit Debord als Ziel der „Suche nach der verlorenen Einheit“ verstanden werden kann.<sup>238</sup>

Es ist Teil einer Vielfalt von möglichen Wissensformen.

Daher ist dieses andere Wissen, diese andere Intelligenz, die von Menschen mit kognitiver Behinderung hervorgebracht wird, für den zeitgenössischen Tanz, der als eine Form des künstlerischen Forschens gesehen werden kann, relevant, um wiederum neues Wissen in vielfältigeren Formen zu schaffen und im Rahmen von Performances mit einem Publikum zu teilen.

Jean-François Lyotard stellt in „Das Postmoderne Wissen“ die Kompetenz dar, die Wissen konstituiert und über

[...] die Bestimmung und Anwendung des einzigen Wahrheitskriteriums hinausgeht und sich auf jene Kriterien von Effizienz (technische Qualifikation), Gerechtigkeit und /oder Glück (ethische Weisheit),

---

<sup>237</sup> Ebenda, S 15.

<sup>238</sup> Vgl. Debord, G. (1996). *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Edition Tiamat, S. 158.

klanglicher und chromatischer Schönheit (auditive und visuelle Sensibilität) usw. ausdehnt.<sup>239</sup>

So gesehen, besteht Wissen „nicht in einer Kompetenz, die unter Ausschluss anderer nur eine bestimmte Art von Aussagen, zum Beispiel kognitive, umfasst.“<sup>240</sup>

In diesem Sinne trägt die Schriftstellerin Michaela König, Trägerin der Trisomie 21 und inzwischen leider schon verstorben, in dem Tanzstück „Xanadu“ der inklusiven Gruppe **Danse Brute** im Jahr 2005 aus ihren Texten darüber vor, wie Musik ihrer Meinung nach empfunden und in Tanz umgelegt werden sollte, vor, während eine Tänzerin verbissen versucht, auf ihre Spitzenschuhe zu kommen, allerdings ohne großen Erfolg – mit ihrer vermeintlichen Technik kommt sie hier nicht weiter. In ihrem gemeinsamen Tun aber wirkt dieser szenische Vorgang in sich rund und abgeschlossen.<sup>241</sup>

Der Choreograf, Tänzer und Theoretiker Michael Turinsky definiert inklusiven Tanz in seinem Aufsatz „Strauchelnde Gesten“ folgendermaßen und streicht damit seine (ästhetische) Besonderheit heraus:

Inklusiver Tanz sei

[...] buchstäbliches In-Szene-setzen des gesamten in einem bestimmten ‚Thema‘ angezeigten affektiven Selbst- und Weltbezugs behinderter **und** nicht-behinderter Menschen, Inszenierung der in einem bestimmten choreografischen ‚Sujet‘ angezeigten, in besonderer Weise gestimmten, geschichtlichen Koexistenz behinderter und nicht-behinderter Körper.<sup>242</sup>

Dem kann man entnehmen, dass durch die Verbindung, durch die Suche nach der (innerlich wohl differenzierten) **Einheit** im gemeinsamen Tanzschaffen ein Besonderes entsteht, das nicht-normierte Körper und geistige Dispositionen als natürlichen Teil anerkennt.

David Toole, Tänzer mit einer Körperbehinderung im Ensemble **Stopgap**, beschreibt die Zusammenarbeit mit der Leiterin des Ensembles, Lucy Bennett, bei der Arbeit an dem Stück „The Enormous Room“ folgendermaßen:

---

<sup>239</sup> Lyotard, J.-F. (1994). *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Wien: Passagen Verlag, S. 64.

<sup>240</sup> Ebenda, S. 65.

<sup>241</sup> Vgl. Szene aus dem Video der Performance „Xanadu“ (2005). Danse Brute. Vienna International Theatre. Choreografie: Sonja Browne.

<sup>242</sup> Turinsky, M. (2010). Strauchelnde Gesten. Zu einer politischen Ontologie inklusiven Tanzes. *gift-Zeitschrift für freies Theater*, 17, Heft 2, S. 54.

Lucy is a very collaborative artist and I always enjoy working with her. She is a pioneering inclusive choreographer and knows how to make the most of a diverse team. How she has created a training programme for disabled dancers [...] is impressive too. It has taken about 18 months to make *The Enormous Room* and I am looking forward to presenting this work to audiences.<sup>243</sup>

Die Kunstform des Tanzes eignet sich durch ihre Körperlichkeit in vorzüglicher Weise, sichtbar zu machen, was im Verlaufe einer Phase der ent-körperten Philosophie im 18. Jahrhundert, die bis heute fortwirkt<sup>244</sup>, verlorengegangen ist. Nämlich das Bewusstsein, das streng begriffliche Sprache nur einen Bruchteil unseres Weltzuganges ausmacht und deren Vorrangstellung andere Denkmöglichkeiten, wie visuelles oder körperliches Denken, brachliegen lässt.<sup>245</sup>

Dieses visuelle, körperliche Denken ist seit jeher die Domäne von Menschen mit anderen geistigen Dispositionen, daher ist ihr Wirken im zeitgenössischen Tanz ein wertvoller Beitrag.

---

<sup>243</sup> <http://disabilityarts.online/magazine/news/stopgaps-new-touring-work-the-enormous-room-reflects-on-the-surreal-nature-of-loss/>. Zugriff am 27.3.2019 um 19:42 Uhr.

<sup>244</sup> Vgl. Siebers, T. (2009). *Zerbrochene Schönheit. Essays über Kunst, Ästhetik und Behinderung*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 7.

<sup>245</sup> Vgl. Ziemer, G. (2005). *Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik*. Zürich-Berlin: Diaphanes, S. 16.

## 7. Resümee

Das Trachten der Autorin dieser Masterthesis ist die Relativierung, die Betrachtung dessen, was „inklusive Praxis“ im zeitgenössischen Tanz genannt werden kann. Das geschieht durchaus aus der persönlichen Motivation heraus, den Standpunkt der eigenen Arbeit als Tanzschaffende in inklusiven Settings zu verorten.

Die Kunstform inklusiver zeitgenössischer Tanz und ihr Wert werden erklär- und schätzbar in der Positionierung in der geschichtlichen Entwicklung und im Dialog mit dem Tanz auch anderer Zeiten, vergleiche dazu Kapitel 4, „Jeder Zeit ihren Tanz“.

Erst im Kontext der gesellschaftlichen Entwicklung seit den Sechzigerjahren des letzten Jahrhunderts mit ihren bis heute wirksamen Befreiungs- und Selbstbestimmungsbewegungen und im Vergleich mit dem (Bühnen)Tanz anderer Zeiten und anderer Ästhetiken wird deutlich, was der besondere Wert inklusiver Praxis ist und wie jene den zeitgenössischen Tanz bereichern kann.

Wir befinden uns aktuell in einem kulturellen Zeitabschnitt, in dem Sehgewohnheiten und Interessen vorbereitet sind, die spezifische Ästhetik, die mit inklusivem Tanz einhergeht, zu kreieren beziehungsweise zu rezipieren.

Wie in der Thesis anhand der beispielhaften Œuvres Adam Benjamins, Theater HORAS und von Danse Brute/tanzMontage/lux flux dargestellt werden konnte, wirkt inklusiver zeitgenössischer Tanz folgendermaßen:

- a) Inklusive tanzkünstlerische Kollaborationen tragen zu einer **Wahrnehmungsänderung** dessen, was und wie Tanz sein kann, bei und damit eröffnen sie neue Wege, neue Ideen, neue Arbeitsweisen.
- b) Indem Menschen mit unterschiedlichen Körpern und Geistern auf der Bühne beziehungsweise in der Aufführungssituation als Handelnde gemeinsam – gleichwertig und gleichermaßen sichtbar – performen, eröffnet sich eine **Ästhetik der Diversität**.
- c) **Heterogene Modi der Reflexion** und der **Genesis von künstlerischem Forschen** werden durch inklusive Praxis ins Spiel gebracht und **miteinander verknüpft**.

Dergestalt kann inklusive Praxis zum Feld des zeitgenössischen Tanzes in Lehre, Produktionsweise, Ästhetik und Reflexion beitragen und begründet damit ihre Berechtigung, abseits von ihrem Wert als Medium zur Gleichberechtigung und Mittel zu persönlichem Wachstum, als Kunst rezipiert und erforscht zu werden.

## 8. Literaturverzeichnis

- Albrecht, C., & Cramer, F. A. (Hrsg.). (2004). *Tanz[Aus]Bildung. Reviewing Bodies of Knowledge*. München: epodium Verlag.
- Arendt, H. (1960). *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München: Piper.
- Aschwanden, D. (1996). *Tanzen ist wie Singen mit dem Körper*. Referat beim 11. Österreichischen Symposium für die Integration behinderter Menschen, Innsbruck.
- Banes, S. (1987). *Terpsichore in Sneakers. Postmodern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Benjamin, A. (2002). *Making An Entrance. Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers*. London: Routledge.
- Benjamin, A. (2013). The fool's journey and poisonous mushrooms. *Choreographic Practice, Band 4, Nummer 1*, S. 29 - 45.
- Benjamin, A. (2016). Finding it when you get there. In S. Whatley, & K. Marsh (Hrsg.), *Invisible Differences*. Bristol: Intellect Books.
- Bischof, M., & Rosiny, C. (Hrsg.). (2010). *Konzepte der Tanzkultur*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Bischof, M., & Rosiny, C. (Hrsg.). (2010). *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Bösl, E., Klein, A., & Waldschmidt, A. (Hrsg.). (2010). *Disability History. Konstruktionen von Behinderung in der Geschichte. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Braun, E. (2008 Nr. 87). Kulturvermittlung für Menschen mit Behinderung. *infodienst. Das Magazin für kulturelle Bildung*.
- Braun, E. (2011 vol. 22). Kleine Fluchten - Große Freiheit. Kulturarbeit mit Menschen mit Behinderung oder sozialer Benachteiligung. *KUNSTstück FREIHEIT. Schriftenreihe Kulturelle Bildung*, S. 98 - 106.
- Braunreiter, M. (2009). *Kultur des Zugangs. Anregungen zum "Mainstreaming" von Behinderung*. Referat beim Symposium "ALL INCLUSIVE-KUNST AUF NEU", Zürich.
- Browne, S. (1999). *Hat die (Erwerbs)arbeit noch Zukunft?* Dipl.-Arb. Akademie für Sozialarbeit der Stadt Wien.
- Browne, S. (2011). Invisible Structures. Protokoll des advanced trainings mit Adam Benjamin. *Protokoll des „Advanced Training in Vienna 4. – 15.7.2011“*.
- Browne, S., & Rebl, V. (2010 Jg.17, Heft 2). Tanz und Theater inklusive in Österreich. *gift-Zeitschrift für freies Theater*.

- Buchner, T. (2018). *Die Subjekte der Integration. Schule, Biographie und Behinderung*. Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt.
- Bugiel, M., & Badir, N. (Hrsg.). (2014). *Theater HORA. Der einzige Unterschied zwischen unsund Salvador Dali ist, dass wir nicht Dali sind*. Berlin: Theater der Zeit.
- Cerny, K. (2010 Heft 17). Tanzkunst zwischen kinästhetischer Wahrnehmung, Poesie und Authentizität. *fiber. werkstoff für feminismus und popkultur*.
- Claviez, T., & Wetzel, D. J. (2016). *Zur Aktualität von Jacques Rancière*. Wiesbaden: Springer.
- Danse Brute. Broschüre. (2008). Wien.
- Debord, G. (1996). *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Edition Tiamat.
- Fischer-Lichte, E. (2012). *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Franke, V. (8. Juli 2016). Der Tanz meines Lebens. *Wiener Journal*, S. 6-11.
- Guggenberger, B. (1988). *Wenn uns die Arbeit ausgeht : die aktuelle Diskussion um Arbeitszeitverkürzung, Einkommen und die Grenzen des Sozialstaats*. München; Wien: Hanser.
- Gugutzer, R., & Schneider, W. (2007). Der »behinderte« Körper in den Disability Studies. Eine körpersoziologische Grundlegung. In A. Waldschmidt, & W. Schneider (Hrsg.), *Disability Studies, Kulturosoziologie und Soziologie der Behinderung: Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Guyer, P. (Winter 2016 Edition). 18th Century German Aesthetics. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (E. Zalta, Hrsg.) Abgerufen am 21.. 3. 2019 von <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/#BauMeiAesAnaRatCog>
- Hauskeller, M. (1998). *Was ist Kunst. Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*. München: C.H. Beck.
- Heinz, A. (2018). Das Glück im haltlosen Kiefer. (Tanzquartier, Hrsg.) *TQW Magazin*, S. 6 und 7.
- Hirschbach, D., & Takvorian, R. (Hrsg.). (1990). *Die Kraft des Tanzes*. Bremen: ZEICHEN+SPUREN Verlag.
- Jahoda, M. (1983). *Wieviel Arbeit braucht der Mensch? Arbeit und Arbeitslosigkeit im 20. Jahrhundert*. Weinheim, Basel: Beltz.
- Jappe, E. (1993). *Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München - New York: Prestel.
- Karlo, V. (2010). Erfahrungen beruflicher Teilhabe und Formen der Unterstützung von Menschen mit intellektueller Behinderung. Dipl. - Arb. Universität Wien.

