„Ich bitte nicht darum aufgenommen zu werden. Ich bin einfach da.“[1]

Raimund Hoghe

Zur Begriffsbestimmung der Inklusion von Menschen mit Behinderung und der Frage nach Schulungsmöglichkeiten an zeitgenössischen Bühnentanzausbildungen. Der Versuch einer Analyse im deutschsprachigen Raum unter besonderer Berücksichtigung der Situation in Österreich.

B A C H E L O R A R B E I T

Zur Erlangung des Titels Bachelor of Arts (BA)
in der Studienrichtung Zeitgenössischer und Klassischer Tanz
im Studiengang Tanz
der Fakultät Darstellende Kunst
der Konservatorium Wien Privatuniversität

eingereicht von
Katharina Senk
Betreuung durch: Dr. Andrea Amort

Wien, Juni 2015

[1] Zitiert nach Hoghe, Raimund in:
Boldt, Esther: „Konzentrate des Menschlichen. Der Choreograf Raimund Hoghe“, in: nrw landesbuero tanz (Hg.): *TANZ LAND NRW. Positionen des zeitgenössischen Tanzes in Nordrhein-Westfalen.* Berlin: Verlag Theater der Zeit 2014, S. 88

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 4

2. Inklusion 7

2.1. Begriffsdefinition 7

2.2. Erläuterung 7

2.3. „Behinderung" – Die Suche nach einer Definition 9

2.3.1. Das medizinische Modell 10

2.3.2. Das Bio-Psycho-Soziale-Modell 11

2.3.3. Das Soziale Modell 11

2.3.4. Das Kulturwissenschaftliche Modell 13

2.3.5. (Bühnen)-Kunst und Behinderung: Von einer Spurensuche zwischen Inklusion und künstlerischer Autonomie 13

2.4. Die UN-Behindertenrechtskonvention 15

2.4.1. Die aktuelle Situation Studierender mit Behinderung und die bisherige Umsetzung der UN-Behindertenrechtskonvention in Österreich im Bereich Bildung und Arbeit 16

3. Inklusiver Tanz 19

3.1. Allgemeine Erläuterung und Definition des Tanzbegriffes 19

3.2. Inklusiver Tanz 22

3.2.1. Geschichtliche Entwicklung: Von Hilde Holger zu Michael Turinsky 23

3.2.2. (Tanz)- Körperbilder: Von der Schönheit des Verschiedenen und der „Umarmung" körperlicher Verschiedenheit 31

3.2.3. Inklusiver Tanz in der Praxis: Von der Kontaktimprovisation, Verlängerungen des Körpers und einem Theater, das der Menschlichkeit verbunden ist 35

4. Inklusiver Tanz an Professionellen Zeitgenössischen Bühnentanzausbildungen 37

4.1. Professionelle Bühnentanzausbildungen 40

4.2. Aufbau und Analyse der Curricula.....40

4.3. Beispiele für Inklusive Bühnentanzausbildungen.....45

4.3.1. Inklusive Universitätslehrgänge: “Theatre & Performance” an der Plymouth University.....45

4.3.2. Initiativen für den Nachwuchs an verschiedenen Ensembles: CanDoCo und Ich bin O.K. 47

4.3.3. Tanz in Werkstätten und Tagesstrukturen: T21Büne und tanzmontage.balance 49

4.3.4. Alternative Projekte: Von Bocal, Ausgrabungsstätten und Gaga.....51

5. Fazit und Ausblick für die Zukunft des Inklusiven Zeitgenössischen Bühnentanzes in Österreich 54

6. Literaturverzeichnis.....59

6.1. Publikationen in Monographien und Sammelbänden.....59

6.2. Artikel in Zeitschriften und Zeitungen 62

6.3. Internetquellen 63

6.3.1. Auszüge aus Vorträgen und Referaten 66

Anhang.....68

1. Einleitung

In der Heranführung an das Thema der Inklusion in professionellen Tanzausbildungsmöglichkeiten und der Vorstellung des „Inklusiven Tanzes“, beziehungsweise des „Integrated Dance“, darf und soll die Definition und Hinterfragung der benutzten Begrifflichkeiten und ein sich darauf stützender Exkurs nicht fehlen. Weiters gilt es, im Zuge des weiteren Verlaufes der Arbeit, geschichtliche Gegebenheiten zu erläutern, um viele der derzeit herrschenden Strukturen reflektieren zu können.
Es ist nicht der Anspruch dieser Bachelorarbeit, dies bis ins kleinste Detail darzustellen, sondern es handelt sich um den Versuch, die Komplexität dieses mit Umwelt, sozialen Strukturen, tradierten (Tanz)- Körperbildern und institutionalisierten Bildungsstrukturen interagierende Thema darzustellen und zu umreißen.
Neben einer generellen Heranführung an den Inklusionsbegriff, und einer Suche nach den vorherrschenden Gründen für Exklusion in unserer Gesellschaft, ebenso wie im künstlerischen Umfeld, soll in der nachfolgenden Arbeit vor allem die Situation im Bühnentanz und an Bühnentanzausbildungen im deutschen Sprachraum analysiert werden. Für diesen Diskurs wird die UNO-Behindertenrechtskonvention eine wichtige Grundlage bieten. Zudem werde ich verstärkt auf Großbritannien verweisen, da das Vereinigte Königreich in puncto Inklusivem Tanz und dessen Entwicklung eine treibende Kraft war, und dies noch immer ist. Durch das Begutachten dort vorhandender und funktionierender Strukturen zur tänzerischen Inklusion von Menschen mit Behinderung, und dem Vergleich mit Österreich, sollen Rückschlüsse gezogen und gleichzeitig mögliche Perspektiven für die österreichische Tanz(ausbildungs)szene sichtbar gemacht werden.
Dem Tanz kann eine katalysatorische Wirkung für gesellschaftspolitische Prozesse innewohnen, da bereits die „Verkörperung“ und sinnliche Erfahrbarkeit einer Tanzform, die vorherrschende gesellschaftliche Strukturen und Erwartungen aufbricht, als Akt der Rebellion gesehen werden kann. Als Beispiel hierfür kann die Tanzform des Rock´n´Roll genannt werden, die gleicherweise als Vorbotin für spätere soziale Umbrüche diente.[2]
Eben aufgrund dieser Möglichkeit des Tanzes, als Katalysator der gesellschaftlichen Entwicklung zu dienen, wird der Fokus dieser Arbeit, unter anderem, auf der Wechselwirkung zwischen sozialem Umfeld und der Tanzwelt liegen. Es gilt, die potenzielle Vorbildwirkung von Inklusivem Tanz für unsere Gesellschaft zu beleuchten: Kann ein inklusives (Tanz-) Ensemble auf der Bühne als gesellschaftlicher Prototyp dienen? Verändert und beeinflusst das Erleben von Inklusivem Tanz die ZuschauerInnen

[2] Vgl. Klein, Gabriele: „Tanz als Aufführung des Sozialen“, In: Bischof, Margit/Rosiny, Claudia (Hg.): *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*. Bielefeld: transcript Verlag 2010, S.141-142

dahingehend, den inklusiven Grundgedanken selbst auch verstärkt im Alltag „zu leben“? Ebenso wird die Relevanz von Inklusion an Bühnentanzausbildungen, als Vorrausetzung für Inklusion innerhalb professioneller Tanzproduktionen, geprüft.
Das Augenmerk wird ganz bewusst auf Ausbildungsstätten für Bühnentanz gerichtet, da diese Institutionen einerseits an der Schnittstelle von staatlichen (Bildungs-) Initiativen und der freien Szene stehen, andererseits, durch ihr Curriculum eine Agenda für die tänzerisch-künstlerische, und dadurch verbundene soziopolitische, Zukunft eines Staates entwerfen.
Im letzten Teil der Arbeit werden Einblicke in die bereits existierenden inklusiven Strukturen für Tanz sowie Ausblicke für die weitere Zukunft der Inklusion an Bühnentanzausbildungen geboten.
Im Rahmen dieser Abhandlung wird vor allem die Situation von Menschen mit Behinderung durchleuchtet und bearbeitet, da eine Erweiterung auf andere Gruppen, die aufgrund ihrer Herkunft, ihrer Religion, ihres Alters und so weiter in unserer Gesellschaft von Marginalisierung und Ausschluss bedroht sind, den Rahmen dieser Arbeit bei Weitem überschreiten würde.
Da es dem Grundsatz einer inklusiven Arbeit nicht entspricht, sie einem exklusiven Publikum vorzuenthalten, hätten Teile dieser Arbeit zusätzlich in „Leichter Sprache“ wiedergegeben werden können. Leider ist eine Übersetzung für mich zum derzeitigen Zeitpunkt nicht möglich, da sind den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Auszugsweise werden im Anhang Leichter-Lesen-Fassungen Erwähnung finden, allerdings zum derzeitigen Zeitpunkt mit der alleinigen Zielsetzung, das Konzept der „Leichten Sprache“ den LeserInnen dieser Arbeit vertraut zu machen. Um diese Arbeit einem inklusiven Publikum zugänglich zu machen, wären die Auszüge zu wenig.
Die Leichte Sprache entspricht der von der UN-Behindertenrechtskonvention in Artikel 21 geforderten kommunikativen Barrierefreiheit. In der Leichten Sprache steht die Verständlichkeit von Texten im Vordergrund. Diese wird durch kurze Sätze, einen Verzicht von, beziehungsweise einer Erklärung für, Fremdwörter und die sinnvolle Strukturierung von Inhalten ermöglicht. Zu den Regeln der leichten Lesbarkeit zählt weiters, dass Wortwiederholungen erwünscht sind, denn nicht der Anspruch einer allgemein als „schön“ befundenen Sprache steht im Vordergrund, sondern das bessere Verständnis. Zudem soll auf der formalen Ebene eine klare Schriftart in gut lesbarer Schriftgröße mit erweitertem Zeilenabstand vorzufinden sein. Die unterstützende Benutzung von Bildern ist erwünscht. Dieses Konzept wurde im Sinne der gleichberechtigen Teilhabe an unserer Gesellschaft vor allem für Menschen mit Lernschwierigkeiten entwickelt, wird aber teilweise auch von Migrantinnen und Migranten nicht deutscher Muttersprache, sowie vielen älteren Menschen

bevorzugt.[3]