- Keupp, P. D. (2016). Ambivalenzen spätmoderner Identitäten: Vom proteischen Selbst in den neuen Arbeitswelten. *Gruppe. Interaktion. Organisation.*, S. 23-30. Abgerufen am 24. Mai 2018 von <https://doi.org/10.1007/s11612-016-0313-y>
- Kipp, K. (2008). Tanz im Narrenturm. *Reutlinger Nachrichten*.
- Klein, G. (Hrsg.). (2011). *Choreografischer Baukasten. Textband. Zeitgenössische Choreografie*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Klein, G., & Sting, W. (Hrsg.). (2005). *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Kopf, X. (2010 Jg.17, Heft 2). „Wenn man jemandem Kultur verbietet, dann tötet man ihn auf eine gewisse Weise.“. *gift – zeitschrift für freies theater*.
- Kreuder, F., Koban, E., & Voss, H. (Hrsg.). (2017). *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Kundera, M. (1994). *Verratene Vermächtnisse*. München Wien: Carl Hanser Verlag.
- Kuppers, P. (2004). *Disability and contemporary performance: bodies on the edge*. London; New York: Routledge.
- Lehmann, H.-T. (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lepecki, A. (2015). Yes, Now, It's Good Theater. In S. Umathum, & B. Wihstutz (Hrsg.), *Disabled Theater*. Zürich-Berlin: Diaphanes.
- Liessmann, K. P. (Hrsg.). (1999). *Im Rausch der Sinne. Kunst zwischen Animation und Askese*. Wien: Zsolnay Verlag.
- Lifton, R. J. (1993). *The Protean Self. Human Resilience in an Age of Fragmentation*. New York: Basic Books.
- Loeffler, C. E. (1994). Virtual Polis. A Networked Virtual Reality Application. In C. Loeffler, & T. Anderson (Hrsg.), *The Virtual Reality Casebook* (S. 60). New York: Van Nostrand Reinhold.
- Lyotard, J.-F. (1994). *Das postmoderne Wissen*. Wien: Passagen Verlag.
- Magdlener, E. (2012). Tanz und Körpererleben bei physischer Behinderung. Diplomarbeit Universität Wien.
- Marcus, N. (2001). Is Yours the Stuff that Dreams are Made Of? Part II. *Contact Quarterly*(vol. 26 Nr.2), S. 58.
- Moschen, U. (Juli 2016). Wann geht es endlich wieder um Liebe? *Beilage zum Falter*, S. 11.
- Nelson, K. (2000). Diverse Dance Research Retreat`99. *Contact Quarterly*(vol. 25 Nr.1), S. 66.

- Peeters, J., & Stuart, M. (Hrsg.). (2010). *Are We Here Yet?* Dijon: Presses du réel.
- Peifenberger, U. G., & Riegler, C. (2009). *Inklusion in der Kunst*. Referat beim Symposium «ALL INCLUSIVE – KUNST AUF NEU», Zürich.
- Perring, G. (2005). The Facilitation of Learning-Disabled Arts. In C. Sandahl, & P. Auslander (Hrsg.), *Bodies in Commotion: Disability and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Ploebst, H. (2001). *no wind no word: neue Choreografie in der Gesellschaft des Spektakels*. München: Kieser.
- Quinten, S. (2018). Teilhabe im Tanz. In S. Quinten, & C. Rosenberg (Hrsg.), *Tanz-Diversität-Inklusion* (S. 135-155). Bielefeld: transcript Verlag.
- Ranciere, J. (2007). *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*. Wien: Passagen Verlag.
- Rancière, J. (2015). *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen Verlag.
- Rifkin, J. (2007). *Access - Das Verschwinden des Eigentums* (3. Ausg.). Frankfurt am Main: Campus.
- Rifkin, J. (2010). *Die empathische Zivilisation. Wege zu einem globalen Bewußtsein*. Frankfurt am Main: Campus.
- Rosiny, C., & Clavadetscher, R. (Hrsg.). (2007). *Zeitgenössischer Tanz. Körper-Konzept-Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Salzmann, A. (2018). Wir sind nie allein! (Tanzquartier, Hrsg.) *TQW Magazin*, S. 34 und 35.
- Sauter, S. (2015). Den "Schiffbruch der eigenen Wahrnehmung" erfahren. Reflexionen über Arts, (Dis) Abilities & Inklusion. *Zeitschrift Für Inklusion*, 4. Von Zeitschrift für Inklusion.: <https://www.inklusion-online.net/index.php/inklusion-online/article/view/251/242> abgerufen
- Scheidl, S. (2011). Erlebnis und Form. Somatische Arbeit, Tanztechnik und das Vermögen des Unterbewussten im zeitgenössischen Tanz. Masterarbeit Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main.
- Schiller, F. (1879). Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen. In F. Schiller, *Schillers Sämmtliche Werke, vierter Band* (S. 558-634). Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung.
- Schipper, I. (Hrsg.). (2012). *Ästhetik versus Authentizität? Reflexion über die Darstellung von und mit Behinderung*. Berlin: Theater der Zeit.
- Schmidt, Y. (2015). After Disabled Theater. Authorship, Creative Responsibility, and Autonomy in Freie Republik Hora. In S. Umathum, & B. Wihstutz (Hrsg.), *Disabled Theater*. Zürich-Berlin: Diaphanes.

- Senk, K. (2015). Zur Begriffsbestimmung der Inklusion von Menschen mit Behinderung und der Frage nach Schulungsmöglichkeiten an zeitgenössischen Bühnentanzausbildungen. Bachelorarbeit Konservatorium Wien Privatuniversität.
- Siebers, T. (2009). *Zerbrochene Schönheit. Essays über Kunst, Ästhetik und Behinderung*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Siegmund, G. (2006). *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jerome Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Sommertheater, P. (Hrsg.). (2017). un-label. Neue inklusive Wege für die darstellenden Künste. Köln.
- Turinsky, M. (2010 Jg.17, Heft 2). Strauchelnde Gesten. Zu einer politischen Ontologie inklusiven Tanzes. *gift-Zeitschrift für freies Theater*.
- Turinsky, M. (2012). Radikale Vielfalt der Körper. Zur inklusiven Tanzpraxis des Kollektivs Danse Brute und ihrer Bedeutung für den zeitgenössischen Tanz. *Programmheft Danse Brute, "Charly K.O."*. Wien.
- Umatham, S. (2015). Actors, nonetheless. In S. Umatham, & B. Wihstutz (Hrsg.), *Disabled Theater*. Zürich-Berlin: Diaphanes.
- Uwe Jean Heuser, C. L. (26.. April 2018). Was machen wir morgen? *Die Zeit* (Nr.18), 25-27.
- van Eikels, K. (2015). The Incapacitated Spectator. In S. Umatham, & B. Wihstutz (Hrsg.), *Disabled Theater*. Zürich-Berlin: Diaphanes.
- Wallin, S. (2015). Come Together. Discomfort and Longing in Jérôme Bels Disabled Theater. In S. Umatham, & B. Wihstutz (Hrsg.), *Disabled Theater*. Zürich-Berlin: Diaphanes.
- Weisser, J. (2005). *Behinderung, Ungleichheit und Bildung: eine Theorie der Behinderung*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Zierner, G. (2005). *Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik*. Zürich; Berlin: Diaphanes.
- Zierner, G. (2008). *Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik*. Dissertation Universität Potsdam Philosophische Fakultät.

## 9. Literaturverzeichnis Internetquellen

Aschwanden, Daniel (1996): Tanzen ist wie Singen mit dem Körper. Transkript eines Referates im Rahmen des „11. Österreichischen Symposium für die Integration behinderter Menschen“.

[http://bidok.uibk.ac.at/library/q?author=1&author\\_id=14](http://bidok.uibk.ac.at/library/q?author=1&author_id=14)

Bee, Kien-Ong (2005): Disability Dance Training Opportunities.

*ballet-dance.com*,

<http://www.balletdance.com/200508/articles/CDET200507.html>

Benjamin, Adam (1995): Unfound Movement.

<http://www.adambenjamin.co.uk/Writing.html>

Benjamin, Adam (1993): In Search of Integrity.

<https://www.adambenjamin.co.uk/in-search-of-integrity>

Benjamin, A. (2015). Making an Entrance into Higher Education. In *Animated*.

<https://www.communitydance.org.uk/DB/animated-library/making-an-entrance-into-higher-education?ed=33829>

Croce, A. (2000). *Writing in the Dark, Dancing in The New Yorker*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

<https://www.newyorker.com/magazine/1994/12/26/discussing-the-undiscussable>

Davies, D. (2009). Interview with Wolfgang Stange. In *Clued – Ed.*

<http://www.included.net/writing/stange.html>

Fuhrmann, L. (2017). T21büne: Das musische Chromosom. *Die Presse.com-Kultur*.

[https://diepresse.com/home/kultur/news/5203518/T21buene\\_Das-musische-Chromosom](https://diepresse.com/home/kultur/news/5203518/T21buene_Das-musische-Chromosom)

Guyer, P. (Winter 2016 Edition). 18th Century German Aesthetics. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (E. Zalta, Hrsg.)

<https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/#BauMeiAesAnaRatCog>

Homer & Rupé, H. (2013). *Ilias. Griechisch - Deutsch*. Berlin; Boston: De Gruyter.

<https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/view/product/216486>

Kasch, G. (2012). Duell der Blicke. *nachtkritik.de*.

[https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=7410:inklusionstheater-wie-geistig-behinderte-schauspieler-die-grossen-off-buehnen-erobern&catid=101&tmpl=component&print=1&layout=default&Itemid=84](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7410:inklusionstheater-wie-geistig-behinderte-schauspieler-die-grossen-off-buehnen-erobern&catid=101&tmpl=component&print=1&layout=default&Itemid=84)

Mc Farland, E. (2015). Diverse futures. Adam Benjamin. Lecturer in Theatre & Performance, Plymouth University. *diverse futures*.

<http://diversefutures.org.uk/download/Adam-Benjamin-Diverse-Futures-Interview.pdf>

Keupp, P. D. (2016). Ambivalenzen spätmoderner Identitäten: Vom proteischen Selbst in den neuen Arbeitswelten. *Gruppe. Interaktion. Organisation*,

<https://doi.org/10.1007/s11612-016-0313-y>

Madlener, E. (2015). Vom Körper-Haben zum Leib-Sein. Am Beispiel des Kontaktanzes. *Magazin erwachsenenbildung.at*, Ausgabe 24.

[http://erwachsenenbildung.at/magazin/15-24/09\\_magdlener.pdf](http://erwachsenenbildung.at/magazin/15-24/09_magdlener.pdf)

Michaelsen, S. (2015). Ich vergesse meinen Körper sehr oft. Interview mit Raimund Hoghe. *Süddeutsche Zeitung*, Heft 21/2015.

<https://sz-magazin.sueddeutsche.de/theater/ich-vergesse-meinen-koerper-sehr-oft-81312>

Pesl, M.T. (2018). Der Körperdenker. Portrait von Michael Turinsky.

<http://www.martinthomaspesl.com/blog/2018/3/7/der-krperdenker-portrt-von-michael-turinsky-im-falter-1018>

Pfeifenberger, U. G., & Riegler, C. (2009). Inklusion in der Kunst. Transkript eines Referates im Rahmen des Symposiums „All Inclusive – Kunst auf neu“,

[http://www.integart.ch/media/files/Referat\\_PfeifenbergerRiegler.pdf](http://www.integart.ch/media/files/Referat_PfeifenbergerRiegler.pdf)

Ploebst, H. (2018). Zur Zukunft des Behindertseins.

*corpusweb.net*

<https://www.corpusweb.net/zur-zukunft-des-behindertseins.html>

Quinten, S. (2015). Einstellung in Bewegung. Kann Tanzkunst helfen, Einstellungen gegenüber Menschen mit Behinderung zu verändern? *Zeitschrift Für Inklusion* 4.

<https://www.inklusion-online.net/index.php/inklusion-online/article/view/246>

Quinten, S., & Schwiertz, H. (2015). Fähigkeitsgemischter Tanz – Der aktuelle Forschungsstand. *Zeitschrift Für Inklusion* 4.

<https://www.inklusion-online.net/index.php/inklusion-online/article/view/254>

<https://www.adambenjamin.co.uk/about>

<https://www.arts council-tokyo.jp/en/what-we-do/support/program/28904/>

<https://backtobacktheatre.com/about/about-us/>

<http://guide.berkeley.edu/undergraduate/degree-programs/dance-performance-studies/>

<http://www.candoco.co.uk/about-us/artistic-vision>

<http://www.candoco.co.uk/about-us/people/co-founders/adam-benjamin>

<http://www.candoco.co.uk/about-us/background>

<https://www.caritas-wien.at/hilfe-angebote/zusammenleben/kunst-fuer-alle/tanz-die-toleranz/>

<https://www.danceability.com/artistic-director>

<https://dancetabs.com/2015/08/all-about-amici-and-its-director-wolfgang-stange/>

<https://sicht-wechsel.at/kuenstler/dansebrute/>

<http://www.din-a13.de/>

<http://www.disabilityartsinternational.org/blogs/2019/europe-beyond-access-developed-in-the-laboratory>

<http://diversity-inclusion.blogspot.com/2013/11/>

<http://www.eximdance.org.uk/about-exim.html>

<http://www.eximdance.org.uk/meet-exim.html>

<https://www.gtf-tanzforschung.de/tagungen/symposium-2017/>

<http://www.hora.ch/2013/index.php>

<http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=533>

[http://www.hora.ch/2013/uploads/Dossier\\_DieLustamScheitern\\_D.pdf](http://www.hora.ch/2013/uploads/Dossier_DieLustamScheitern_D.pdf)

<http://www.hora-okkupation.ch/blog/okku13/wir-und-sie-1117/#more-1117>

<https://blog.zhdk.ch/disabilityonstage/freie-republik-hora/>

<https://www.impulstanz.com/archive/artistbios/id1484/>

<https://www.impulstanz.com/archive/artistbios/id1484/>

<https://www.impulstanz.com/archive/2011/workshops/id1792/>

<https://www.impulstanz.com/archive/artistbios/id84>

<https://www.jaw.at/de/kontakt/standortewt/7>

<https://www.kfda.be/en/program/disabled-theater>

<http://www.lizartproductions.com/lizart>

<https://www.odeon-theater.at/486.0.html>

<https://www.plymouth.ac.uk/courses/undergraduate/ba-dance>

<https://www.respekt.net/de/projekte-unterstuetzen/details/projekt/98/>

<https://sicht-wechsel.at/termine/tanzmontage-your-jumbo-logistics-2/>

<https://sicht-wechsel.at/kuenstler/dansebrute/>

<https://sicht-wechsel.at/akademie/vera-rebl/>

<https://sicht-wechsel.at/>

<https://sicht-wechsel.at/kuenstler/tanzmontagebalance>

<https://www.stopgapdance.com/about>

<http://www.tanzfaehig.com/>

<https://www.theaterstap.be/en/stap/vision>

<http://www.thikwa.de/>

[https://tqw.at/101/wp-content/uploads/2018/02/TQW\\_Turinsky\\_Reverberations.pdf](https://tqw.at/101/wp-content/uploads/2018/02/TQW_Turinsky_Reverberations.pdf)

[https://tanzhaus-nrw.de/main\\_pages/doris-uhlich--2](https://tanzhaus-nrw.de/main_pages/doris-uhlich--2)

<https://tqw.at/event/tqw-doc/>

<https://teilhabeberatung.de/woerterbuch/ableismus>

Musikhochschule Trossingen (2018)

<https://www.mh-trossingen.de/veranstaltungen/veranstaltungen.html>

Sauter, S. (2015). Den "Schiffbruch der eigenen Wahrnehmung" erfahren. Reflexionen über Arts, (Dis) Abilities & Inklusion. *Zeitschrift Für Inklusion* 4.