An das Ende dieser Einleitung möchte ich meine persönliche Motivation zur Auseinandersetzung mit diesem Thema stellen. Als ich im ersten Jahr meines Studiums an der Konservatorium Wien Privatuniversität der Stadt über unseren Abteilungsvorstand Nikolaus Selimov ein Praktikumsangebot beim Verein „Ich bin O.K." für Tanzstudierende weitergeleitet bekam, war mir klar, dass ich das machen will. Ich habe diese innere Motivation nie wirklich hinterfragt, sie war da, das freute mich und reichte mir. Nach sieben Monaten als Praktikantin bei mehreren Unterrichtsgruppen, mit dem Hauptaugenmerk auf einer Gruppe von Jugendlichen zwischen elf und 18 Jahren, nach dem Mitwirken bei den Proben und Performances der damaligen Produktion des Vereins („Der Zauberer von O.K.", aufgeführt im Frühjahr 2012) und nach viel Engagement und Freude in der Zusammenarbeit mit den TänzerInnen mit Behinderung, wurde mir eine fixe Unterrichtsstelle für eine Gruppe von Jugendlichen, ebenfalls im Alter von elf bis 18 Jahren, angeboten. So wurde ich zur Dozentin bei „Ich bin O.K.", eine Tätigkeit, die mir von Juni 2012 bis Juni 2015 unbeschreiblich viel gegeben hat. Die Unmittelbarkeit und das Ausleben von (positiven und negativen) Gefühlen, welche ich im Umgang mit den TänzerInnen erlebte, prägten mich in meiner Persönlichkeit, stellten mich vor (pädagogischen) Herausforderungen und machten Tanz neu und anders für mich erfahrbar. Was mich immer wieder irritiert, ist die Reaktion auf meine Tätigkeit von Personen in meinem Umfeld, dass sie diese Arbeit beziehungsweise mich deswegen sehr „mutig" fänden. Bei mir war Mut hier nie Thema. Ich war dahingehend schon immer sehr pragmatisch: Für mich sind Menschen in erster Linie Menschen, so stand in meinen Augen das Individium mit seinen Bedürfnissen im Vordergrund; die Existenz einer Behinderung ignorierte ich natürlich nicht, aber versuchte, sie in meiner pädagogischen Praxis nicht zum Hauptthema zu machen. Diese Kommentare zeigten mir dennoch deutlich, wie dominant (Berührungs-)Ängste im Umgang mit Menschen mit Behinderung, nach wie vor, in unserer Gesellschaft sind. Im Zuge meiner Tätigkeit als Unterrichtende bei „Ich bin O.K." begann auch meine intensivierte Beschäftigung mit Inklusiven Tanz. Mein Bedürfnis, diese Arbeit zu schreiben, entstand, nachdem ich in den letzten dreieinhalb Jahren beobachten durfte, wie viel, größtenteils unverkanntes, Talent und Potenzial in „unseren" TänzerInnen steckt. International bekannte inklusive Tanzgruppen wie Candoco in ihrere Entwicklung zu beobachten, bereitete mir große Freude, und gleichzeitig ärgerte mich, dass in Österreich

[3]Vgl. Dworski, Anja: „Was ist Leichte Sprache? Presseinformation des Vereins Netzwerk Leichte Sprache". 2013, http://www.leichtesprache.org/downloads/Presseinformation%20Netzwerk%20Leichte%20Sprache%2029.8.2013.pdf (Zugriff: 20.12.2014)

wenig (inklusive) Strukturen zur Ausbildung und Förderungen behinderter TänzerInnen beziehungsweise auch keine inklusiven Strukturen zur Förderung von TänzerInnen ohne Behinderung existieren. Die Motivation, diese Vermutung zu überprüfen, und (Ausbildungs-) Möglichkeiten für TänzerInnen mit Behinderung zu analysieren, diente für mich als wichtiger persönlicher Ausgangspunkt dieser Arbeit.

2. Inklusion

2.1. Begriffsdefinition

Der Begriff Inklusion (Substantiv, feminin) vom lateinischen „inclusio" = Einschließung bzw. „includere" = einschließen und „includo = einfügen[4] wird laut DUDEN in der Soziologie mit „Miteinbezogensein" und „gleichberechtigter Teilhabe an etwas" beschrieben. Als Gegensatz wird die Exklusion genannt.[5]

2.2. Erläuterung

Tatsächlich ist der Inklusionsbegriff ein relativ neuer, und heutzutage im Zuge zahlreicher Bildungsdebatten oftmals verwendeter. Große Bekanntheit erhielt er vor allem durch die 1994 in Salamanca stattfindende UNESCO-Konferenz zum Thema „Pädagogik für besondere Bedürfnisse: Zugang und Qualität". In eben dieser Konferenz wurde die Inklusion erstmals in breiter Öffentlichkeit als Hauptziel der Internationalen Bildungspolitik genannt, was die Rahmenbedingungen für die Umsetzung der Inklusion schuf.[6]
Die bis dahin im englischsprachigen Raum verwendeten Begrifflichkeiten „mainstreaming" und „integration" wurden dort relativ rasch durch „inclusion" substituiert. Weltweit setzte sich der Begriff in wenigen Jahren durch, während die damit assoziierten Inhalte zunehmend differieren.[7] Die derzeit im deutschsprachigen Raum zu beobachtende Ersetzung des Wortes „Integration" durch „Inklusion" birgt das Risiko eines bloßen begrifflichen Wechsels, ohne Änderungen und Reflexionen inhaltlicher Konzepte nach sich zu ziehen.[8] Aufgrund der vorherrschenden Unklarheiten versuchen WissenschaftlerInnen durch Übersichten und Gegenüberstellungen der Praxis der Integration und der Praxis der

[4] PONS 2015: http://de.pons.com/übersetzung?q=includere&l=dela&in=&lf=de (Zugriff: 4.6.2015)
[5] Vgl. DUDEN 2014: http://www.duden.de/suchen/dudenonline/inklusion (Zugriff: 29.12.2014)
[6] Vgl. Biewer, Gottfried: *Grundlagen der Heilpädagogik und Inklusiven Pädagogik*. 2. Auflage, Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt 2010, S.125-126
[7] Vgl. Biewer (2010), S. 125
[8] Vgl. Biewer (2010), S. 126

Inklusion für Aufklärung zu sorgen.[9]

In den „Guidelines for Inclusion“ definiert die UNESCO Inklusion wie folgt:

„Inklusion wird als Prozess (nicht als Ergebnis) des Eingehens auf die Verschiedenheit des Bedarfs aller Lernenden gesehen, durch Erhöhung der Teilhabe an Lernprozessen, Kulturen und Gemeinschaften und die Reduzierung von Ausschlüssen aus dem Bildungswesen und innerhalb des Bildungswesens.“[10]

Der Universitätsprofessor und Fachmann für Inklusionspädagogik Andreas Hinz definiert Inklusion als:

„...allgemeinpädagogische[n] Ansatz, der auf der Basis von Bürgerrechten argumentiert, sich gegen jede gesellschaftliche Marginalisierung wendet und somit allen Menschen das gleiche volle Recht auf individuelle Entwicklung und soziale Teilhabe ungeachtet ihrer persönlichen Unterstützungsbedürfnisse zugesichert sehen will. Für den Bildungsbereich bedeutet dies einen uneingeschränkten Zugang und die unbedingte Zugehörigkeit zu allgemeinen Kindergärten und Schulen des sozialen Umfeldes, die vor der Aufgabe stehen, den individuellen Bedürfnissen aller zu entsprechen - und damit wird dem Verständnis der Inklusion entsprechend jeder Mensch als selbstverständliches Mitglied der Gemeinschaft anerkannt.“[11]

Inklusion bedingt demnach ein verändertes Menschen- als auch Weltbild, da hier die Wertigkeit einer Person nicht an deren Produktivität gemessen beziehungsweise ebendiese nicht aufgrund genormter Leistungskriterien als „defekt“ oder „defizitär“ klassifiziert wird.[12]

Gitta Bintinger, Harald Eichelberger und Marianna Wilhelm setzen den Inklusionsbegriff an folgenden Definitionspunkten fest:

„Inklusion bedeutet, dass jeder Mensch
- als Mensch vollwertig ist-unabhängig von irgendwelchen Leistungen, die ihn für die Gesellschaft oder für Teile der Gesellschaft wertvoll erscheinen lassen;
-die Verpflichtung hat, alle anderen Menschen als Gleichberechtigte anzuerkennen;
-das Recht hat, als Gleichberechtigter anerkannt zu werden;
- auf die menschliche Gemeinschaft – auf Dialog, Kooperation und Kommunikation – angewiesen ist, um sich als solcher zu entwickeln;
-als Subjekt seine Lebens und Lernen kompetent handelt;
-das Recht auf „Mitsein“, Teilhabe und Nicht-Aussonderung hat.“[13]

Zur Unterscheidung von Integration und Inklusion wird an dieser Stelle auf die von Hinz 2002 publizierte Gegenüberstellung der beiden Konzepte verwiesen.[14] Auch Walter Krög hat sich mit der Unterscheidung dieser beiden Termini beschäftigt.

Er stellt fest, dass Integration durch die Eingliederung von bisher exkludierten und ausgesonderten Menschen bezeichnet ist, während die Inklusion die Verschiedenheit im Gemeinsamen anerkennt. Demnach setzt sich die Inklusion zum Ziel, den Bedürfnissen aller

---

[9] Vgl. Biewer (2010), S. 128
[10] UNESCO: *Guidelines for Inclusion. Ensuring Access to Education for All*, Paris: Unesco 2005, S.13
[11] Hinz, Andreas: „Inklusion“, In: Antor, Georg/Bleidick, Ulrich (Hg.): *Handlexikon der Behindertenpädagogik. Schlüsselbegriffe aus Theorie und Praxis*. 2. erweiterte Auflage. Stuttgart: Kohlhammer 2006, S. 97-99
[12] Vgl. Edel, Judith: *Von der Integration zur Inklusion – Eine Schule ohne Behinderung*. Hochschule für Angewandte Wissenschaft und Kunst - Fachhochschule Hildesheim/Holzminden/Göttingen: Bachelorarbeit 2009
[13] Bintinger, Gitta/Wilhelm, Marianne/Eichelberger, Harald: *Eine Schule für dich und mich!* Innsbruck/Wien/Bozen: Studien Verlag 2002, S. 19
[14] Vgl. Hinz, Andreas: „Von der Integration zur Inklusion – terminologisches Spiel oder konzeptionelle Weiterentwicklung?“, in: *Zeitschrift für Heilpädagogik*, Heft 9, Jg.53, 2002, S.354-361

Menschen gerecht zu werden, ohne sie, wie in der integrativen Praxis üblich, in mehreren Gruppen (zum Beispiel behindert, hochbegabt, anderssprachig…) einzuteilen.
Während der Begriff Integration einen vorausgegangen sozialen Ausschluss bedingt, bedeutet Inklusion Mitbestimmung und Mitgestaltung sowie selbstverständliche gesellschaftlichen Teilhabe für ausnahmslos alle.
Im Gegensatz zu integrativen Prozessen, die bestimmte Gruppen an die Gesellschaft anpassen wollen, wird in der inklusiven Praxis von der Vielfalt und Verschiedenheit eines/r jeden ausgegangen.[15]

2.3. „Behinderung" – Die Suche nach einer Definition

Im österreichischen Bundesbehindertengesetz wird der Behinderungsbegriff wie folgt definiert:

„Unter Behinderung im Sinne dieses Bundesgesetzes ist die Auswirkung einer nicht nur vorübergehenden körperlichen, geistigen oder psychischen Funktionsbeeinträchtigung oder Beeinträchtigung der Sinnesfunktionen zu verstehen, die geeignet ist, die Teilhabe am Leben in der Gesellschaft zu erschweren. Als nicht nur vorübergehend gilt ein Zeitraum von mehr als voraussichtlich sechs Monaten."[16]

Behinderung als kategorisierender Begriff wurde erstmals in der frühen Zwischenkriegszeit als zusammenfassende Bezeichnung für diverse Beeinträchtigungen und Schädigungen von Funktionen und Strukturen im Bereich Körper, Sinne, Wahrnehmung, Erleben und Kognition verwendet.[17] Während die Behinderungskategorien der 1960er und 1970er Jahre für möglichst eindeutige Zuschreibungen vorgesehen waren, gibt es zwischenzeitlich eine erhöhte Sensibilität für den Effekt sozialer Zuschreibungen, weshalb eher die Rede von „Menschen mit Behinderung" anstatt von „Behinderten", „Körperbehinderten" oder „Geistigbehinderten" ist.
Auch wenn Einteilungen nach Behindertenkategorien obsolet geworden sind, fehlen doch konsensfähige neue Systematiken der Beschreibung. In einer Inklusiven Pädagogik wären sie gänzlich nicht mehr vorgesehen.[18]
Im Bildungsbereich hat sich seit den späten 1980er Jahren eine Abkehr von der Klassifizierung einer Behinderung zugunsten der Erfassung eines Erziehungs- und

[15] Vgl. Krög, Walter/Erlinger, Gudrun/ Köck, Gertrud/ Rott, Manuel: „Herausforderung Unterstützung. Perspektiven auf dem Weg zur Inklusion.". 2005, http://bidok.uibk.ac.at/library/mim-broschuere.html (Zugriff: 29.12.2014)
[16] §1 Z2 Bundesbehindertengesetz (BBG); Stammfassung: BGBl. Nr. 283/1990; Änderungen und Erweiterungen zu diesem Gesetz gab es laufend, diese sind geau auf der Website des Bundeskanzleramts einsehbar: https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10008713 (Zugriff: 4.6.2015)
[17] Vgl. Dederich, Markus: „Behinderung im Wandel der Zeit – sozial- und begriffsgeschichtliche Anmerkungen", in Eurich, Johannes/Lob-Hüdepohl Andreas (Hg.): *Inklusive Kirche. Band 1 von Behinderung - Theologie - Kirche*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag 2011, S. 10
[18] Vgl. Biewer (2010), S.73-74

Bildungsbedarfs vollzogen. Die somit entstandene „Dekategorisierung“ und die Ersetzung des Behinderungs-Begriffs durch „sonderpädagogischen Förderbedarf“ ist eine Folge dieser Entwicklung. So wird zum Beispiel die sonderpädagogische Kategorie „Blindheit/Sehbehinderung“ durch den „Förderschwerpunkt Sehen“ dargestellt.[19]
Dies stellt für Markus Dederich zwar eine Aufwertung der Menschen mit Behinderung dar, da ihnen Bildungsfähigkeit und das Recht auf Bildung somit eher zugestanden werden, er macht aber auch auf die Gefahr der „Verbesonderung“ von „Personen mit speziellen Bedürfnissen“ und einem möglichen negativen Umkehreffekt in der gesellschaftlichen Wahrnehmung aufmerksam.[20]
Es existiert eine Vielzahl an Modellen und Deutungsversuchen, um den Begriff der Behinderung genauer zu beschreiben beziehungsweise zu hinterfragen. Über diese soll im Folgenden ein kurzer Überblick gegeben werden.

2.3.1. Das medizinische Modell

Die Internationale statistische Klassifikation der Krankheiten und verwandter Gesundheitsprobleme (ICD, “International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems“) gilt als meist verbreitetes medizinisches Diagnoseklassifikationssystem und wird von der Weltgesundheitsorganisation WHO herausgegeben. Dieses Modell wird kontinuierlich überarbeitet und erneuert. Die derzeit aktuelle Fassung ICD-10 aus dem Jahr 2012 umfasst 22 Kapitel von parasitären Krankheiten bis hin zu Chromosomenanomalien. Das medizinische Modell betrachtet und analysiert Behinderung vor allem „biologistisch“[21].

> „Im medizinischen Modell wird der Körper essenzialistisch als außergesellschaftliches und ahistorisches Faktum verstanden, das dem objektivierenden Blick einer wissenschaftlich fundierten Praxis zugänglich ist und zum Zweck der Prävention, Heilung oder Linderung von Pathologien diagnostisch entschlüsselt und praktisch bearbeitet wird.“[22]

Gisela Hermes betont die individuelle Verortung des „Problems Behinderung“, das zugleich ein persönliches Defizit darstellt und aus der gesellschaftlichen Sicht unweigerlich mit Leid, und der daraus resultierenden Notwendigkeit der Befreiung vom Leid der Behinderung, verbunden ist[23]:

---

[19] Vgl. Biewer (2010), S. 44-46
[20] Vgl. Dederich (2007),S. 49-51
[21] Vgl. Bösl, Elisabeth: „Was ist Disability History? Zur Geschichte und Historiografie von Behinderung“, in: Bösl, Elisabeth/Klein, Anne/Waldschmidt, Anne (Hg.): *Disability History. Konstruktionen von Behinderung in der Geschichte. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript Verlag 2010, S.31
[22] Dederich (2007), S. 57
[23] Vgl. Hermes, Gisela: „Der Wissenschaftsansatz Disability Studies - neue Erkenntnisgewinne über Behinderung“. http://www.uni-klu.ac.at/gender/downloads/hermes_-_der_wissenschaftsansatz_disability_studies.pdf (Zugriff: 18.3.2015)

„Aus medizinischer Sicht ist Behinderung das individuelle Problem eines Menschen, welches durch eine Tragödie, Krankheit, Vererbung oder Unfall-hervorgerufen wurde und das eine medizinische bzw. therapeutische Behandlung durch entsprechend geschultes Fachpersonal notwendig macht (DIMDI 2002,23), mit dem Ziel, das vorhandene Defizit zu beheben oder falls dieses nicht möglich ist- es zumindest zu verringern.“[24]

Zusätzlich ist zu bedenken, dass medizinische Modelle keine Immunität gegen und Losgelöstheit von gesellschaftlichen Entwicklungen wie zeitspezifischen Strömungen, psychosozialen Einstellungen gegenüber marginalisierter Gruppen und Fremder, oder von der Beeinflussung durch politische Aufträge und Agenden garantiert.[25]

2.3.2. Das Bio-Psycho-Soziale-Modell

Die „International Classification of Functioning, Disability and Health“ (ICF), übersetzt als „Internationale Klassifikation der Funktionsfähigkeit, Behinderung und Gesundheit“, ist ein 2001 durch die Weltgesundheitsorganisation (WHO) erstelltes Klassifizierungsmodell, das im Zuge einer Weiterentwicklung der medizinischen ICD-Klassifikation entwickelt wurde. Ausgangspunkt ist eine Gesundheitsstörung oder Krankheit, die durch die Komponenten Körperfunktionen- und -strukturen, Aktivitäten, Partizipation, Umweltfaktoren und personenbezogenen Faktoren beleuchtet und eingeordnet wird.
Die ICF definiert Behinderungen als das Zusammenwirken von Schädigungen, diese sind definiert durch eine Abweichung vom allgemein anerkannten Standard des biomedizinischen körperlichen Zustandes, mit Beeinträchtigungen im Bereich Aktivität und Teilhabe.[26]
Biewer bemerkt, dass obwohl der ICF eine Rücksichtnahme auf personale und soziale Faktoren propagiert, es in der Ausarbeitung klare fachspezifische Schwerpunkte und Tendenzen gäbe, die verstärkt auf den Bereich des Gesundheitswesens verweisen.[27]

2.3.3. Das Soziale Modell

Das soziale Modell beschreibt Behinderung über die Einschränkungen, die innerhalb der Gesellschaft gegenüber Menschen mit Behinderung „explizit oder implizit“[28] errichtet wird.[29] Dieses Modell sieht Behinderung als Folge von sozialen Prozessen, die „behindern“.