<https://www.inklusion-online.net/index.php/inklusion-online/article/view/251/242>

Wolbring, G. (2009). Die Konvergenz der Governance von Wissenschaft und Technik mit der Governance des „Ableism“, *Technikfolgenabschätzung – Theorie und Praxis*, Nr. 2.  
[http://www.tatup-journal.de/tatup092\\_wolb09a.php](http://www.tatup-journal.de/tatup092_wolb09a.php)

<http://www.weiterdenken.de/de/2014/03/13/bedeutung-von-inklusion-fuer-gesellschaft-und-politik>

## 10. Videos und Videolinks

### **Candoco:**

Videoausschnitt „Parallel lines“, <https://www.youtube.com/watch?v=Utpg6A5fnWo>

### **tanzMontage:**

Videoclip YOUR JUMBO LOGISTICS/tanzMontage,

<https://www.youtube.com/watch?v=Aj5EkpKLkok>

Videoclip Nullmorphem-eine Lyrik /tanzMontage,

<https://vimeo.com/278175333>

„Stadion“, <https://www.youtube.com/watch?v=hZCNHYHhHul>

„Irrgarten“, <https://www.youtube.com/watch?v=vMHW6zF0MZU>

„Glashaus“, <https://www.youtube.com/watch?v=F7sD6YVvIRU>

### **Danse Brute**

Video der Performance „Xanadu“, Danse Brute 2005, im Archiv der Autorin

## **11. ANHANG**

ANHANG I – Transkript des gemeinsamen Interviews mit Helmut Ploebst und Inge Kaindlstorfer am 8.9.2018

ANHANG II – Email-Interview Adam Benjamin vom 27.3.2019

Anhang III – Email-Interview Marcel Bugiel/ Dramaturg Theater HORA vom 8.4.2019

Anhang IV – Protokoll des „Advanced Training in Vienna 4. – 15.7.2011

Anhang V – tanzMontage allgemein und worklist

Anhang VI – Publikumsstatements tanzMontage „YOUR JUMBO LOGISTICS“ (2017)

Anhang VII – Konzept “Nullmorphem – eine Lyrik“, tanzMontage (2018)

Anhang VIII – Presstext lux flux „found in translation“ (2019)

Anhang IX – Liste der zitierten Internetquellen – pdf auf beigelegten USB- stick

Anhang X – Lebenslauf DSA Sonja Browne

## ANHANG I

### Offenes Interview

mit Inge Kaindlsdorfer (Choreografin/inklusive Tanz), in der Transkription abgekürzt durch IK und Helmut Ploebst (Tanzkritiker, Kulturwissenschaftler), in der Transkription abgekürzt durch HP, durchgeführt von Sonja Browne, in der Transkription abgekürzt durch SB.

Zeit: 28.9.2018, 10 – 11 Uhr

Ort: Cafe Weidinger, Wien

SB: IK, Du arbeitest mit Menschen mit geistiger Behinderung, machst mit Ihnen gemeinsam zeitgenössische Tanzstücke. Wie funktioniert das, dass Du mit Menschen mit geistiger Behinderung eine Arbeit machst, die auf einem hochintellektuellen Konzept basiert – wie machst Du das, dass die Menschen interessiert und dranbleiben?

IK: Ich denke, man muss mit einer Selbstverständlichkeit und Leichtigkeit die Dinge reingeben, als wäre es das normalste auf dieser Welt, und es gar nicht auf die Ebene kommen lassen, dass das schwierig sein könnte, oder dass es etwas Besonderes ist. Das ist in lux flux so eine Nichts-Besonderes-Machen-Haltung, vielleicht hilft das, dass die TänzerInnen das machen. Man muss ja auch nicht die ganzen Konzepte den Tänzer\*innen erklären, sondern wir haben Arbeitsstrukturen oder Aufgaben gefunden, mit denen wir die TänzerInnen konfrontieren. Wir geben Ideen rein, es kommt oft etwas völlig Unerwartetes zurück, dieses gemeinsame Finden von Material, das geht am Intellekt vorbei, da ist eine dritte Kraft am Werken. Den Lustgewinn von „Musik und Tanz“, der diesen Menschen oft geboten wird in anderen Gruppierungen, den haben sie nicht. Aber wir geben Leichtigkeit und Lust am Tun rein, das heißt es ist nicht „abgehoben“. Die Leute fühlen sich angesprochen dadurch, dass wir sie ernst nehmen und Interesse an ihnen haben.

SB: Was bringt es für die Kunst und für das Publikum, wenn Menschen mit Behinderungen in den Stücken gleichwertig mitarbeiten?

IK: Ich bin ja so mittendrin, ich weiß es nicht genau. Aber ich finde das schon genial, wenn die Menschen so verschieden sind, auch geistig. Und wenn man eine Verbindung darin findet und gemeinsam an einem Thema kaut (00:06:00). Im letzten Stück hatten wir den R, der das ganze Stück an einer Tätigkeit drangeblieben ist, so ein Papierschneiden, das ist immer kürzer geworden, und am Schluss hat er es ganz heruntergerissen, das war genial: Ein total schöner improvisatorischer Ablauf, mit einer Sache nur, die sich entwickelt hat und ganz stimmig war. Und das zu sehen, diese ganz organische und natürliche Sache, in diesen Kanal geworfen zu werden, wo alles eine ganz andere Logik hat und einen Rhythmus, das liebe ich. Wir haben ja in lux flux immer auch mit Nichttänzern gearbeitet, mit verschiedenen Körpern. Es geht um die Heterogenität von Körpern und Geistern, die vorangetrieben wird durch die Teilnahme von Menschen mit Behinderungen. Das schafft für mich irgendwie Hoffnung, wenn ich so etwas sehe auf der Bühne und überhaupt. (00:08:00)

SB: Helmut, kannst Du kurz die Entwicklung des von Dir in Deinem Buch „no wind no word“ ausgeführten Begriff „Neue Choreografie“ beschreiben, und in welchem Zusammenhang siehst Du das den inklusiven Tanz?

HP: Neue Choreografie als Unterschiedlichkeit zu dem, was vorher im Tanz konventionell üblich war. Da waren die Strömungen der Neunzigerjahre, heute ist wieder alles anders. In den Neunzigerjahren war dieser Aufbruch, dazu gehörte ja auch lux flux. Da war etwas, das ich nicht als konzeptionelle

Choreografie bezeichnet habe, sondern als choreografische Performance mit einem Rekurs auf die Sixties. Mit dem Entstehen des postmodernen Tanzes, mit Improvisation, etc. worüber wir uns ja auch viel unterhalten haben in den Neunzigerjahren. Es sind verschiedene Haltungen da rausgekommen, verschiedene Ästhetiken, künstlerische Handlungsmuster. Insgesamt ein Aufbruch. (00:16:00) Es kam die Idee auf, Tanz muss nicht ein leistungsorientiertes show-off -Medium sein, das sich über Virtuosität oder sexuelle Attraktivität auf der Bühne definiert. Dann ist das Schlagwort „Vielfalt“ aufgekommen, die Ethik hat sich insofern geändert, dass es nicht mehr so darum geht, was wird dargestellt auf der Bühne, und das mit Bewusstsein behandelt, sondern es wird eher alles gleichgesetzt mit dem, was sich gesellschaftlich ereignet. (00:17:00) Daraus kommt eine Schwierigkeit zu entscheiden, was entsteht im künstlerischen Zusammenhang und was im gesellschaftlichen. Wenn man das gleichstellt, wird plötzlich der Platz sehr eng für die Kunst. Da darf man nur das sagen, was man „draußen“ auch darf. Das ist ein Problem für die Kunst. In Bezug auf die Darstellung körperlicher und geistig Behinderter ist aufgrund dieser „Vielfalt“ eine kleine Nische entstanden und die Menschen haben sozusagen im Sinne eines Komplettangebots – ironisch gesagt auch ein „Regal“. Das hat schon auch etwas Ernstes, aber man darf nicht außer Acht lassen, dass die „Goodie – Funktion“ auch da ist. Wenn man von diesem kulturellen Liberalismus, der im Neoliberalismus integriert ist, spricht, dann hat das durchaus seine Nützlichkeit und seine Funktion: Dass jede und jeder seinen und ihren Platz in der Kunstwelt hat. Aber diese Kunstwelt funktioniert unter einer anderen Logik, die mit Kunst eigentlich überhaupt nichts am Hut hat. Es ist ein Angebot, daraus kann man auch ein Business machen, das nicht unbedingt als Business deklariert ist (00:21:00). Das finde ich ein bisschen gefährlich, das macht es dann auch so beliebig und verschwindend. Wir sprechen nicht mehr von „Mensch und Übermensch“ im Sinne von Nietzsche, wir sprechen von „Behinderten und Überbehinderten“. Und dann wird man sagen: „Die Performance dieser Vorbilder pusht das Selbstbewusstsein von Behinderten und integriert sie so in die Gesellschaft der Leistungsindividuen. Das mag ja gut sein für den Einzelnen, aber man darf nicht vergessen, dass im Hintergrund eine Falle lauert, und dass die Industrie kein Interesse hat an den Behinderten sondern nur an sich selbst. Es ist eine Wirtschaft, die das Soziale benützt.

IK: Ja, wir sehen das auch, dass in vielen Performances die Behinderten benützt werden. „Jö, der Behinderte kann das auch, und der hat so eine Freude beim Tanzen! Und das berührt mich jetzt so“. (HP: Genau.)

Wir hassen das ja.

HP: Da bin ich sofort dabei beim Hass. Das ist der Versuch, zwei beteiligte Gruppen zu missbrauchen. Einerseits die Zuschauer – die wissen ja, was getriggert werden kann. Und auf der anderen Seite die auf der Bühne zur Schau gestellten Menschen. Wobei die haben ja auf ihre Art sicher auch die besten Absichten, aber das hat mit einem gewissen Kunstverständnis zu tun, das man entweder hat- oder vermeidet.

SB: Wie kann man also verhindern, dass die Behinderten Menschen auf der Bühne benutzt werden?

HP: Wenn man wirklich Kunst machen will mit Behinderten, dann wird man schauen müssen, wie diese Menschen sind, und was liefern sie Neues an Erkenntnismöglichkeiten über das Menschsein als solches. Krauthausen, ein Behindertenaktivist in Deutschland, sagt das so: Wir sind alle behindert zu gewissen Zeiten oder Situationen unseres Lebens.

Man braucht die Behinderten nicht so herauszustellen als Personengruppe. Ich empfehle jedem, Unfälle zu haben, um zu sehen, wie es so ist, wenn man nicht mehr so kann - oder alt zu werden. Wir haben total schöne Werbungen im Fernsehen und überall, nämlich, „die Welt ist so schön, oder kann schön gemacht werden“, und gleichzeitig wird das, was nicht so toll ist, das Dämmmaterial, zum Beispiel Behinderte, alleinerziehende Frauen, Alte, Obdachlose, draußen gelassen, das ist Exklusion.

Man liest einen Artikel über diese Problemgruppe in der Zeitung oder sieht ein Stück von „Ich bin C auf der Bühne, und kann sagen: „Ich habe gelitten! So rührend, was die zusammenbringen, und wie lieb sie sich um die Behinderten kümmern, so lieb.“

Aber dass das eine Kunst ist, die damit auch gechallenged wird, oder herausgefordert: Das ist gar keine Frage. Und deswegen passen solche Tanzgruppen so gut in den Markt, weil es keine Fragen gibt, das ist unkompliziert und stört ja niemanden. Kunst als Dienstleistung verbindet sich mit Wellness- Industrie.

SB: Das Publikum für Stücke, in denen anders vorgegangen wird, also zum Beispiel inklusive Stücke von lux flux, in denen nicht mit Rührung gearbeitet wird, ist sehr überschaubar – warum interessiert das so wenige?

(00:51:00) Ich kann dir sagen warum. Die Leute sagen: „Es ist ein bisschen fad.“ Das ist keine Qualitätsaussage, aber da gehen sie lieber zu so einem Mix – Afrikanisch, Yoga, Tantra, wo man das Komplettangebot hat. Das ist ein Trend seit 15 Jahren, diese „Alles – Vermischung“. Das „Fade“ ist immer ein Störfaktor, damit kann man die Leute aus dem Konzept bringen, weil sie sich auf etwas fokussieren müssen. Und wenn sie aber lernen, dass fokussieren besser ist als das Zerstreuen, dann erst kann man kommunizieren.

Das muss man den Leuten sagen: Zerstreung ist das, womit unsere Kinder entführt werden, emotional reingesogen, abhängig gemacht, und dann brauchen sie Therapie. Ein super Geschäftsmodell – da wird viel Geld gemacht, und dann auch noch Therapie angeboten. Aber langsam kommt man drauf, irgendetwas stimmt nicht, „Krise“.

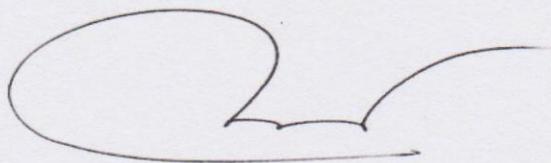
Also um Mensch bleiben zu können, muss man sich fokussieren, konzentrieren, sammeln, in dieser künstlerischen oder somatischen Praxis.

Dann kehren die Leute, glaube ich, schon wieder ihr Interesse zu so etwas hin. Man muss es ihnen in ihrer Sprache kommunizieren, damit können sie, sozusagen, wieder kompetent werden gegenüber dem, was sie „überschwemmt“.

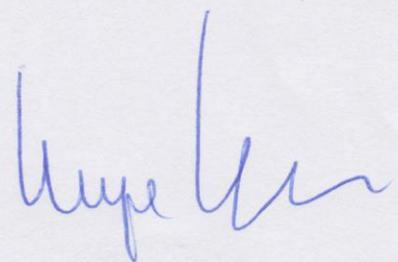
IK: Das heißt, es ist also gut, dranzubleiben, und weiter unsere Arbeit zu kommunizieren.

(HP: mhm)

SB: Ja, ich bedanke mich bei Euch beiden für dieses Gespräch.



Helmut Ploebst, Wien, 5.4.2019



Inge Kaindlstorfer, Wien, 5.4.2019

## ANHANG II

### Email-Interview mit Adam Benjamin vom 27.3.2019

1.) Do you think integrated practice in dance enriches and challenges contemporary dance and its development and in which way?  
Can you give examples from your experience (maybe also videos/links)?

*Contemporary dance has to evolve in order to remain relevant. Its very name suggests its desire to move with the times (con – with, tempus – time), and yet by the 1980s it had in many ways lost its direction. The inclusion of different bodies in dance makes it, as an art form contemporaneous with music and art, both of which recognised the importance of alternative ‘materials’ long before dance. In dance the material is the body, inclusive work has finally shifted the art from mimicry and accepted that other aesthetics might have relevance in a world that is increasingly global and ‘monocultured’.*

*My own work has been intimately connected with disabled artists from my early work with Celeste Dandeker and David Toole (CandoCo) which was considered ground breaking at that time to more recent work with the more profoundly disabled dancer Kevin French (Exim Dance Company)*

*Two interesting takes on disabled artists:*

*Caroline Bowditch – Falling in Love with*

*Frida*

*Mathilde Monnier Bruit Blanc*

2.) In the interview with Emma Mc Farland for *diverse futures* you say:  
“[...] we might find a more productive way forward for disabled dancers who might be offering something different from the 'high achieving, Paralympic model'. We need to remember dance is an art form, and the subject of integrated dance is 'difference', while, in my view, conservatoires are interested in conformity [...].”

Do you think, universities or conservatoires are ready to integrate people with disabilities, especially with learning difficulties? What about dance science, history, theoretical matter. Is there a way that higher dance education and its language can move towards dancers with mental/learning disabilities?

*Having just left the academy and a department that has just taken on the new title of ‘conservatoire’ I find very little reassurance in what the universities are actually offering. I believe that courses that open themselves to inclusive practice have an enormous amount to gain, but that it requires a radical re-think about the way courses are structured and delivered. Improvisation and problem solving need to be foregrounded, ‘alternative histories’ explored and new aesthetics considered. As far as I can tell there is still huge resistance in HE to disabled students in dance and given the academic requirements, students with learning difficulties are even less likely to find a way into this kind of training. I would love to see programmes calibrated in such a way to offer pathways across a wide range of ability, but the truth is there simply isn’t the will to do*

*this as it causes too much disruption. Higher education is characterised by staff teams under enormous pressure to maintain numbers / retention / levels of achievement, and so there is little appetite for radical change particularly in the UK when numbers of students equates to income for the university.*

3.) Is there something else you would like to add to the theme?

*I've attached a copy of Finding it when you get there. Which may be useful.*

A handwritten signature in black ink that reads "Adam Beyjani". The signature is written in a cursive style with a long horizontal flourish at the end.

## Anhang III

### Email-Interview mit Marcel Bugiel /Theater HORA vom 8.4.2019

*Marcel Bugiel: Wichtig ist vielleicht, dass ich nie festangestellt war bei Theater HORA. Ich bin freischaffender Dramaturg, lebe in Berlin (und nicht in Zürich). Die Arbeit von HORA verfolge ich seit 2007, 2009 habe ich erstmalig auf Honorarbasis mit ihnen zusammengearbeitet, da allerdings auch nur indirekt – über ihr damals biennial stattfindendes internationales Theaterfestival OKKUPATION! Es war auch im Rahmen meiner Tätigkeit als Kurator für das Theaterfestival (und nicht für HORA direkt), dass ich die Zusammenarbeit zwischen ihnen und Jérôme Bel in die Wege geleitet habe, und Jérôme Bel seinerseits hat mich dann als Produktionsdramaturg für «Disabled Theater» engagiert. In den folgenden Jahren habe ich dann regelmäßig für HORA auf Honorarbasis gearbeitet – neben konzeptioneller Beratung und Vermittlung von Gastkünstler\*innen (beides in der Regel unentgeltlich, sozusagen auf Freundschaftsbasis) habe ich Förderantragskonzepte für sie geschrieben und war regelmäßig als Dramaturg an ihren Produktionen beteiligt. Von 2016-2018 habe ich diese Tätigkeiten auf Mandatsbasis durchgeführt, und habe mich zudem um die Öffentlichkeitsarbeit für sie gekümmert. Seit 2019 bin ich nur noch für die Redaktion des HORA-Magazins und teilweise für Ankündigungstexte zuständig, trage also keinerlei konzeptionelle Mitverantwortung mehr für Programm und Ausrichtung des Theaters. Verkürzt kann man auch sagen: Zwischen 2011 und 2018 habe ich die grundlegende Ausrichtung von HORA massgeblich mitgeprägt – von mir stammte sowohl der Impuls für die Zusammenarbeit mit bekannten externen Gastkünstler\*innen und Gruppen als auch die Grundidee von Freie Republik HORA, zudem habe ich die meisten HORA-Papiere und Konzepte dieser Zeit geschrieben sowie zusammen mit Michael Elber das große HORA-Buch herausgegeben –, dies alles aber eher auf informeller (Freundschafts)Basis als Externer, und nicht wirklich in einer offiziellen Funktion. Insofern gab es also gleichzeitig auch immer einen deutlichen Abstand zu dem, was bei HORA passierte – auch durch die räumliche Distanz, und dadurch, dass ich immer gleichzeitig auch in anderen Projekten involviert war, mit anderen Gruppen und Künstler\*innen zusammengearbeitet habe.*

Sonja Browne: Im Gespräch zwischen Ihnen und Michael Elbers im Buch „Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dali ist, dass wir nicht Dali sind“ wird erwähnt, dass die Präsenz von ihm selbst auf der Bühne (und auch von anderen nicht-behinderten Darstellern?) anfangs dem Trouble-shooting diene, also dazu, „Fehler“, die die Menschen mit Behinderungen machten, auszubügeln, wenn ich das richtig verstehe.

*Marcel Bugiel: Ja, genau, aber eben als Figur sozusagen. Also ein bisschen die Rolle, die in gemischten, sozusagen «inklusiven» Ensembles meist die nicht «geistig behinderten» Kolleg\*innen mitübernehmen. Und eher auf der Makro-Ebene: Also die Art von «Fehlern» ausbügeln, durch die das Stück sonst nicht weitergehen würde – weil ein Requisit fehlt, weil jemand einfach nicht von der Bühne geht oder nicht auftritt usw. Man darf nicht vergessen, dass die Mitwirkenden in den ersten HORA-Projekten a) keinerlei vorherige Bühnen-Erfahrung hatten, und b) auch Michael Elber Anfang der 1990er Jahre noch keine wirkliche Erfahrung mit der Zuverlässigkeit seiner Performer\*innen hatte. Grundsätzlich kenne ich nämlich kaum einen künstlerischen Leiter, der sich so sehr über die szenische Eigenständigkeit seiner Spieler\*innen freut wie er.*

Sonja Browne: Ist es so, dass bei HORA nicht etwa Inklusion im Vordergrund steht, sondern die Besonderheiten von Menschen mit Behinderungen, quasi im Sinne einer positiven Diskriminierung?

*Marcel Bugiel: Seit 2002, also seitdem HORA als Behindertenwerkstatt organisiert/finanziert ist, ist Inklusion eh nur noch projektbezogen, d.h. durch Hinzuengagieren externer Künstler\*innen bei geförderten Projekten, möglich. In diesen Projekten dann allerdings ist eine Mischung aus "geistig behinderten" Ensemblemitgliedern und nichtbehinderten Gästen die Regel.*

*Da HORA seit 2000 (und teilweise auch schon davor) mit sehr unterschiedlichen Regisseur\*innen und Choreograf\*innen zusammenarbeitet, lässt sich die Frage nach dem ästhetischen Stellenwert der Besonderheiten von Menschen mit Behinderungen (der für mich übrigens nicht zwingend im Gegensatz zum Inklusionsgedanken steht) schwer pauschal beantworten. Was den künstlerischen Ansatz von HORA-Gründer Michael Elber betrifft, würde ich die Frage aber bejahen: sein Ausgangspunkt sind schon die Besonderheiten der einzelnen Spieler\*innen – nicht von «Behinderten» allgemein, denn eine solche Verallgemeinerung ist ja bei genauerem Hinsehen gar nicht möglich –, und das schließt bei ihm auch die Behinderung mit ein – dort, wo sie im Sinne des Projekts eine besondere Qualität entwickelt: Also zum Beispiel, indem eine langsame Person dann eine Schildkröte spielt Zentral für seinen pädagogischen Ansatz erscheint mir die Entwicklung von szenischem Selbstbewusstsein sich auf der Bühne auch seiner vermeintlichen «Schwächen» und «Behinderungen» nicht zu schämen, sondern sie eben selbstbewusst zu behaupten.*

*Aber Michael Elber, der im Sommer dieses Jahres das HORA komplett verlassen wird, gehört dort bereits jetzt tendenziell der Geschichte an. Seine Philosophie prägt die Arbeit der Gruppe immer weniger, und den meisten inszenierenden oder choreografierenden Gästen – in deren künstlerische Ansätze von HORA-Seite aus nicht reingeredet wird – ist sie in der Regel gänzlich unbekannt.*

Sonja Browne: Entsteht durch das Benützen des vermeintlich Authentisch- Verrückten ihrer Meinung nach nicht die Gefahr der Ausgrenzung von behinderten Künstlern?

*Marcel Bugiel: Ausgrenzung weiß ich nicht – mal abgesehen davon, dass sie auf Grund Ihrer Behinderung tendenziell ja eh schon ausgegrenzt sind –, die Bestätigung gewisser Vorannahmen über Menschen mit einer Behinderung aber sicherlich. Allerdings muss man sich hier allerdings die Frage stellen, bei welchen aktuellen HORA-Schauspieler\*innen ein solches Benützen des «Authentisch-Verrückten» überhaupt noch möglich wäre, denn der Großteil von ihnen ist alles andere als «authentisch-verrückt», denn Schauspieler\*innen mit diesen Qualitäten sind oft nur schwer zu tragen in einem solchen permanent arbeitenden und auch tourenden Ensemble.*

*Wenn ein\*e Schauspieler\*in mit Hilfe von Inszenierungs-Tricks authentisch-verrückter dargestellt wird, als er oder sie eigentlich ist, finde ich das aus behindertenpolitischer Perspektive auch extrem problematisch. Umso mehr, wenn sich dahinter eigentlich nur die Tatsache verbirgt, dass mit den Leuten nie wirklich gearbeitet wurde – und das dann aber praktisch niemandem auffällt, einfach wegen irgendwelcher Wildheits-Zuschreibungen und Vorannahmen, dass mit diesen Menschen eh nichts zu fixieren sei. So etwas zu sehen ärgert mich immer extrem. Andererseits schätze ich als Zuschauer aber szenisch intelligente Verrücktheit und «Authentizität» von Performer\*innen extrem, gleich, ob sie*

*behindert sind oder nicht, und fände es genauso problematisch, wenn ein\*e Performer\*in mit Behinderung diese Verrücktheit auf der Bühne unterdrücken müsste, nur um damit nicht eventuell ein Behindertenklischee zu bestätigen.*

Sonja Browne: Wie würden Sie die spezifische Ästhetik bei HORA beschreiben, ist sie mit dem Begriff Disability Aesthetics bei Tobin Siebers zu fassen?