---

[24] Hermes, Gisela: „Der Wissenschaftsansatz Disability Studies - neue Erkenntnisgewinne über Behinderung“. http://www.uni-klu.ac.at/gender/downloads/hermes_-_der_wissenschaftsansatz_disability_studies.pdf (Zugriff: 18.3.2015)
[25] Vgl. Dederich (2007), S. 82
[26] Vgl. DIMDI/WHO: *International Klassifikation der Funktionsfähigkeit, Behinderung und Gesundheit*. Neu-Isenburg: MMi 2005, S. 18
[27] Vgl. Biewer (2010), S.73
[28] Weisser, Jan: *Behinderung, Ungleichheit und Bildung: eine Theorie der Behinderung*. Bielefeld: transcript Verlag 2005, S. 27
[29] Vgl. Weisser (2005), S. 27

Während im medizinischen Modell der unzulängliche Körper die Ursache von Behinderung ist, „rückt an seinen Platz im sozialen Modell nun >die Gesellschaft<, d.h. die soziale Organisation und institutionalisierte Praxis von Behinderung“[30].
Dederich schreibt zusammenfassend über dieses sozialwissenschaftliche System der Kategorisierung, es fokussiere

„gesellschaftliche Reaktionen auf abweichende Merkmale des Körpers bzw. seiner Funktionen, Physiognomie, Symmetrie, Bewegungen und Gebärden, ferner in Normen und Wertvorstellungen verankerte kollektive Deutungsmuster, interaktiv hergestellte Zuschreibungen und Bewertungen, daraus resultierende Prozesse der Abwertung, Unterdrückung und Ausgrenzung sowie die Folgen all dessen für das Selbstverständnis der Betroffenen.“[31]

Das Soziale Modell wird unter anderem definiert durch die Unterscheidung von „impairment“ (Beeinträchtigung, Schädigung des Körpers) und „disability“ (Behinderung, fehlendes Handlungsvermögen[32]) und vertritt die Ansicht, dass erst gesellschaftliche Barrieren zu einer Beeinträchtigung der Teilhabe führen.[33]
Da bei diesem Modell die soziale Benachteiligung thematisiert wird, und dies durch das Plädieren an die gesellschaftliche Verantwortung und deren Veränderungsbedarf seinen Ausdruck findet, wird Behinderung folglich „in den Kontext sozialer Unterdrückung und Diskriminierung gestellt, das wohlfahrtstaatlicher Unterstützung und gemeinschaftlicher Aktion bedarf.“[34] Diese Entwicklung soll durch die Menschen mit Behinderung als selbstbestimmter und mündiger Teil der Gesellschaft vorangetrieben und (ein)gefordert werden.
Einer der Kritikpunkte an diesem System ist die Problematik einer vereinfachten Dichotomie von Natur (repräsentiert im Konzept des „impairment“) und Kultur (repräsentiert im Konzept der „disability“), denn, sobald nur die Behinderung als soziales Konstrukt „verstanden wird, wird gleichzeitig ausgeblendet, das Schädigungen und Beeinträchtigungen […] ebenfalls als historisch und kulturell kontingente Phänomene begriffen werden müssen.“[35] Dieser „unkritische Naturalismus“[36] wird in den neueren Disability Studies kritisiert und diskutiert.

---

[30] Gugutzer, Robert/Schneider, Werner: „Der »behinderte« Körper in den Disability Studies. Eine körpersoziologische Grundlegung“, in Waldschmidt, Anne/Schneider, Werner (Hg.): *Disability Studies,Kultursoziologie und Soziologie der Behinderung: Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld*. Bieldefeld: transcript Verlag 2007, S.34
[31] Dederich (2007), S. 57
[32] Vgl. Biewer (2010), S. 62
[33] Vgl. Kastl, Jörg Michael: *Einführung in die Soziologie der Behinderung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 49-50
[34] Waldschmidt, Anne: „Disability Studies“, In: Dederich, Markus/Jantzen, Wolfgang (Hg.): *Behinderung und Anerkennung*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag 2009, S. 131
[35] Vgl. Waldschmidt (2009), S. 131
[36] Vgl. Waldschmidt (2009), S. 131

2.3.4. Das Kulturwissenschaftliche Modell

Gegenüber den sozialwissenschaftlichen Erklärungsmodellen, wie sie beim Sozialen Modell verwendet werden, wird im kulturwissenschaftlichen Modell mit Augenmerk auf längerfristige kulturelle Entwicklungen und historische Prozesse sowie gesellschaftliche Diskurse gearbeitet.[37]
Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive wird Behinderung als „Bedeutungsphänomen" erfasst. Sie ist ein „Produkt" beziehungsweise ein „Effekt"[38] und

„muss in ihrer Abhängigkeit von Kommunikation, Interaktion und sozialen Praktiken, institutionellen Kontexten, medialen Repräsentationen und historisch und kulturell wandelbaren Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsmustern gesehen werden."[39]

Weiter erklärt Dederich:

„Am Begriff der Behinderung lässt sich ein komplexes Gefüge sozialer, kultureller, historischer, politischer und mythologischer Koordinaten mitsamt seiner psychischen Ablagerungen in den Individuen sichtbar machen. An ihm lässt sich auch die Bedeutung von Normen zeigen, die Vorstellung von Normalität und Abweichung hervorbringen und behinderte Personen aus den hergebrachten Kreisläufen sozialer Interaktion herausfallen lassen und in Objekte institutionalisierter Diskurse verwandeln."[40]

Diese anthropologisch erzeugten „Wahrheiten"[41] mit Fokus auf den „geschichtlich und kulturell situierten Körper"[42] und die kritische Analyse und Rekonstruktion eben dieser körperlich und gesellschaftlich eingeschriebenen Prozesse bilden den Hauptfokus der jüngeren Behinderungsforschung. Oder, um es in Dederichs Worten zu beschreiben, sei „die Analyse der Herstellung kognitiver und physischer, am Individuum festgemachter Differenz"[43] einer der Kernpunkte der Disability Studies.

2.3.5. (Bühnen)-Kunst und Behinderung: Von einer Spurensuche zwischen Inklusion und künstlerischer Autonomie

Über die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema Behinderung und dessen Darstellung auf zeitgenössischen Bühnen wurde in den letzten Jahren vor allem im Theater- und Performancebereich diskutiert. Davon ausgehend entstanden mehrere Publikationen und Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung, auch im deutschen Sprachraum. Diese Publikationen können als Ausgangspunkt einer künstlerischen Betrachtungsweise von Behinderung dienen, selbst wenn es sich um kein „herkömmliches" beziehungsweise wissenschaftliches „Modell" zur Definition von Behinderung wie zum

[37] Vgl. Dederich (2007), S. 27
[38] Vgl. Dederich (2007), S. 41
[39] Dederich (2007), S. 41
[40] Dederich (2007), S. 44
[41] Vgl. Dederich (2007), S. 12
[42] Vgl. Dederich (2007), S. 12
[43] Dederich (2007), S. 82

Beispiel das oben erwähnte medizinische Modell handelt. In dieser Auseinandersetzung geht es nicht um die Einordnung und Kategorisierung von Behinderung, sondern vielmehr um einen praktischen Ansatz, der im tänzerischen Bereich noch kaum verschriftlicht wurde. Hierbei dient der behinderte Mensch auf der Bühne als Ausgangspunkt. Einige der Reflexionen mancher Theaterschaffender können somit auch ohne Probleme auf den Tanzbereich übertragen werden. Zudem kann die Performance-Kunst als Schnittstelle zwischen Tanz und Theater fungieren. Diese enge Verbindung ist in Jérôme Bels vieldiskutiertem Stück „Disabled Theater“ (2012), das von den KünstlerInnen des Zürcher Theaters HORA aufgeführt wurde, ersichtlich.
Der Theatertheoretiker Marcel Bugiel schreibt, dass „geistig behinderte“ SchauspielerInnen als eine Art Verfremdungseffekt, „der uns scheinbar Selbstverständliches auf einmal wie von außen betrachten lässt“[44], erscheinen, denn sie entsprechen nicht der vorherrschenden „Normalität“. Der Theaterwissenschaftler Philipp Schulte stellt in Bezug auf normierte Körper fest, dass es um die Sichtbarmachung sozialer und psychischer Vorgänge geht, die das Publikum bestimmte Körperbilder als normal und andere als „abnormal“ betrachten lassen:

> „Was auffällig gemacht werden soll, ist nicht das ohnehin schon Auffällige (der andere Körper), sondern eine erst einmal teilweise verborgene Struktur, wie zum Beispiel der Umgang miteinander, die Alttagskommunikation, Diskriminierung, verschwiegene Ängste, Missverständnisse.“[45]

Schulte schreibt über den Versuch, die Grenzen dessen, was als normal wahrgenommen wird, „brüchig“ werden zu lassen: „[…] etwas vormals Auffälliges soll normalisiert werden, als etwas Natürliches (was es, akzeptiert man diesen Begriff, ja auch eigentlich schon immmer hätte sein können) wahrgenommen werden.“[46]
Er ist sich auch sicher, dass durch die Anwendung von künstlerischen Praktiken und Vorangehensweisen, die reflektiert mit Behinderung auf der Bühne arbeiten, das Interesse an anderen und alternativen Darstellungsformen auf (Theater)-Bühnen von selbst geweckt werden würde.[47]
Der im Feld der Disabilty Studies tätige Tobin Siebers beschäftigt sich intensiv mit den ästhetischen Ressourcen von Behinderung. Er definiert das Ziel der Auseinandersetzung von Menschen mit Behinderung auf der Bühne wie folgt:

---

[44] Bugiel, Marcel: „Auftreten und leuchten“, in: *Theater der Zeit*, Heft 4, 2014, S. 13
[45] Schulte, Philipp: “Das Auffällige muss das Moment des Natürlichen bekommen.”, In: *Ästhetik versus Authentizität? Reflexion über die Darstellung von und mit Behinderung*. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 133
[46] Schulte (2002), S. 134
[47] Vgl. Schulte (2002), S. 134

„Das Ziel ist, Behinderung zu einer Ressource für die Erweiterung des auf der Bühne dargestellten Emotionsspektrums zu machen und für dieses neue und moderne Behinderungstheater die spezifischen Gefühle zu nutzen, die behinderte Körper und Köpfe hervorrufen.“[48]

Auch Bugiel bemerkt, dass zusätzlich zur kritischen Auseinandersetzung des Publikums mit dessen herkömmlichen Sehgewohnheiten das Potenzial „eines deutlich erweiterten emotionalen Darstellungssprektrums, einer Brüchigkeit menschlicher Existenz und einer lange nicht mehr erlebten darstellerischen Freiheit, Konkretheit, Unmittelbarkeit“[49] dazukommt. Zudem müssten durch behinderte KünstlerInnen herkömmliche Maßstäbe zur Bewertung der Leistungen auf der Bühne überdacht werden, so Bugiel.[50]
Diese äußerst knappe überlicksmäßige Zusammenfassung verschiedener Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung soll als Anregung dienen, den Behinderungsbegriff mit einem künstlerischen Blick zu bearbeiten und diskutieren als dies in den offiziellen wissenschaftlichen Behinderungsmodellen der Fall ist.
Für eine intensivere Auseinandersetzung zum Thema „(Tanz)-Körperbilder“, demnach zur Darstellung und dem künstlerischen Umgang mit Menschen mit Behinderung im Zeitgenössischen Tanz, wird auf Kapitel 3.2.2. verwiesen.

2.4. Die UN-Behindertenrechtskonvention

Der Inklusionsbegriff wird auch in der UN-Behindertenrechtskonvention verwendet, die in Österreich am 26. Oktober 2008 in Kraft trat. Die Republik Österreich verpflichtete sich somit die Menschenrechte von Menschen mit Behinderung zu fördern, zu schützen und zu gewährleisten.
In der Konvention wird somit die ganzheitliche und gleichberechtigte gesellschaftliche Inklusion aller Menschen mit Behinderung in allen gesellschaftlichen Feldern (Bildung, Wohnen, Arbeit, Freizeit,…) gefordert. Der Bereich der Bildung enthält auch den Bereich der beruflichen Ausbildung sowie das Bildungswesen an Fachhochschulen und Universitäten.
Hier Auszüge aus Artikel 24 der Konvention zum Thema „Bildung“ im Originaltext:

“States Parties recognize the right of persons with disabilities to education. With a view to realizing this right without discrimination and on the basis of equal opportunity, States Parties shall ensure an inclusive education system at all levels and lifelong learning directed to: […] The development by persons with disabilities of their personality, talents and creativity, as well as their mental and physical abilities, to their fullest potential […] States Parties shall ensure that persons with disabilities are able to access general tertiary education, vocational training, adult education and lifelong learning without discrimination and on an equal basis with

[48] Siebers, Tobin: “Un/Sichtbar. Observationen über Behinderung auf der Bühne”, In: *Ästhetik versus Authentizität? Reflexion über die Darstellung von und mit Behinderung.* Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 18
[49] Bugiel (2002), S. 14
[50] Vgl. Bugiel (2002), S. 14

others. To this end, States Parties shall ensure that reasonable accommodation is provided to persons with disabilities."[51]

Die Leichter-Lesen-Fassung[52] befindet sich gesondert im Anhang dieser Bachelorarbeit. Und hier ein Auszug Artikel 30 zum Thema „Teilhabe am kulturellen Leben sowie an Erholung, Freizeit und Sport" im Originaltext:

"States Parties recognize the right of persons with disabilities to take part
on an equal basis with others in cultural life […]
States Parties shall take appropriate measures to enable persons with disabilities to have the opportunity to develop and utilize their creative, artistic and intellectual potential, not only for their own benefit, but also for the enrichment of society."[53]

Das passende Pendant der Leichter-Lesen-Fassung[54] ist ebenfalls im Anhang der Bachelorarbeit zu finden.

2.4.1. Die aktuelle Situation Studierender mit Behinderung und die bisherige Umsetzung der UN-Behindertenrechtskonvention in Österreich im Bereich Bildung und Arbeit

Die Unterzeichnung der UN-Konvention 2006 und deren Inkraftsetzung 2008 kann als wichtiger Schritt auf dem Weg zur Gleichberechtigung gesehen werde. Die Republik verpflichtete sich durch die Unterzeichnung, die Rechte von Menschen mit Behinderung anzuwenden sowie die betroffenen Personen bei der gesetzlichen Ausarbeitung direkt und aktiv miteinzubeziehen. Zur Kontrolle der Umsetzung der UN-Konvention gibt es derzeit in Österreich festgelegte Überwachungsinstitutionen, wie zum Beispiel den nationalen, unabhänigen Monitoringausschuss. Vor allem der Koordinationsmangel und das Fehlen einer Aufgabenteilung oder sinnvoller Pläne zwischen Bund und Ländern, um den Empfehlungen der Konvention gerecht zu werden, wurde vielfach kritisiert. Weiters beanstandet der Ausschuss die „Notwendigkeit grundlegender Reformen zur Stärkung der Selbstbestimmung von Menschen mit Behinderung"[55] Insbesonders „De-Institutionalisierung, Persönliche

[51] United Nations: "Convention on the Rights of Persons with Disabilities. Optional Protocol". http://www.sozialministerium.at/cms/site/attachments/2/5/8/CH2218/CMS1314697554749/convoptprot-e[1].pdf (Zugriff: 28.12.2014)
[52] UN-Konvention. Übereinkommen der Vereinten Nationen über die Rechte von Menschen mit Behinderung. Erklärt in Leichter Sprache, Bundesministerium für Arbeit, Soziales und Konsumentenschutz, Wien 2011
[53] United Nations: "Convention on the Rights of Persons with Disabilities. Optional Protocol". http://www.sozialministerium.at/cms/site/attachments/2/5/8/CH2218/CMS1314697554749/convoptprot-e[1].pdf (Zugriff: 28.12.2014)
[54] UN-Konvention (2011), S.29
[55] Vgl. Unabhängiger Monitoringausschuss zur Umsetzung der UN-Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderungen: „Mangelnde Umsetzung der UN Empfehlungen zu Menschenrechten von Menschen mit Behinderungen". 2014, http://www.bizeps.or.at/news.php?nr=15180&suchhigh=schulze (Zugriff: 22.12.2014)

Assistenz, Recht auf Arbeit“[56] gäbe es kaum.[57]

Da im Zuge der weiteren Arbeit das Hauptaugenmerk auf Inklusive Ausbildungsmöglichkeiten für Bühnentanz gelegt wird, soll an dieser Stelle vermehrt auf das Thema der Inklusiven Bildung im Rahmen deutschsprachiger Institutionen eingegangen und ein kurzer Überblick geschaffen werden. Hier wird auch der derzeitige Stellenwert von Inklusion an Universitäten und Fachhochschulen Erwähnung finden.

Der unabhängige Monitoringausschuss zur Umsetzung der UN-Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderung setzt in einer Stellungnahme über Inklusive Bildung folgende Punkte als Elemente gleichberechtigter Bildungschancen fest. Diese sind:

„Barrierefreiheit in vier Dimensionen

- Soziale Barrierefreiheit durch Verwirklichung von Inklusion
- Kommunikative Barrierefreiheit durch Unterstützungsmaßnahmen und Adaptierungen
- Intellektuelle Barrierefreiheit durch Unterstützungsmaßnahmen
- Physische Barrierefreiheit durch bauliche Maßnahmen, Unterstützungsmaßnahmen und Adaptierungen

Zugänglichkeit

- Diskriminierungsverbot: Jede/r darf ungeachtet von persönlichen Merkmalen wie zB Alter, Geschlecht, Herkunft oder Beeinträchtigung lernen
- ökonomische Zugänglichkeit im Sinne von erschwinglichen Kosten von Bildung mit dem Ziel, progressiv sämtliche Bildungsbereiche unentgeltlich zugänglich zu machen

Geeignetheit: Der Unterrichtsinhalt sowie das Unterrichtsmaterial müssen akzeptabel, relevant und kulturell passend sowie qualitätsvoll sein, sodass eine maximale Förderung von individuellen Fähigkeiten möglich wird.