*Marcel Bugiel: Siehe oben: Eine verallgemeinerbare HORA-Ästhetik oder –Philosophie gibt es schon seit einer ziemlich langen Zeit nicht mehr.*

*Und mit dem allmählichen Verschwinden von HORA-Gründer Michael Elber und mir (der ich als Berater sowie mit Texten und Konzepten in gewisser Weise versucht habe, die Elber-Philosophie weiterzudenken) aus der künstlerischen Leitung, sowie dem Fortgang des ehemaligen Gesamtleiters Giancarlo Marinucci vor anderthalb Jahren, wäre es allenfalls noch Nele Jahnke, die zumindest partiell für diese spezifische Ästhetik stehen könnte, die Sie vermutlich meinen.*

*Ja, vielleicht schon ein bisschen «Disability Aesthetics» bei den beiden Hausregisseuren Michael Elber (mehr) und Nele Jahnke (weniger), aber vielleicht auch einfach nur eine Art «Philosophie der Freiheit», des Vertrauens und des «Laufenlassens», des Versuchs, Menschen und das, was sie tun, grundsätzlich erstmal zu akzeptieren und interessant zu finden und nicht zwingend gleich ändern zu wollen, und eine gewisse Feier des Anarchischen und des Nichtnormierten, auch auf die Gefahr hin, damit eventuell Behindertenklischees zu bestätigen.*

*Dass in HORA-Arbeiten der letzten Jahre immer wieder auch explizit die Behinderung der Performer\*innen thematisiert wurde, ging hingegen weitgehend von den Gast-Regisseur\*innen (Jérôme Bel und Milo Rau, aber auch z.B. von krautproduktion, Monster Truck, ...) aus, denen halt Carte Blanche bei der Themenwahl gegeben wurde und die im ersten Kontakt mit den HORAs doch erst einmal vor allem mit deren Behinderung beschäftigt waren – während die für die Hausregisseure eher alltäglich ist und als Thema nicht so besonders interessant.*

*Aber wie gesagt: Diese Phase der HORA-Geschichte ist überhaupt am Ausklingen, und vermutlich spätestens diesen Sommer vorbei.*

Sonja Browne: Wie haben Sie die breite Diskussion im Umfeld von Disabled Theater erlebt?

*Marcel Bugiel: Erst einmal als extreme Bereicherung, verbunden mit der Hoffnung, dass dadurch jede Menge in Gang kommt. Man darf nicht vergessen, dass bis dahin über Theaterarbeiten mit «geistig behinderten» Performer\*innen künstlerisch letztendlich überhaupt nicht debattiert wurde, und in den Medien darüber tendenziell nur von Volontären in einer zwingend wohlwollenden, schwer menschenliden Fertigsprache berichtet wurde. Schon dadurch wurde diese Form von Theater in meiner Wahrnehmung künstlerisch extrem diskriminiert. Deshalb war mir zu der Zeit praktisch jedes Mittel recht, um eine breitere Diskussion anzustoßen, ja, um überhaupt einmal Debatten um «geistig behinderte» Performer\*innen zu haben. Praktisch zeitgleich haben wir mit Monster Truck ja auch an der Produktion «Dschingis Khan» gearbeitet – da war das Ziel sogar ganz explizit, den Zuschauer-Blick auf Behinderung zu irritieren, zu provozieren und so vielleicht eine Diskussion anzustoßen.*

*Die Hoffnung, dass eine solche Diskussion dazu beigetragen kann, die Grundsituation für behinderte Künstler\*innen zu verändern, hat sich bei mir in der Zwischenzeit allerdings*

*extrem relativiert wieder: Im großen Ganzen finde ich die Art, wie heute über Menschen mit Behinderung auf der Bühne geredet und geschrieben wird, und allgemeiner, wie sie auf der Bühne rezipiert werden, immer noch genauso rückständig wie eh und je, nur dass sich die Schlagworte ein bisschen geändert haben.*

Sonja Browne: Wie kommentieren Sie etwa Kai van Eikels Behauptungen über die Performance der HORA Darsteller im Buch „Disabled Theater“:

„[...] The performers are human matter that moves and makes sound [...]. As long as the performers figure as tones whose alternation endorses the row, any behaviour will be fine [...] because it will relate to us as form that human matter can take on when used as material [...].

*Marcel Bugiel: Was ich allgemein liebte in den Diskussionen um «Disabled Theater», und eben auch an dieser Produktion, ist dass ich paktisch jedes Gegenargument total nachvollziehen kann, man aber eigentlich immer mit einem «Ja, aber...» antworten kann. Das habe ich nicht bei vielen Theaterarbeiten so erlebt. Um Genaueres zu dem Zitat von Kai von Eickels sagen zu können, müssten Sie es mir vielleicht übersetzen, denn ich bin mir nicht sicher, ob ich es richtig verstehe...*

Sonja Browne: Freie Republik Hora: was sind für Sie die Erkenntnisse seit Beginn, die Erfolge?

*Marcel Bugiel:*

- a) *die Komplexität des ganzen Unternehmens und die Widersprüche, mit denen man zu kämpfen hat, sind deutlich größer, als uns das zu Beginn bewusst war. FRH war ein wichtiger Anfang, der vieles ins Rollen gebracht hat, viele Fragen aufgeworfen hat, ist aber weit davon entfernt, ein schlüsselfertiges Konzept für zukünftiges (Weiter)Arbeiten zu sein.*
- b) *Das Selbstbewusstsein und die künstlerische Autonomie der HORA-Ensemblemitglieder ist durch das Projekt sichtlich gestiegen. Auch ihre Fähigkeit, sich über das zu artikulieren, was sie – als Regisseur\*innen oder auch «nur» als Performer\*innen – auf der Bühne tun.*
- c) *Die Öffentlichkeitswirksamkeit des Projekts war deutlich größer, als wir uns das jemals erträumt hatten. Auch und vielleicht vor allem durch die wissenschaftliche Begleitung sind wichtige Debatten angestoßen worden.*
- d) *Künstlerisch wirklich «runde» Ergebnisse – nicht zwingend «gelungen», aber «rund» im Sinne eines eigenständigen künstlerischen Ausdrucks, der mehr ist als das Produkt der durch die Nichtbehinderten vorgegebenen Rahmenbedingungen, und darin vor allem die unbeholfene Reproduktion von Spektakel-Konventionen – hat das Projekt eher nicht hervorgebracht.*
- e) *Für die Zukunft wäre meines Erachtens der gesamte Grundansatz noch einmal zu überdenken und zu verfeinern. Der Mythos des einsam gestaltenden, gewissermaßen allmächtigen Regisseurs wurde entgegen allen anderslautenden Beteuerungen nur bedingt in Frage gestellt. Mich persönlich interessieren nachhaltigere Zusammenarbeiten und differenziertere Formen*

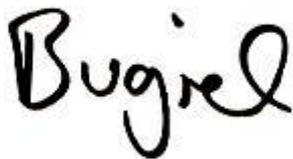
*der Aufteilung von künstlerischer Verantwortung zwischen behinderten und nichtbehinderten Künstler\*innen momentan mehr als die radikalkonzeptuellen Hauruck-Aktionen, die die FRH-Phasen in der Praxis oft waren.*

- f) *Trotzdem halte ich den Schritt, Künstler\*innen mit geistiger Behinderung mehr künstlerische Autorschaft, Mitarbeit und Mitverantwortung zuzutrauen, weiterhin für extrem wichtig. Dahinter möchte ich persönlich eigentlich nicht mehr zurückgehen. In diese Richtung so konsequent die ersten Schritte probiert zu haben, dafür bin ich dem FRH-Projekt nach wie vor extrem dankbar.*

Sonja Browne: Wird es weiter gehen?

*Marcel Bugiel: Durch den Wechsel der künstlerischen Leitung bei HORA geht das Langzeitprojekt FRH Anfang Juli dieses Jahres zu Ende.*

*Wie es weitergehen wird, wird sicherlich von der zukünftigen künstlerischen Leitung abhängen. Ich selbst habe darauf keinen Einfluss mehr.*

A handwritten signature in black ink that reads "Bugiel". The letters are cursive and somewhat stylized, with the 'B' being particularly large and the 'iel' ending in a loop.

Marcel Bugiel

## **Anhang IV**

### **Invisible Structures**

**A diary by Sonja Browne  
of the Advanced Training  
with  
Adam Benjamin  
in Vienna  
July 4th to 15th 2011**

#### **DAY 1**

##### **Sit in a circle:**

Around the circle: Tell your name to the group.  
Say your name, and the name of the person before and after you.

It is interesting how afraid we are of making mistakes (not knowing a name, etc.)

Throw a ball to a person in the circle, who's name you don't know, the person tells his/her name.

Next: Same, but this time everyone has to call out the name of the person who catches the ball.

When you throw the ball, don't think about it, just do it – „catch and go“.

Around the circle: Is there any condition you need us to know (concerning health, communication)?

We are here to share skills and experience. Please ask questions all the time.

Look for a place in the room where you want to start from:  
Dialogue with the space

Sensation shifts as you go through the room:  
Are there any places easier for you to inhabit?

If you had 1 vertebra more in your neck, how would that affect your movement?  
If you had one vertebra more in your back, how would that affect your movement?

Find a place, rest, let your breath go through barriers in your body,  
everywhere, you would like it to go (neck, fingers...) in your imagination.  
Let your breath move your body (small movement).  
Let it circle through your ankles and wrists.

Go again into the space acknowledging how sensation shifts as you go through the room,  
integrate the sensations you just had, but also open up the space.

Come to stillness.

Name the persons you encountered/danced with.  
Come to the (short) side of the room/ Introduction

A person goes into the space and tells anything she/he would like to, something she/he is passionate about (interested in/angered by...).  
If you feel connected to

the story

the tone  
the rythm

go into the place behind the speaker and improvise physically.

There is one rule: don't act the story.

Improvisation is inspired by the acoustic score, the energy, nuances.

How long? Until the audience calls „end “.

„End “is called, when the score feels completed. If so, hold your position for a moment, stop.

If you want to break the rule, you can do that, but you need a really good reason.

What was interesting to you (as a spectator), what do you remember?

### **Zero score**

Go into the room and do absolutely nothing.

Wait what happens.

Something will come to you.

Compare it with birdwatching: if you sit long enough, something will come along.

You don't have to be creative.

What was interesting to you (as a spectator), what do you remember?

Feedback: Try to give positive feedback („I like it, when...“).

Sometimes in an improv, it is more interesting, to be rude/to block, than to be nice/accept offers.

At an advanced level you can even build on blocks, how do you interpret blocks, how do you react?

### **Crossing the line**

Go into the space across the line (border to „the stage“)  
and go back out again.

We are looking for qualities of

Timing

Space

Energy

Inside: Do something that makes you feel better when you go back.

Be honest to yourself: How does it feel when you leave the space?

Don't judge, just observe:

How was your energy when you left: did it

Rise  
Sustained/stay the same level  
Sink?

How was it when you went in?

You go in, what will you come out with?

You dance because you want to feel (something, better?)

Circle:

Tell your name, and the name of someone that interested you today.

If questions arise keep them for tomorrow.

## **DAY 2**

### **Circle**

Begin to define your own area of interest, what do you want to work with, what attracts your interest?

Questions or something that remained from yesterday?

### **Warm up**

Shake, do your own thing

Find something interesting from someone else,  
communicate.

Take one colour (from a person's shirt or trousers) with your hand.  
take it to another person (touch his/her shirt or trousers) and name it,  
at the same time realise the colour of that next person's shirt/trousers,  
go to a third person and name the last colour, etc....

Do the same with names of the persons you touch (go to the next person and say the name  
of the person you touched before, etc....)

### **Leading and following**

Work in pairs.

Offer your wrist to your partner, who closes his eyes and puts his hand on your wrist.

Tune in/listen to the breath and energy of your partner and notice the subtle movement,  
that is already there.

lead your partner, moving your hand,  
your partner follows your direction, dynamic, etc...  
you can also use stillness.

In every leading action you have to listen to your partner.

Finally, slowly come to stillness, your partner opens his/her eyes and takes  
his/her hand away.

Thank each other.

Change roles.

If you are leading and you have a wheelchair, for now it is better to put the breaks on,  
so you don't have to deal with steering and leading.

If you are the follower you can try with breaks on (there will be smaller and more subtle  
movement),

or without breaks on (you can hook to your partner's wrist if you are going to travel in space).

Feedback: what where the problems:

If the follower is woofing /exaggerating and making too much:  
you as a leader can stop or take your hand away.

If the follower loses balance: for a short time, the leader can follow and support.  
The leader has to listen to the follower all the time.

Again leading and following,  
but now:

change partners  
and

stop, when one leader, who will be pointed out by Adam, stops.  
(The whole group should listen to each other and stop).

Feedback: it took quite a long time, until we realised it was time to stop-

### **Cross the line**

You have 2 min  
to go in, find gold/energy,  
maybe you will have an encounter inside,  
and go out.

Inside: it is about making choices.  
Depending on the timing you will feel better-  
Or worse.  
Monitor the feeling (don't judge).

When you came out: was the energy  
Rising  
O.K.  
decreasing

If it was decreasing, go back in again („I will not have this “).

Feedback: what do you remember, what did you like?

### **A to B, Traverse**

1 Person stands at the end of the room,  
If you feel part of it, go and join him/her (up to 7 persons).  
The group now travels to the other side of the room, connecting to each other.

The spectators will call „end “, when they feel the journey is finished (it is not about the space but about the dance being completed.)

There are 2 kinds of „end “: a real end and „the end of a chapter “.

As a spectator, practice calling „end “, it is a practice of decision-making,  
which comes from the latin word  
„cedere “=to cut.

To feel an „end “, the strings of the dance have to come together somehow.

Again Traverse, but the 1 Person who starts closes his/her eyes.

### **Stop and Go:**

Groups of 5, all groups go at the same time:

5 people travel from one side to the other, together they have to stop 2 times.

Next time, try to find one stop together with the neighbouring group.

Next time, 2 groups try to pass through each other on their journey to the other side of the room.