Verfügbarkeit: Qualitative Bildungseinrichtungen, inklusive Nachmittagsbetreuung müssen in ausreichender Zahl und in angemessener geographischer Nähe – gemeindenah – zur Verfügung stehen, individuellen Bedürfnissen muss Rechnung getragen werden.

Anwendbarkeit: Das Bildungssystem muss ausreichende Flexibilität für sich ändernde soziale Gegebenheiten aufweisen.

Das Wohl des einzelnen Lernenden hat im Zentrum zu stehen. Eine zentrale Rolle in der Verwirklichung von Inklusion nehmen die Grundprinzipien der Konvention ein.“[58]

Neben einer generellen Veränderung der Institutionen, um Inklusive Modelle zu ermöglichen, ist vor allem die Qualitätssicherung ein unablässiges und bedeutsames Instrument, um diesen gemeinschaftlichen Bildungsprozess zu fördern.[59]

Mit der immerwährenden und prozessorientierten Evaluierung und der permanenten Auseinandersetzung mit der Situation von Bildungseinrichtungen, geht die Identifikation von Barrieren, Problemen und nicht genutzter Ressourcen einher. Diese Bestandsaufnahme bietet den Ausgangspunkt für die Implementierung und Entwicklung von inklusiven Werten,

---

[56] Vgl. Unabhängiger Monitoringausschuss zur Umsetzung der UN-Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderungen: „Mangelnde Umsetzung der UN Empfehlungen zu Menschenrechten von Menschen mit Behinderungen“ (Zugriff: 22.12.2014)

[57] Vgl. Karlo, Vera: *Erfahrungen beruflicher Teilhabe und Formen der Unterstützung von Menschen mit intellektueller Behinderung*. Universität Wien: Diplomarbeit 2010

[58] Unabhängiger Monitoringausschuss zur Umsetzung der UN-Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderungen: „Stellungnahme „Inklusive Bildung““. 2010, http://monitoringausschuss.at/download/ma_sn_inklusive_bildung_2010_06_10-pdf/ (Zugriff: 20.12.2014)

[59] Vgl. Biewer (2010), S. 206

Strukturen und Praktiken.[60] Dabei muss natürlich immer das Wohl aller im Vordergrund stehen.

Zu den aktuell angewandten Unterrichtskonzepten, deren Erfolge unter heterogenen Bedingungen sichtbar wurden, zählen unter anderem Praktiken wie freie Arbeit, Projektunterricht und Wochenplanunterricht. Aber auch gruppengestützte Vermittlungsstrategien, kooperatives Lernen und Peer-Tutoring finden unter inklusiven Lehrkräften großen Anklang und Verwendung.[61]

Gottfried Biewer kritisiert:

„Deutschland, die Schweiz und Österreich über hochgegliederte Schulsysteme in der Sekundarstufe verfügen, deren äußere Gliederungen in Verbindung mit inhärenten Selektionsmechanismen kaum Ansatzpunkte zur Umsetzung inklusiver Strukturen bieten."[62]

Dies erschwert, neben der fortbestehenden Existenz des Sonderschulsystems in Österreich und Deutschland, das weitere Vorankommen der inklusiven Bildungsidee.

Vor allem für junge Menschen mit intellektueller Beeinträchtigung bietet die deutschsprachige Arbeitswelt zum jetzigen Zeitpunkt kaum wirklichkeitsnahe Gegenstücke zum Ersatzarbeitsmarkt (zum Beispiel Arbeits- und Beschäftigungstherapie, Werkstätten für behinderte Menschen).[63]

Viele Jugendliche mit Behinderung finden so gut wie kaum Wege an Hochschulen und Universitäten. Einer der möglichen Gründe, könnte oft schon im Fehlen der dafür notwendigen Matura, respektive in der fehlenden Förderung und Unterstützung des Bildungswesens in der Sekundarstufe, liegen.

Laut Studierenden-Sozialerhebung aus dem Jahre 2011 beträgt der Anteil jener Studierenden, die sich selbst als „Studierende mit Behinderung" sehen, 1,1% unter allen Befragten.[64] 12% aller Studierenden in Österreich berichten von Beeinträchtigungen im Studium, herbeigeführt durch eine Behinderung, durch ein chronische, psychische oder sonstige Krankheit oder einer Teilleistungsstörung.[65]

Interessant zu beobachten ist die Variation am Anteil dieser Studierenden im Vergleich der einzelnen Hochschulen. Hier zeichnen sich Kunstuniversitäten durch einen erhöhten Anteil (17%) von Studentinnen und Studenten mit studienerschwerender Beeinträchtigung aber

---

[60] Vgl. Biewer (2010), S. 206
[61] Vgl. Biewer (2010), S.211-213
[62] Biewer (2010), S. 214
[63] Vgl. Biewer (2010), S. 215-217
[64] Vgl. Wejwar, Petra/Laimer, Andrea/ Zaussinger, Sarah/ Unger, Martin: *Projektbericht: Studierende mit Behinderung/ chronischen Erkrankungen. Teil 1 der Zusatzstudie im Rahmen der Studierenden-Sozialerhebung 2011*. Wien: Institut für Höhere Studien 2012, S.9
[65] Vgl. Wejwar/Laimer,/Zaussinger/Unger (2012), S.11

auch an Studierenden, die über einen Behindertenpass verfügen, aus.[66] Die Studie belegt zugleich, dass Studierende mit Beeinträchtigung öfter Fächern im künstlerischen Bereich oder auch geistes- und kulturwissenschaftlichen Studien nachgehen.[67]
Derzeit versuchen Interessensgemeinschaften, wie „Uniability" oder „Integriert Studieren", in Zusammenarbeit mit den Behindertenbeaufragten der jeweiligen Universitäten, sofern dieser Posten existent oder besetzt ist, die Studienbedingungen für Menschen mit Behinderung an den österreichischen Universitäten zu verbessern und als öffentliche Interessensvertretung zu agieren.
Das Universitätsgesetz aus dem Jahre 2002 sieht, neben der Gleichstellung zwischen den Geschlechtern und sozialer Chancengleichheit[68], auch die „besondere Berücksichtigung der Erfordernisse von behinderten Menschen"[69] vor.
Zudem wird gemäß §22a des Behinderteneinstellungsgesetzes auf die Notwendigkeit der Wahl von Behindertenvertrauenspersonen verwiesen.[70]
Studierende mit einer nachweisbaren länger andauernden Behinderung haben das Recht auf eine abweichende Prüfungsmethode, sofern die Behinderung „ihr oder ihm die Ablegung der Prüfung in der vorgeschriebenen Methode unmöglich macht, und der Inhalt und die Anforderungen der Prüfung durch eine abweichende Methode nicht beeinträchtigt werden."[71]
Die Österreichische Universitätenkonferenz tritt auf ihrer Website für eine verstärkte Thematisierung und Bewusstseinsschaffung für die Inklusion behinderter Studentinnen und Studenten ein. Deren Umsetzung soll gemäß der geltenden universitären Leistungsvereinbarungen und durch begleitende Gespräche ermöglicht werden.[72]

3. Inklusiver Tanz

3.1. Allgemeine Erläuterung und Definition des Tanzbegriffes

Eine allgemein gültige Definition für (künstlerischen) Tanz zu finden, scheint, aufgrund der zahlreichen und sehr differenzierten kulturellen und historischen Erscheinungsformen, beinahe unmöglich; vielmehr soll dies ein Versuch der Annäherung an eine Definition sein.

---

[66] Vgl. Wejwar/ Laimer/Zaussinger/Unger (2012), S. 35
[67] Vgl. Wejwar/Laimer/Zaussinger/Unger (2012), S.120
[68] Vgl. §2 Z9 und §2 Z10 Universitätsgesetz (UG); Stammfassung: BGBl. Nr. 120/2002
[69] § 2 Z11 UG
[70] Vgl. §135 Z3 UG
[71] §59 Abs 1 Z 12 UG
[72] Vgl. Scholz, Angelika: „Behinderte Studierende und Universitätsgesetz 2002". 2014, http://www.uniko.ac.at/wissenswertes/uniko_pedia/barrierefrei/index.php?ID=4316#O4316 (Zugriff: 25.12.2014)

Nicht vergessen werden darf, dass jede Bemühung den Tanz zu definieren meist mehr über den Autor/die Autorin und sein/ihr historisch-ideologisches und soziales Umfeld aussagen, als den ursprünglichen Gegenstand der Überlegung.[73] Im folgenden Teil dieser Arbeit steht die Bemühung des Findens einer Definition für den aktuellen zeitgenössischen Bühnentanz, wie er in Europa, und besonders im deutschsprachigen Raum, derzeit vorherrschend ist, im Vordergrund.

Sabine Huschka schreibt von den Schwierigkeiten (erlebtes und gesehenes) Tanzen in Worte zu fassen, denn „es begegnet einem ein Phänomenbereich, der – mit dem Sinnenbereich des eigenen Körper verwoben – dem eigenen Sprachvermögen fremd ist.“[74] Huschka hat in ihrer Radikalität der Un(be)schreibbarkeit von Tanz aber keineswegs den Endpunkt im Versuch weiterhin über Tanz zu schreiben gebildet. Die Tanzwissenschaft ist ein stark wachsendes Fachgebiet und auch der Wunsch, die Bemühung und die Notwendigkeit, Tanz(wissen) schriftlich zu artikulieren und zu erforschen, erfahren immer breitere Anerkennung und Unterstützung.

Sibylle Dahms näherte sich dem Tanz durch die Formulierung von vier Aussagen, „die als Konstanten eines allgemeingültigen Tanzbegriffs fungieren könnten.“[75]

Eben diese sind:

„1) Jeder Tanz repräsentiert eine spezifische Formung von Körper, Raum und Zeit.
2) Tanz ist ein transitorisches Phänomen.
3) Um überhaupt von Tanz sprechen zu können, muss ein Formungsprozess gegeben sein, der die bewusste Gestaltung der drei Grundparameter Körper, Raum und Zeit umfasst.
4) Die bewusste Ausführung einer Bewegung dient im Tanz nicht der Befriedigung alltäglicher (materieller) Bedürfnisse.“[76]

Tina Engemann definiert Tanz wie folgt:

„[…] Tanz [kann] als ein körperlich komplexes, widerspruchsvolles und in jedem Fall sozial strukturiertes kulturelles Tätigkeitsfeld festgehalten werden. Gerade seine multiple Interpretierbarkeit macht seinen Reichtum und seine vielseitige Anwendbarkeit in unterschiedlichen Kontexten aus.“[77]

Und für Johannes Odenthal bilden die Körper der zeitgenössischen TänzerInnen Archive der Geschichte und gleichzeitig für Geschichten, die nicht in Büchern nachzulesen seien, unsere Gegenwart aber direkt betreffen. Die Körpergeschichte und kollektive Erfahrungen bekommen Wichtigkeit. Für ihn stehen, neben den ästhetischen Aspekten, „die existenziellen Verbindungen zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Gegenwart

[73] Vgl. Dahms, Sybille (Hg.): *Tanz*. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag 2001, S.1
[74] Huschka, Sabine: *Moderner Tanz: Konzepte- Stile- Utopien.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2002,S. 17
[75] Dahms (2001), S.3
[76] Vgl. Dahms (2001), S.3-6
[77] Engemann, Tina: *Bildung in Bewegung*. Göttingen: Cuvillier Verlag 2007 (zugl. Diss., Technische Universität Darmstadt), S. 9

und Erinnerung, zwischen Leben und Zukunft, die die Tänzer heute verhandeln“[78] mit im Fokus des zeitgenössischen Tanzes[79]:

„Der zeitgenössische Tanz erscheint in einer Erkenntnislücke zwischen Wissen und Nicht-Wissen, an einem essentiellen Schnittpunkt neuer Erkenntnisse und sinnlicher Technologie. Er befragt die Kapazität des Menschen, Welt zu verstehen, und das auf eine ebenso simple wie hoch komplexe Weise, dadurch, dasss er den Körper zurückholt in die eigene Geschichte. Geschichte bedeutet hier Biografie ebenso wie Gesellschaft und Kultur. Der Körper als lebendiges Archiv, das Geschichte nicht in der Erstarrung der Denkmalpflege fixiert, sondern in der Transformation des Lebendigen.“[80]

Ähnlich wie Odenthal, sieht Gabriele Klein die Korrespondenz der ästhetischen Praxis des zeitgenössischen Tanzes mit einem Wissenschaftsdiskurs, der das bisherige Wissen über „das Humane“ kritisch hinterfragen und dekonstruieren will[81]:

„Poststrukuralistische Thesen des fragmentierten Subjekts, der zerstückelten Körper, der flexiblen Identitäten, fragen nach der diskursiven Herstellung des Humanen im Kontext einer globalisierten und medialisierten Moderne und thematisieren dessen Übergang in der Informationsgesellschaft in den Zustand der Transhumanität. Analog reflektiert der zeitgenössische Tanz die Grundlagen der Tanzmoderne, in dem er […] die Rolle des Körpers als Bedeutungsträger des Humanen radikal in Frage stellt. Zivilisationskritisch gewendet ließe sich die These vertreten, dass die Entsymbolisierung des Körpers und die Entsubjektivierung des Tänzers die Voraussetzung für den neuen Diskurs um den transhumanen Tanzkörper bildeten.“[82]

Diese, in Art und Aussage äußerst unterschiedlichen Definitionen, dienen lediglich als Annäherungsversuche an diese Kunstform. Der Zeitgenössische Tanz findet in keinem Vakuum statt, sondern wird vielmehr tagtäglich neu ge- und verformt, sei es durch die TänzerInnen selbst, oder durch Gegebenheiten und Entwicklungen in ihrer Umwelt. Vielleicht ist gerade diese stete Veränderung, Anpassung, Entwicklung und Abspaltung, wie sie im Tanz in Wechselwirkung mit dem Umfeld stattfindet, in all ihrer Unklarheit, dennoch dessen deutlichste Konstante.
Im Zuge dieser Arbeit soll auch die soziale Wirksamkeit des Tanzes, seit Anbeginn seiner Geschichte, kurz erwähnt werden. Diese liege vor allem in dessen Performanz, so Gabriele Klein. Für sie ist Tanz ein Ausdruck gesellschaftlicher Ordnungen, der gleichzeitig widerständiges Potential in sich birgt. Er kann herkömmliche Ordnungen unterlaufen und andere Wahrnehmungen möglich machen[83]:

„Wenn aus sozialhistorischer Perspektive Tänze oft auch körperliche Vorläufer radikaler gesellschaftlicher Umwälzungen waren (wie z.B. der Rock´n´Roll …), liegt im performativen Akt des Tanzes selbst ein zentraler gesellschaftkritischer Aspekt: nämlich in der Praxis der körperlichen Bewegung und ihrer choreografischen

[78] Odenthal, Johannes (Hg.) : *tanz.de. Arbeitsbuch 2005*. Berlin : Theater der Zeit Verlag 2005, S.9
[79] Vgl. Odenthal (2005), S.9
[80] Odenthal (2005), S.9
[81] Vgl. Klein, Gabriele: „Tanz als Aufführung des Sozialen“, In: Bischof, Margit/Rosiny, Claudia (Hg.): *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*. Bielefeld: transcript Verlag 2010, S.141
[82] Klein (2010), S. 141
[83] Vgl. Klein (2010), S.141-142

Ordnung hegemoniale Muster gesellschaftlicher Mikropolitik zu unterlaufen, dies sinnlich wahrzunehmen und als körperliches Wissen abzuspeichern und zu archivieren.“[84]

Diese Bewusstseinsmachung und Sensibilisierung, für „andersartige“ und neue Sicht- und Denkweisen, spielt auch im Schauen und Erleben von Inklusivem Tanz eine Rolle.

3.2. Inklusiver Tanz

Inklusiver Tanz, im Englischen geläufig unter dem Begriff „(Physically) Integrated Dance“, kombiniert TänzerInnen verschiedener Fähigkeiten (abilities). Diese Tanzform inkludiert die volle Bandbreite und Vielfalt an dem, was unsere Gesellschaft beziehungsweise die Menschheit zu bieten hat: Menschen verschiedener Altersstufen, Nationalitäten, Ethnizitäten, Religionen und sozialer Herkunft, und eben auch TänzerInnen mit und ohne Behinderung.
Beim Inklusiven Tanz geht man von der generellen und individuellen Verschiedenheit der Körper aus. Folglich geht es vor allem um den künstlerischen Umgang mit dieser grundlegenden spezifischen Vielfalt.[85]
Die Zeitgenössische Praxis des Inklusiven Tanzes ermächtigt die PerformerInnen mit und ohne Behinderung zur Zusammenarbeit und zur gemeinsamen Bewegung im „Zusammenklang“. Der Inklusive Tanz öffnet die menschliche Wahrnehmung dafür, was Tanz bedeutet, während er auch die unerwarteten (und meist unterschätzten) Fähigkeiten der TeilnehmerInnen präsentiert. Vereinfacht gesagt, bietet der Inklusive Tanz einen Begegnungsraum, in dem sowohl die PerformerInnen, als auch das Publikum, die herkömmlichen Grenzen des künstlerischen Nutzens von Tanz erweitern.[86]
Lucy Benett, die künstlerische Direktorin der britischen und inklusiven Stop-Gap-Dance-Company, definiert den Inklusiven Tanz in einem Interview wie folgt:

“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.""[87]

---

[84] Klein (2010), S. 142
[85] Schachner, Reinhold: „«Narziss hat wie ein Beamer ein Bild geworfen»“, In: *Augustin*,Heft 4, Jg. 17, 2011, S. 26-27
[86]Vgl. Livescribe: „An Interview with Integrated Dance Instructor Sarah-Vyne Vassallo”. 2014, http://www.livescribe.com/blog/noteworthy2/2014/07/an-interview-with-integrated-dance-instructor-sarah-vyne-vassallo/ (Zugriff: 27.4.2015)
[87] Caines, Matthew: “*Arts head: Lucy Bennett, artistic director. Stopgap Dance Company.*”. 2014, http://www.theguardian.com/culture-professionals-network/2014/apr/08/stopgap-dance-company-disabled-artists (Zugriff: 3.1.2015)

Auch die Mitbegründerin der britischen Tanzgruppe CanDoCo, Celeste Dandeker, sieht im Ausloten und der Erweiterung herkömmlicher Grenzen des Zeitgenösschen Tanzes eine der Hauptaufgaben und einen der Leitsätze der Company:

"Candoco wants to push boundaries of contemporary dance and broaden people´s perception of what dance is and who can dance. We want to excite by being daring, inspire by being excellent and question by being diverse."[88]