### **Circle/feedback time**

## **DAY 3**

### **Circle – thoughts**

Feedback: improvising without recalling is linear....a good performance has a seed of the end in the beginning.

It is good to work with repetition.

Whatever you feel in impro-  
it is the right thing: validate it , don´t judge it. And use it.

### **Warm up**

Shake yourself  
Shake and pat somebody else,  
change partners again and again.

### **Walking the grid**

Groups of 3 or 4: go in straight lines, using right angles  
when a door opens, (when you see a space, where you can pass),  
go through.

Mix with other groups.

Go through a „doorway “(2 seats put next to each other), wait for your chance to go,  
but don´t „cue “.

Do the same as before, but this time the space will be limited.

Crossing shortly before...

The whole group lines up vis a´vis at opposite walls of the room/ face a gap.

One person moves through this avenue.

The people he/she is just about to pass will cross shortly before him/her.

Exercise in getting out of someone´s way-  
work in pairs

Walk towards each other, person A just goes on walking, person B takes a step to the side-front of A and adds a turn to go on with his way or find another possibility to get out of A's tracks.

Exercise in getting out of someone's way –  
work in groups of 3

Exercise the movement above and find variations and developments in groups of 3.

### **Cross the line**

Go into the space,  
using only right angles.  
Go out.

Feedback: what did you see,  
did energy rise, stay the same, or fall  
at the end, when you came out?

### **memory exercise**

go into the space, show one movement someone did earlier in the week,  
spectators have to guess, who it was.

Space holds the memory of things that happen.

### **Cross the line**

Go into the space, using squares and lines,  
and having encounters and meetings.

Feedback: what did you see,  
did energy rise, stay the same, or fall  
at the end, when you came out?

### **memory exercise**

go into the space, show one movement someone did in the last improv:  
think especially of the beginning and the end;  
spectators have to guess, who it was.

### **Cross the line**

You have 2 entrances and 2 exits:  
Go into the space, using squares and lines,  
and having encounters and meetings.

Feedback: what did you see,  
did energy rise, stay the same, or fall  
at the end, when you came out?

If 2 separate groups are the last people in space, they have to find an ending: some sort of conclusion, coming together, finding a way to raise the energy.

### **Cross the line**

7 people will improvise together, finding a way out,

if someone gets stuck,  
other people will fill the room,  
and a new improv starts.

If none get stuck, find an ending, pause, start a completely new improv.

Have several improvisations in a row.

Feedback: what did you see,  
did energy rise, stay the same, or fall  
at the end, when you came out?

### **Brief encounters**

You have 2 minutes to go into the space,  
make a short encounter,  
take something from it,  
and take it with you out of the space.

### **Feedback circle.**

## **DAY 4**

### **Circle**

What is left from yesterday?  
Where there any coincidences or oddities you witnessed?  
They are good material/inspiration for improvs.

Question: Should you follow your impulses all the time in improvisations?  
If any feelings appear, accept them, explore them.  
Is this going to hurt someone? Use the energy of a (negative) feeling in a constructive way:  
Take the impulse somewhere else (save).

Don't lean back when you are watching an improv,  
stand/sit at the tip of your toe, so you can get in easily.

Emotions: The group goes through all different sorts of emotions while working together,  
first there are light feelings like humour,  
as we get to know each other better, more complex and not so easy emotions will move us.

Improvisation is to face the unknown.

## Warm up

5 minutes for yourself

Find a good place to rest  
Observe your breath  
Soften eyebones at your face  
Breathe through your face

Imagine space between skull and vertebrae  
Put a little space between each vertebra

Move and use your breath

While moving explore

the connection between little fingers, little toes and tailbone, coccyx  
the connection between long fingers, long toes  
the connection between ankles and wrists  
the connection between shinbones and forearms (rotation)  
the connection between knees and elbows (giving space flowing air to those joints)  
the connection between the long bones: upper arms and thighs (can you locate the length of these bones?)  
the connection between long bones of the legs and heels and arms and palms  
the connection between heels and pelvis (press the heels, relax the jaw)

see the passive movement in your shoulderblades  
letting go of the back

let go hands and feet  
let go off your face: no more face: it's gone.

Roll around, see where it takes you,  
acknowledging contacts that happen.  
(there we had a nice humming and singing impro for the first time).

## Leading and following with one soloist

One leader  
one follower (eyes closed),  
connected through palms and sensation.  
one soloist finds his/her connection (it is like arranging flowers in a vase):  
don't always look, but rather feel,  
using soft focus

Leading skill: sending away and reconnecting  
The leader draws his palm towards himself, comes through his center and turns his wrist  
(the side of his hand touches now the side of the followers hand)  
and cuts his hand from above to/through the hand of the follower.  
The follower is sent away by this,  
expands the energy and finds his way back in a rebound way.

As the leader think of this:  
You are not sending energy, you are expanding energy.

Send your energy to the back, when you send your partner into the room.

### **Traverse A to B**

One person begins at the end of the space, eyes closed  
If anyone feels connected, he joins,  
together they travel through the room.  
Watchers will call „end “, when they identify a completion of the scene.

### **Calling out**

Everyone goes „in “but one person, who is the first one to  
„call “.  
The people in the space start to improvise,  
you can try everything that you want to, like doing nothing,  
doing too much, try out what you always wanted to.  
The outside person can call:  
„Stop. Name out. Go. “,  
when he/she feels that this one person (name) is too much (does not fit) in the whole  
picture.  
From now on, everyone watching can call „Stop. Name out. Go. “,  
when he/she thinks, it's appropriate.  
The impro will be finished by someone calling a final „end “.

### **Circle**

It is hard to call someone out, because you don't want to be „mean “,  
and it's hard to go out when you have been called because it leaves a feeling of „failure  
“in the beginning,  
until one gets familiar with that score.

Question:

How can you use this work in classes with people with learning disabilities?

First question you have to check is how people express „yes “or „no “.  
Then ask, if the person wants to be there, if he/she wants to join the dance.  
Decision making ist he most important in this work (and in life-).

You can't impose dance to people,  
you can only invite them.

### **Day 5**

#### **Circle**

Bring oddities, they provide rich sources for improvs.

Kirstie Simson thought about improv and knitting.  
John Matthews referred to knitting in his book as well.

## **Warm up**

5 minutes on your own

Melody: ah-ah-come to mama

Close your eyes, see, where does it take you

## **Cross the line**

You have 2 minutes individually  
from the time you go in until you leave.

Cross the line  
Go in more than once

Go out when other people leave (use also acoustic impulses),  
than you start a new impro.

Even if you leave the space, try to make energy higher (improve whats happening there).

How do we serve the tension in space? (by leaving?)

To be boring is a question of tension, and timing.  
Doing nothing can be interesting - for a certain time,  
remember the interest is in performative improvisation.

## **Calling out**

Everyone goes „in “but one person, who is the first one to  
„call “.

The people in the space start to improvise,

The outside person can call:

„Stop. Name out. Go. “,

when he/she feels that this one person (name) does not fit in the whole picture.

From now on, everyone watching can call „Stop. Name out. Go. “,

when he/she wants to.

The improv will be finished by someone calling a final „end “.

## **Traverse A to B**

---

## **Circle**

Feedback:

What did you like about someone else

What did you like about yourself

today?

## **DAY 6**

Circle

What do you remember from last week?  
Questions?

-why is memory so important in your work?  
You can't give feedback, if you don't remember.  
Remembering is also a choreographic  
score.

Try this if it is difficult for you to remember movements you saw:  
Put the memory of what you see in your body (a certain part, like the movement of person  
A into your shoulder, B's movement in your hand, etc...)  
You can also remember movements by recalling, where things happened.

-what to do with the „fear to disturb “?  
First you need to be physically and mentally prepared to go into an improv. Don't lean  
back.  
Then, if a voice from inside stops you to go in, talk back to that voice: „piss of....“

### **Warm Up**

Take 5 min for yourself.

Go through the room and see what calls your interest, look carefully at details.  
Call out things that you see (yellow spot on the wall, blue wire, etc...)  
Stand still, close your eyes. Adam tells an object in the room, point at it. Another object,  
point at it, etc...  
Walk around, look carefully, again: Stand still, close your eyes. Adam tells an object in the  
room, point at it, another, etc...  
Walk around, look carefully, again: Stand still, close your eyes. Adam tells a person in the  
room, point at him/her. Another person, etc....

Shake it out

Go around, see anything, go there, see anything new, go there, etc....

Go on  
How does a close person affect your breathing?

Go on

Open your view...go in and out of small improvs, encounters

### **Mapping**

Go to places, where you had encounters in the last improv and name with who you did  
what there.  
You can add any word that comes to your mind („this is where I embraced Joy. Yellow  
umbrella. “)

## **Mapping 2**

Go to places, where you had encounters in the last improv and DO what you did there. Call or even take the person(s) you were in with that moments.

### **Journey A to B (Traverse)**

One starts blind, others join the journey.

Narrating what is going on is problematic.

If you see a problem, you can go in, and even amplify it. If there is something difficult, make it even more difficult, don't take away difficulty.

### **Quattrostagione/ The viennese score: I-IV**

Cross the line

Go in right angles,

you have 2 min to go in, and out.

But the last few people will expand the time, because they have to leave raising the energy in space.

Do exactly the same

Things you did in the last improv

Same entrance, places you've been

„Go for the same holiday again, but this time you know it won't be the same as the first the first time-so you can even change things “

Remember what you did in III) and do the same

### **Circle**

feedback

If you know, what you are feeling, you can play with it.

## **DAY 7**

### **Circle**

Feelings: In everyday-life you judge them

In Improv, you acknowledge them, use them.

Don't be trapped by a feeling.

Dance is freedom. Free yourself, make something new.

The only reason for putting those constraints on you is to know what freedom you can find in them.

### **Warm up**

Shake, warm up,

warm up nearby another person.

Shift to another person, do the same.

move away from each other.

gather information about people around (smell, colour, look, inspiration),  
go back to your partner and tell them what you experienced.

keep in contact with your partner,  
as you move together, you tell each other what you see in the room, what you feel,  
associations, etc...

Listen physically to your partner, but your focus is outside.

### **In Partners: a-z**

Person A goes through the alphabet, giving B single letters.

B says a word that comes to his mind starting with this letter – don't hesitate, you have to  
convince your partner, that you know what you are saying.

If person A is not convinced by what B is saying, he shoots or kills B.

Change.

### **Leading and following with words**

During leading and following (closed eyes),  
the leader offers letters to his/her follower, the follower must say a word starting with this  
letter.

One leader will be pointed out, if he stops, all pairs have to stop .

### **Leading and following with words with one soloist**

### **Leading and following with words with one soloist and with separations**

Work in trios, a group of 4 trios at a time,  
the others watch

Separations between leader and follower can happen:

In tangential movements (turning, etc...)

Like a pendulum

With a push

Find your way back together and move on.

How can you find freedom in every role (leading, free agent, following)?

Change groups, others watch.

### **Leading and following with words with one soloist and with separations**

This time work more physically,  
leading not only with the hand but use your whole body.

## **Journey A to B with text**

The blind person uses text (must be audible/don't mumble),  
talk about dreams, unusual events, things you are excited about.  
Just bring words out, it doesn't have to be a story,  
if you „dry out“, somebody can give you letters.

## **Memory game**

Show the movement of somebody else, we have to guess, who it was.

## **Cross the line**

2 minutes

## **Feedback circle**

## **DAY 8**

### **Circle**

IM – PRO – VIS-ATION = un-fore-seen  
We work with the unknown  
And we have to find freedom in what we do.

I could inhabit a nutshell, but consider myself king of infinite space (Shakespeare).

Did you have any coincidences (acknowledge them, use them in impro).

### **Warm up**

Jiggle  
Make sounds  
Close your eyes.  
Move on.  
Move to sounds that interest you.  
.....

### **Musicians call a dancer**

5 musicians (people who make sounds) sit on the edge of the stage, facing the dancer.  
They start making sounds, using stillness as well, trying to „entice“ the dancer.  
The dancer has his/her eyes closed or his/her back facing the musicians  
and moves towards the sounds, that interest him/her. He/she moves back or stops  
when he/she doesn't like a sound.  
When he/she touches the musician that made his/her „favorite“ sound,  
the impro is ended.

### **Leading and following with one soloist and with separations, opening the space more**

Maybe even the soloist

can take over the leading.  
Opening= like a rebound (finding a way back).

### **Cross the line**

Focus is on leaving: feel called out (or not), acknowledge when „the door is shutting “.  
Don't freeze, don't stop breathing.

### **Feedback circle**

Don't rescue people too early, let them establish a state to be in.

## **DAY 9**

### **Circle**

Questions:

-It is hard to feel the whole group while dancing.

You can: partner people at a distance.

Identify the voice in your head: what does it tell you, react to that.

-don't know, what to do.

You can: use the zero score (just sit in the space, allowing things to happen).

Join things happening (Chorus)

Imagine "cross the line" as A to B travel

The task is to sustain expand raise energy, but don't judge.

Feedback is most important.

Dance and improv is about finding freedom within structures.

### **Warm up**

Jiggle

Massage

Cross the line

### **2 min**

#### **Walking in grids**

Something completely different

#### **In pairs standing vis a vis:**

throw a ball made out of socks

in front of your partner

behind your partner

behind your partner: your partner has to close his/her eyes

your partner has to make a sound every time the ball touches the floor.

Change roles.

Laugh when you miss.

### **Senses in the back**

One person goes into the space, people from the sides line behind him /her.  
She /he has to guess, how many people are behind his/her back.

In western culture, we tend to feel only what is in front of us.  
Earlier, we needed a 360 °awareness, but now, only when we feel danger/nervous,  
we also feel the back.

### **Traverse A to B**

Blind person tells a text: hold the thought/image of what you are telling in your head and  
in your body, so that people can tune in.

Allow yourself to be moved, so your story can even change.  
Don't be isolated with the text,  
so we can have a dialogue between movement and text.

### **Feedback circle**

### **DAY 10 last day**

#### **Circle**

You don't have to hit the target,  
you just have to know, what the target is.  
The rest is practice.

If you work with people with mental instabilities:  
-don't stress feedback, less critical, less analytical  
-use music  
-clarity is important  
-don't use so much proximity, slowly get closer.

If you work with people with learning disabilities:  
Try to get a group that mirrors society: people without disabilities, some with physical  
disability, few with learning disability,  
that would make a group that can work together.

But any way you have to find out, what it needs to excite you-

#### **Cross the line - sound**

A group of 4 people makes sounds, moves into space:  
2 min in and out.

#### **Cross the line – group/sound with solos**

One can break off the group like an apple falls from a tree  
And have a solo,  
find his/her way back to the group:

Find a moment where your existence is equally potent.

Again  
Allowing stillness

### **Journey A to B**

Wait until you go,  
the speaking person doesn't have to be the center of action.  
Keep the attention to the group,  
even if you fall off...  
Don't fill the space with words, you can deliver them, there is time for pauses.

„End“ has to be a cut,  
very decisive.

### **Cross the line**

1 Person goes in, tells a text (pick up, what's in the air), people gather around and move (compare to the very first improv we did on DAY 1).

### **Memory exercise**

#### **Cross the line**

#### **Walking in grids, 2 min**

#### **Quattro stagione/ The viennese score: I-IV**

Cross the line  
Go in right angles,  
you have 2 min to go in, and out.  
But the last few people will expand the time, because they have to leave raising the energy in space.

Do exactly the same  
Things you did in the last improv

Same entrance, places you've been  
„Go for the same holiday again, but this time you know it won't be the same as the first time-so you can even change things“

Remember what you did in III) and do the same

### **Feedback circle**

What will you remember?  
What are you going to do next?

## ANHANG V

### tanzMontage Kurzbeschreibung inklusive Worklist 2006 – 2017

tanzMontage unter der Leitung von Sonja Browne/danse brute und Inge Kaindlstorfer/ Lux Flux ist eine Gruppe von PerformerInnen mit und ohne Behinderungen, die täglich im Bereich zeitgenössischer Tanz und Performance trainieren und forschen. Die Diversität von Körpern und mentalen Dispositionen bestimmen den ästhetischen Ausdruck. Unser Arbeitsfeld bewegt sich im Spannungsfeld zwischen kodiertem Verhalten und Anarchie. Die Virtuosität liegt in der Kontextualisierung von alltäglichen, fehlerhaften und persönlichen Äußerungen. Der Ausgangspunkt der Arbeit ist Selbstbestimmung und Inklusion als gesellschaftspolitische Haltung.



*tanzMontage: demontage, residency im\_flieger /  
Schokoladenfabrik, 2015  
Foto: Loibner*



*tanzMontage: tight, brick5, 2016  
Foto : de Pina*



*tanzMontage: YOUR JUMBO LOGISTICS,  
f 23, 2017  
Foto: de Pina*

## Künstlerische Leitung

### Inge Kaindlstorfer

1963 in Wien geboren, Tanzausbildung in Wien und New York in Zeitgenössischem Tanz, Contact Improvisation, Release Technique.

Begründerin von Lux Flux gemeinsam mit Jack Hauser im Jahr 1994, Performances im In- und Ausland, u.a. bei Impulstanz, Wr. Festwochen, Unterrichtstätigkeit seit 1986.

Co – Leiterin der tanzMontage mit Sonja Browne.

### Sonja Browne

Initiierte die tanzMontage im Februar 2006.

Tänzerin u.a. bei Editta Braun, Hubert Lepka, Olivier Gelpe und Willi Dörner.

Studium der Sozialarbeit, Ausbildung in Ballett, Zeitgenössischem Tanz, inclusive dance nach Adam Benjamin.

1999 Gründung der inklusiven Formation DANSE BRUTE.

Co – Leiterin der tanzMontage mit Inge Kaindlstorfer.

## Performances

### 2017

*YOUR JUMBO LOGISTICS*, Leitung: Kaindlstorfer/Browne, F 23

### 2016

*tight*, Leitung Kaindlstorfer/Browne, brick5 in Kooperation mit ImPulsTanz

*Eng Peng! Das Himmelreich*, Choreografie Georg Blaschke, brick5 in Kooperation mit ImPulsTanz

### 2015

*tight*, Leitung Kaindlstorfer/Browne, raw matters, Schikaneder

*démontage*, Leitung Kaindlstorfer/Browne

residency im\_flieger /Schokoladenfabrik

### 2014

*sofa on stage*, Leitung Inge Kaindlstorfer, Sargfabrik

*noteingang*, Leitung Inge Kaindlstorfer, Skydome

*Menschgeige*, Choreografie Sonja Browne, Theater Brett

### 2006 – 2013

Formierung des Ensembles

Performances und Videoarbeiten (Jattle&Bam, Kabelwerk, Kosmos, WUK)

## Videolinks /Auswahl

*YOUR JUMBO LOGISTICS* (Clip), <https://www.youtube.com/watchv=Aj5EkpKLkok>

tanzMontage works (Clip), <https://vimeo.com/244990469>

## ANHANG VI

### Publikumstatements zu tanzMontage/YOUR JUMBO LOGISTICS (2017)

Jack Hauser:

*Zehn Werbesprüche für*

*YOUR JUMBO LOGISTICS ist eine wohldurchdachte Spielanordnung.*

*YOUR JUMBO LOGISTICS zeigt einen bewussten Einsatz verschiedener Materialien und Medien.*

*YOUR JUMBO LOGISTICS gibt allen Anwesenden ihre Rollen.*

*YOUR JUMBO LOGISTICS lässt sich nicht für dumm verkaufen.*

*YOUR JUMBO LOGISTICS erlaubt allen einen Sprung aufs Seil.*

*YOUR JUMBO LOGISTICS sind glückliche Zufälle, geprobt.*

*YOUR JUMBO LOGISTICS versteht sich von ganz allein.*

*YOUR JUMBO LOGISTICS liebt das diskrete Wunder.*

*YOUR JUMBO LOGISTICS bleibt unsagbar komisch.*

*YOUR JUMBO LOGISTICS vertraut daneben.*

Ernst Reepmaker:

*Ihre letzte Produktion zeigte tanzMontage in Fabriken23, in der Haupthalle der früheren Liesinger Sargfabrik.*

*Ein monumentales Format, hoch, breit und tief. Ein passender Ort, denn hier wurde RAUM gegeben und RAUM belebt:*

*Die herrliche Größe der ursprünglichen Werkshalle, wo die Performance sich entfaltete, stand sinnbildlich für den inneren Raum, den die 8 Protagonist\_Innen einander gaben.*

*Aber auch das Publikum, das mit den Spieler\_Innen je nach Ort des Geschehens mitwanderte, schenkte dem sich entfaltenden Geschehen und den Darsteller\_Innen einen offenen Erwartungs-Haltung als Seelenraum.*

*Wir sahen ein inklusives Ensemble, das mit größtmöglicher Umsicht miteinander tanzte. Der schwedische Choreograf Mats Ek sagte einmal: „Es gibt so viele Gedanken, die nur der (tanzende) Körper denken kann.“ Und genau das war Inhalt des Abends, denn die Truppe und das Publikum stellten die Teilnehmer einer wissenschaftlichen Konferenz dar. Erkenntnisse wurden von den Experten nicht verbal geäußert, sondern getanzt. Gedacht bzw. dialogisiert wurde in Soli, Duos, Trios und in Gruppenstücke des gesamten Ensembles.*

Gabriela Baenzinger:

*Es war für mich ein sehr eindrücklicher Abend, eine wirkliche Tanzbegegnung! Dieses sich im Raum bewegen, einerseits von euch, andererseits von uns als Zuseher, erzeugte schon eine eigene Spannung, welche sich dann in euren gemeinsamen Bewegungsskizzen fortsetzte. Auch die (vordergründige) Einfachheit der Bewegungsabläufe wurde zu einer komplexen Bewegungsbegegnung unter euch.*

*Es war eine tolle Aufführung, ich danke sehr dafür!!*

Renate Lang:

*Heute morgen, beim ‚wiederkäuen‘ des erlebten, möchte ich sagen dass ich sehr beeindruckt bin. Teilweise so absurd, ent-personalisiert – und dann wieder so ein personal( authentisch) starker Ausdruck von jedem einzelnen Tänzer, auch als Gesangduo ..... es ist für mich ein wunderbar Mut machendes Stück, da es zeigt welche Möglichkeiten wir als Person haben, nämlich wir selbst zu sein ( wobei dies ja ohnedies die größte und oft schwierigste Sache überhaupt zu sein scheint)*

*Ja, das möchte ich dir/euch sagen – ihr habt mich ( auch meine Freundin) sehr beeindruckt. Ich würde das Stück gerne noch einmal sehen ..... auch um wirklich mehr Details zu sehen, wahrzunehmen und mich weiter beeindrucken zu lassen .... da ist so eine Fülle ...*

Sabina Holzer:

*In der feinen, besonderen und selbstverständlichen Verbindung von Alltag und Tanz habe ich mich an das Judson Dance Theatre in New York erinnert gefühlt. Auch in dem Humor, der immer wieder aufgeblitzt ist. Durch den Umgang mit dem Raum, dieser großen Halle, den unterschiedlichen Orten, die darin bespielt wurden und wir als Publikum auch eingeladen waren, diese*

*zu wechseln wurde ein immer wieder ein gemeinsamer Ort besetzt und gestaltet.*

*Die Idee die Vorträge zu tanzen war wunderbar, so wurde mein Zuschauen ein "Lesen"; - von den Körpern, ihren Tänzen und der Umgebung. Es war berührend für mich so unterschiedliche*

*Menschen gemeinsam in Bewegung zu sehen und zu erfahren und hat die Möglichkeiten eines Zusammenlebens*

*auf poetische Weise sichtbar werden.*

## ANHANG VII

### Konzept "Nullmorphem – eine Lyrik", tanzMontage (2018)

Es geht um das Schweigen.

„... das Erste, die schlechthinnige Bedingung dafür, dass man etwas tun kann, somit das erste, das man tun muss, ist dies: schaffe Schweigen ...“ (S. Kierkegaard, Gesammelte Werke).

Das Performanceprojekt *Nullmorphem – eine Lyrik* geht im Herbst 2017 in die erste Probenphase und wird vor Sommer 2018 aufgeführt.

Das Ensemble tanzMontage beschäftigt sich in diesem Stück mit einer Tanzsprache, deren Charakteristik Innehalten, Zurücknehmen, Schweigen ist.

Dadurch werden Essenzen in der Bewegung sichtbar, das Gesagte erhält Tiefe und Prägnanz.

### Morphemchoreografie

Die Choreografie von *E/NS*, die kürzeste Einheit, wird gesucht: das Morphem.

„Morphem, kleinste bedeutungstragende Einheit im Sprachsystem; Sprachsilbe“ (Duden online)

Die Idee des Morphems als kleinster Baustein des Sagbaren ist Bezugspunkt für Vokabular und Ästhetik, um das Material, das wir im Probenprozess finden, zu sieben, zu klären und wieder zum Essentiellen zu machen.

### Nullmorphem – Bedeutung durch Kontext

„Nullmorphem: phonologisch nicht ausgedrücktes, inhaltlich aber vorstellbares Morphem“ (Duden online).

Indem wir die gefundenen Bewegungseinheiten in verschiedene Situationen - das sind die Nullmorpheme - stellen, werden deren verschiedene Bedeutungen wahrnehmbar.

### Sounddestillation

Auch auf akustischer Ebene wird der Prozess der Reduktion und Essenzfindung durchgeführt: Aus Soundsequenzen wie Textstellen, Dialogen und (Film)musiken ausgewählter Kontexte werden Sounddestillate geschaffen.

Es entstehen Stimmungsteppiche, die Bedeutung und Wahrnehmung der Choreografien in verschiedene Richtungen lenken.

### Lichtdesign

Gemeinsam mit Morphemchoreografie und Sounddestillation ist das Lichtdesign der dritte gleichwertige Partner, der Inspirationen für die TänzerInnen gibt.

### Beschreibung der Arbeitsweise – Prozess

„Uralter  
Ein Frosch springt Teich.  
Plop.“ (Matsuo Bashō) hinein.

Das Haiku dient als Input unserer Arbeit: Haikugedichte verschiedener Kulturkreise werden herangezogen, um Bewegungsmaterial zu finden. Sowohl die Stimmung eines solchen Gedichtes als auch die formalen Regeln des Haikus dienen uns als Quelle. Im Weiteren beschäftigen wir uns mit der Findung des Morphems, einer kleinsten bedeutungstragenden Bewegung: Wir beginnen uns dem anzunähern, was das Destillat, die Essenz einer Bewegung ist; aus einer improvisierten Szene wird in mehreren Durchgängen bis zur Quintessenz gesiebt.

Um tiefer zu gehen und das Prinzip „Nullmorphem“ greifbar zu machen, setzen wir in einer dramaturgischen Phase die gefundenen Morpheme in verschiedene Kontexte – Raum, Zeit, Licht und Person.

## Anhang VIII

### Luxflux – Presstext „found in translation“ (2019)

#### found in translation

lux flux wurde 1994 von Inge Kaindlstorfer, Jack Hauser und David Ender gegründet. Die Arbeit bewegt sich im Zwischenreich von Tanz, Bewegung, Aktion, Geräusch, Musik, Installation und Alltag. In dieser interdisziplinären Komplexität lotet lux flux die Bereiche menschlicher Existenz aus, die oft ins Absurde führen.

Seit der Gründung beschäftigt sich lux flux mit der Integration von Nicht-Tänzern in Performance-Projekte. Aus tänzerischer Sicht ist es interessant, mit den besonderen Qualitäten der Bewegungen von unterschiedlichen Menschen – TänzerInnen und NichttänzerInnen – zu arbeiten. Gewünscht ist eine Vielfalt von individualisierten Körpersprachen. Der ausgebildete TänzerInnen-Körper wird zu einem Ausdruck unter vielen. Schönheit und Präzision bekommen einen neuen Inhalt abseits gängiger Klischees.

Diese Arbeitsweise vertieft sich in der Zusammenarbeit mit Menschen mit Behinderungen: Sie performen nicht trotz ihrer Behinderung, sondern unabhängig davon in ihrer persönlichen Eigenart, wie alle anderen auch.

Ungeachtet der Behinderung oder Nicht-Behinderung oder des professionellen Niveaus der Tanztechnik arbeiten wir gleich- berechtigt und auf Augenhöhe mit dem Mittel der Improvisation. Die Improvisation dient der Materialsammlung und der Bewusstmachung und Erschließung der individuellen Möglichkeiten und Standpunkte. Jede/r PerformerIn ist gleichzeitig AutorIn und InterpretIn des gemeinsamen Materials.

Durch die Zusammenarbeit mit MusikerInnen (Elisabeth Flunger und David Ender) wird das Projekt von musikalischen Konzepten durchdrungen: Die Bewegungsarbeit fokussiert auf Begriffe wie Thema, Motiv, Imitation, Variation und Transformation. Die AkteurInnen verstehen sich als Einzelstimmen im Netz der Gruppe, Gleichzeitigkeit wird als Polyphonie wahrgenommen.

Aus kleinen Bewegungs- oder Klangmotiven, die jede/r TeilnehmerIn in die eigene Sprache übersetzt, transformiert und weiterspinnt, entwickeln sich Choreographien mit wechselnden Formationen. Manchmal entstehen komplexe Gleichzeitigkeiten, wo jede/r an etwas anderem arbeitet, manchmal reduziert sich die Situation auf ein Solo, manchmal ergeben sich Unisono-Sequenzen, die durch ihre Diversität überraschen. Die Verwendung von Klangkörpern, Objekten und Kostümen trägt zur Individualisierung bei. Aus der Subjektivität der PerformerInnen und ihren unterschiedlichen Betrachtungsweisen und Interpretationen der Themen entsteht Vielfalt; in der Interaktion mit der Gruppe zeigen sich die verschiedenen Welten der TeilnehmerInnen.

Mitwirkende:

David Ender ist Musiker, Komponist, Performer, Improvisator, Schriftsteller und Übersetzer. Er arbeitete mit dem Ent-Art Orchestra, mit Miki Malör und Andrea Bold und mit der Damen-Improvisation & Herren-BIGbäng sowie mit lux flux. Seit 1989 schreibt er gemeinsam mit Jack Hauser experimentelle Kriminalromane in der Tradition von Walter Serner. Er ist Mitglied der Grazer Autorenversammlung und Redaktionsmitglied des Internet-Magazins corpus.

Elisabeth Flunger ist Schlagzeugin, Komponistin und Performerin, stammt aus Italien und lebt in Wien. Sie spielt improvisierte und komponierte zeitgenössische Musik, arbeitet in Theater- und Tanzproduktionen, hält Improvisations- und Kompositionsworkshops für Kinder und Erwachsene und konzipiert orts- und themenspezifische Installationen und Performances. Ihr Lieblingsinstrument ist eine Ansammlung von Metallobjekten, die sie in Konzerten,

Rauminstallationen und Performances verwendet. Für dieses Instrumentarium hat sie spezielle Spiel-techniken entwickelt und eine Reihe von Solostücken komponiert.

Helga Gussner-Peham ist Tänzerin und Yogalehrerin. Ihr Tanztraining umfasst zeitgenössische Tanztechniken, Release Technique, Contact Improvisation und Improvisation als Performance. Als Tänzerin hat sie eigene choreografische Arbeiten realisiert und mit zahlreichen Ensembles und Kollektiven gearbeitet, unter anderem mit Philipp Gehmacher, Willi Dorner, Andrew de L. Harwood, João Fiadeiro, lux flux, Daniel Aschwanden, tanzMontage.

Wolfgang Jagschitz, 1947 in Wien geboren, beschäftigt sich seit Jahrzehnten mit Tanz und Bewegung, u.a. mit Tai Chi, Feldenkrais, AlexanderTechnik, ‚System Chladek‘ bei Rosalia Chladek, Movement Studies bei Amos Hetz, Contact Improvisation und Improvisation bei Willi Dorner, Andrew Harwood, Judit Kéri und Inge Kaindlstorfer. Seit 2013 war er Ensemblemitglied der Performancegruppe tanzMontage und seit 2018 von lux flux.

Inge Kaindlstorfer: Ausbildung in Zeitgenössischem Tanz und Contact Improvisation in New York und Wien, in Biodynamik nach Gerda Boyesen und Cranio Sakraler Therapie. Unterrichtstätigkeit in Zeitgenössischem Tanz, Blind Dance, Contact und Ensemble Improvisation in Wien, Moskau, Odessa, Lissabon, Kap Verde, New York und Bukarest. Tätigkeiten als Tänzerin und Choreographin in zahlreichen Projekten und Performances in Wien (ImPulsTanz Wiener Festwochen, tanz2000.at), Österreich, Kap Verde, Deutschland, Polen, Russland, Ukraine.

Maria Kreitner, geboren 2000 in Wien, war 2017-18 Mitglied der Performancegruppe tanzMontage und ist seit 2018 Mitglied von lux flux.

Das Performancekollektiv lux flux wurde 1994 von Inge Kaindlstorfer gemeinsam mit Jack Hauser und David Ender gegründet und arbeitet seitdem in unterschiedlichen Besetzungen mit Tanz, Bewegung, Aktion, Geräusch, Musik, Installation und All- tag. Seit der Gründung hat lux flux über 80 Stücke produziert, unter anderem in Zusammenarbeit mit Sabina Holzer, Annette Pfefferkorn, Milli Bitterli und mit dem Saira Blanche Theater Moskau (Oleg Soulimenko, Andrej Andrianov). Derzeit ist lux flux eine Gruppe von PerformerInnen mit unterschiedlichen Backgrounds, die regelmäßig im Bereich zeitgenössischer Tanz und Performance trainieren und forschen.

Stücke (Auswahl):

Ziegenstall Headquarters (1994) in Wiener Gasthäusern Magazin mit allen Haremsfallen (1996) bei imagetanz Narzissenhörner (1997) beim Fest der Freien

Ideas-Projekt (1999) mit Saira Blanche und Daniel Lepkoff, Theater Scala, Wien

A Season (2000) mit Saira Blanche und Katherina Zakravsky Out of Season (2000) mit Markus Schinwald, dietheater Konzerthaus

filzen (2009) mit Sabina Holzer im TQW mit Sonja Browne / tanzMontage: demontage (2015) im\_Flieger

YOUR JUMBO LOGISTICS (2017) im F23

Nullmorphem – eine Lyrik (2018) im F2

Presse:

Comic für Valeska ist die Übersetzung der Geschichte der legendären deutschen Grottesktänzerin und Kabarettistin Valeska Gert (1892-1978) in ein choreografisches Geschehen. Inge Kaindlstorfer verkörpert die Ausnahmekünstlerin dabei mit einer offensiven Expressivität, wie sie seit Jahrzehnten auf der Tanzbühne ein absolutes No-Go gewesen ist. Nichts ist heute so tot wie der Ausdrucksschwulst alter Schule. Aber Gert galt in ihrer Radikalität als singuläre, unpathetische Erscheinung und eignet sich heute ganz offensichtlich

wieder als Projektionsfläche. Lux Flux nutzt Gert zur Untersuchung des Abweichenden und Aberwitzigen im Verhalten des Performers. Meisterhaft zieht Kaindlstorfer zusammen mit David Ender und Jack Hauser ihre Figur herüber in die Gegenwart. Dabei achtet das Trio streng auf witzige Einmischungen: Josephine Baker schwindelt sich herein, und Gert als Comicfigur kann es sich leisten, den Hexentanz der Mary Wigman zu persiflieren, bevor Jack Hauser im Boden versinkt.

Mit diesem „ersten Band“ ihres Performance-Comic hat die Gruppe Lux Flux, die in den 1990ern eine der wichtigsten Formationen der avancierten choreografischen Performance war, wieder ein kräftiges Lebenszeichen von sich gegeben. Band 2 wird im Mai bei Tanz\*Hotel im Nestroyhof aufgeblättert. (Helmut Ploebst, DER STANDARD, 23.4.2012)

## **Anhang IX**

### **Liste der zitierten pdf-Dateien auf dem beigelegten USB-Stick**

#### **Ordner Adam Benjamin:**

adam benjamin bio candoco  
Adam Benjamin making an entrance into higher ed  
benjamin the fools journey 2013  
candoco vision  
exim kevin french  
exim  
eximdance  
in search of integrity dance journal 1993  
Integrated Dancecompany Kyo  
plymoth university  
stopgap enormous room  
Stopgap interv lucy bennet in Guardian  
stopgap

#### **Ordner Danse Brute:**

danse brute respektnet 2010 narcissus  
dansebrute sichtwechsel  
gift022010  
turinsky browne impuls 2011  
turinsky falter 2018  
turinsky heteronomous WOZ Schweiz 2017  
turinsky reverberations tqw 2018

#### **Ordner lux flux:**

found in translation\_mit presse  
lux flux  
Randale, Fuge  
tanzhotel aar resort fugerandale lux flux

#### **Ordner sonstige:**

ableismus teilhabewörterbuch  
alito alessi bio  
alitoalessi bio impuls  
AMICI dance tabs  
back to back  
baumgarten stanford encyclopedia  
bedeutung von inklusion f gesellsch und politik  
croce discussing th undiscussable ny 2  
croce discussing th undiscussable ny  
davies interview w.stange  
din a13  
dis arts int  
dis arts internat feb 2019  
doris uhlich nrw 2018  
fokus tanz kampnagel 2019  
gerda könig impulsbio  
gesellschaft für tanzforschung 2017 inklusion  
hochschule trossingen symposium inkl 2019

homer ii  
ich bin ok getrennt vereint

ichbinok presse  
jaw werkstätte ayrenhofgasse  
kasch duell der Blicke  
kien bee ong dis dance train opp  
lizart  
muttersprache tanz ostertanztage 17 salz  
pablo pineda erster lehrer mit down syndrom  
quinten fäh gem tanz forsch stand  
sichtwechsel 2019  
südd zeitg interview hoghe  
sven sauter schiffbruch inclusion online  
t21büne das musische Chromosom  
tanz dietoleranz  
tanzfähig  
theater STAP  
thikwa  
univ berkeley  
vera rosner sichtwechsel bio  
wilder mann tagesspiegel thikwa rezenion  
wolbring ableismus

**Ordner tanzMontage:**

Erfahrung Tanzperformance mit behinderten und nicht behinderten KünstlerInnen C  
Renoldner  
handout JUMBO  
iris kopera ich sitz pauserdiversity  
tanzMontage beendet  
tanzMontage konzept YJL 2017 18  
tanzMotage sichtwechsel

**Ordner Theater HORA:**

die lust am scheitern dossier HORA  
dis the tanzforum berlin  
disabled theater bel brüssel 2012  
disabled theater freak show blog  
disabled theater kritik  
freie republik hora  
Hora oeuvre  
impulstanz disabled theater 2013  
interview jerome bel  
marcel bugiel jerome bel interview  
michael gmeiner blog disabled theater 2013  
Nullimprovisation  
Okkupation Festival 2007 bis 2013  
schauspielhaus ch journal sodom hora  
theater hora geschichte  
theater hora

## Anhang X

D.S.A. Sonja Browne



- . lebt und arbeitet in Wien
  - . Matura an der AHS Stubenbastei (1991)
  - . Diplom der Sozialarbeit (1999)
  - . Ausbildung in Ballett, Zeitgenössischem Tanz, inclusive dance nach Adam Benjamin
  - . Klassischer Gesang bei Prof. Yvonne Prinz (1992 - 2000)
  - . Ausbildung zur Trainerin der Gewaltfreien Kommunikation bei Mag. Christian Rütter, MBA (2015)
  - . Studium art & economy an der Universität für Angewandte Kunst Wien
- Schreibt derzeit an ihrer Masterarbeit „NO to spectacle no to virtuosity no to ableism. Wie inklusive Praxis den zeitgenössischen Tanz bereichert.“

- . Mitarbeit bei Österreichischer Rundfunk (1993)
- . Mitarbeit im Theater der Jugend (1994)
- . Praktikum bei der Bank für Arbeit und Wirtschaft (1995)
- . Tänzerin u.a. bei Editta Braun, Hubert Lepka, Olivier Gelpe und Willi Dorner (1992 – 1996)
- . Gründung der inklusiven Formation *DANSE BRUTE* (1999)
- . Unterrichtstätigkeit u.a. bei IMPULSTANZ, Ostertanztage Salzburg, Tanztage Würzburg (D), etc. (1992 bis dato)
- . Initiierung des Performance - Ensembles *tanzMontage* (2006) und Co – Leiterin der *tanzMontage* gemeinsam mit Inge Kaindlstorfer bis dato

### *Kontakt:*

Sonja Browne  
Pötzleinsdorferstrasse 194/4/13  
1180 Wien  
Österreich  
email [brownes.poetz@gmail.com](mailto:brownes.poetz@gmail.com)  
Tel. 0676 733 18 04  
**[www.sonjabrowne.at](http://www.sonjabrowne.at)**