3.2.1. Geschichtliche Entwicklung: Von Hilde Holger zu Michael Turinsky

Um die Anfänge des Inklusiven Tanzes adäquat beschreiben zu können, braucht es einen kurzen tanzgeschichtlichen Überblick. Die Anfänge des Inklusiven Tanzes machte, lange bevor es diesen oder andere Begriffe für diese tänzerische Sparte gab, die österreichische Tänzerin, Choreografin und Pädagogin Hilde Holger (Wien 1905 – London 2001). Holger war ihren Zeitgenossinnen und Zeitgenossen im Bereich Integration und Inklusion weit voraus. Die in ihrem späteren Leben in England wirkende Künstlerin gebar 1949 ihren geistig behinderten Sohn Darius (geboren 1949 - ?), ein Wendepunkt, der zu ihrer persönlichen pädagogischen Weiterentwicklung und einflussreichen Arbeit mit Behinderten führte. Ihr Sohn habe ihr Wege gezeigt, Menschen mit Behinderung in die Tanzarbeit miteinzubeziehen, und den Einfluss von Musik und Bewegung auf Menschen mit besonderen Bedürfnissen verdeutlicht.[89] Ihre in Zusammenarbeit mit Personen mit Lernschwierigkeiten, zur Musik von Edvard Grieg entstandene Choreografie „Towards the Light" präsentierte sie 1969 im Sadler´s Wells Theatre in London.[90] Holger kreierte bis ins hohe Alter von 96 Jahren in ihrem Studio in Camden/London Choreografien. Sie zeichnete sich durch ihre Expermientierfreudikeit, ihre Affinität für den Humanismus und politischen Aktivismus, sowie der Tatsache, dass sie die Vielfalt unter den TänzerInnen und Tänzern wertschätzte, aus[91]:

„Interdisciplinarity, cross-art practice, the integration of dancers with disabilities, an interest in „otherness", or the use of improvisation as training vehicle and as mode of performance, were part of Holger´s work decades before the became culturally desirable attributes for artists, funders and policy-makers."[92]

---

[88] Dandeker, Celeste/ Nilsen, Stine: *Dance Training opportunities for disabled dancers in the UK. How Candoco is committed to making these opportunities a reality.* Transkript eines Referates im Rahmen des Symposiums „All Inclusive – Kunst auf neu", Zürich 2009, http://www.integrart.ch/media/files/Referat_DanekerCelis.pdf (Zugriff: 16.6.2015)

[89] Vgl. Holger, Hilde: *Die Kraft des Tanzes*. Hirschbach, Denny/Takvorian Rick (Hg.), Bremen: ZEICHEN+SPUREN Verlag 1990, S. 48-49

[90] Vgl. Holger (1990), S. 49

[91] Vgl. Kampe, Thomas: „The Choreographer Hilde Holger. Between Three Worlds.", in: Brinson, Charmian/Dove, Richard: *German-speaking Exiles in the Performing Arts in Britain after 1933*. Amsterdam-New York: Rodopi Verlag 2013, S. 189

[92] Kampe (2013), S.189

In einem Gespräch über Hilde Holger beschreibt die Tänzerin und ehemalige Holger-Schülerin Claudia Kappenberg ein mögliches Manifesto[93] ihrer Lehrerin wie folgt: „no to pretence, no to absent mindedness, no to mindless repetition.“[94] Holger hatte unter anderem großen Einfluss auf Lindsay Kemp, Carl Campbell und ihren Schüler Wolfgang Stange, der an einem späteren Punkt dieser Arbeit noch einmal erwähnt werden soll. Merce Cunningham (Centralia/Washington 1919 – New York 2009) gilt als später Vertreter des amerikanischen Modern Dance und positionierte sich durch seine formalistischen und konstruktiven Choreografien, fernab vom damalig vorherrschenden Expressionismus und dem Narrativ der Ästhetik im Modernen Tanz. Für Cunningham war Tanz klar als Bewegung in Zeit und Raum definiert, zudem sei das Medium des Tanzes bei Cunningham mit der Bewegung selbst ident, meint die Tanzwissenschaftlerin Sabine Huschka.[95] Des weiteren zeigen seine Choreografien „in immer neuen Formungen das ungemeine Bewegungsspektrum des menschlichen Körpers, welches Cunningham, mit unterschiedlichen choreographisch-kompositorischen Verfahren unentwegt ästhetisch auszuloten sucht.“[96] Dafür bediente sich Cunningham der Technik der „Aleatorik“, der Einführung des Zufallsprinzips in die Tanzwelt, und er forderte, in enger Zusammenarbeit mit dem Komponisten John Cage, die gleichberechtigte Nutzung und Ko-Existenz von Tanz und Musik auf der Bühne. Durch die Aleatorik, und durch die Nutzung des von ihm entwickelten Software-Programmes „Life Forms“ als weiteres kompositorisches Verfahren, schaltete Cunningham „gezielt ein irritierendes Moment zwischen Körper und Bewegung, um ein erneuerndes Zusammentreffen beider zu initiieren“[97], um so neue Begegnungsräume von Bewegung und Körper für die ZuschauerInnen erlebbar zu machen. Cunningham hatte große Auswirkungen auf die TänzerInnen in seinem Umfeld und jener nachfolgender Generationen. Doch anders als Cunningham, entfernten sie sich von der Idee des „dancerly body“, virtuoser PerformerInnen und hochtechnischer Schrittmaterialien. Die Tänzerin Yvonne Rainer (geboren in San Francisco, 1934) ist Mitbegründerin des „Judson Dance Theatre“, eine 1962 formierte Avantgarde Kompanie, sie war entstanden in „der Ära von Fluxus und Happening, und entwickelt[e] sich mit einer heterogenen Gruppe

[93] In Anlehnung an Yvonne Rainers „NO manifesto“;
Vgl. Rainer, Yvonne: *A Woman who…Essays, Interviews, Scripts*. Baltimore: The John Hopkins University Press 1999, S. 16
[94] Aggiss, Liz/Kappenberg, Claudia: „Hilde Holger, spirit and maracas“, in: Aggiss, Liz /Cowie, Billi (Hg.): *Anarchic Dance*. London : Routledge 2006, S. 75
[95] Vgl. Huschka (2002), S. 226-235
[96] Huschka (2002), S.227
[97] Huschka (2002), S.238-239

von Tänzern, Künstlern, Musikern, Filmemachern und Dichtern zur Keimzelle des postmodernen Tanzes.“[98]

Rainer prägte durch den bewussten Einsatz der Prinzipien Reduktion, Abstraktion, Wiederholung und Monotonie das Auftreten des Postmodernen Tanzes und befreite ihn von „Glamour“ und Spektakel. Im Gegenzug verhalf sie dem Medium des Tanzes zu einer sozialkritischen Dimension[99], zum Beispiel richtete Rainer ihre Aufmerksamkeit auf die Bewegungen der Menschen im Alltag und „auf der Straße“, welche sie daher auch „pedestrian movement“ („Bewegung der FußgängerInnen/Passanten) nannte.

Ihr Kollege, der ehemalige Cunningham-Tänzer, Steve Paxton (geboren in Phoenix/Arizona, 1939) ist einer der zentralen Initiatoren und Mitglieder der Grand Union. Seine, wie auch Rainers, Aufmerksamkeit gilt alltäglichen Bewegungsabläufen und der Analyse der gesellschaftlichen Konstitutionen des Körpers, für ihn ist dieser zugleich ein Träger von Information als auch „Informationsnehmer“[100].

Paxton wendet sich demnach verstärkt der Idee eines Tanzes, der für alle Menschen, ungeachtet ihrer Statur und Größe, zugänglich ist, zu.

Bis zu diesem Zeitpunkt blieben Menschen mit Behinderung, trotz der Entwicklungen im Postmodernen Tanz und der Öffnung des Tanzbegriffes hin zu Menschen, die bis jetzt kaum auf den Tanzbühnen vertreten waren, unsichtbar. Sie gehörten nicht zu den Passantinnen und Passanten auf der Straße.[101] Zur Sichtbarkeit der Personen mit körperlichen und/oder geistigen Beeinträchtigungen trug neben der Kampagnen für die Rechte von Menschen mit Behinderung in den 1960er und 1970er Jahren, vor allem die Entstehung der Contact Improvisation, sowie deren Aus- und Nachwirkungen auf die damalige Welt des Tanzes, bei. Als Kenner und Praktizierender von Aikido und Tai Chi verbunden mit

„der Erfahrung von anarchistisch antistrukturellen Improvisationsabenden in der *Grand Union* entwickelt Paxton eine ausgesprochen physische Improvisationstechnik: die Kontaktimprovisation. Als eigenständige Tanz- und Aufführungstechnik basiert die Kontaktimprovisation auf einer zwischen zwei oder mehreren Tänzern ausgeführten Bewegungstechnik des direkten, sinnenintensiven und weitflächigen Körperkontakts. Kaum kompositorisch strukturiert entwickelt sich ein radikal demokratischer Tanzstil.“[102]

---

[98] Weier, Sabine: „Yvonne Rainer - Revoluzzerin des Tanzes“. 2012, http://www.zeit.de/kultur/2012-04/yvonne-rainer-retrospektive (Zugriff: 31.3.2015);
ebenso erhältlich ist der Ausstellungskatalog, der von Sabine Weier erwähnten Rainer-Retrospektive im Kunsthaus Bregenz und dem Ludwig Museum Köln: Dziewor, Yilmaz/Engelbach, Barbara (Hg.): *Yvonne Rainer: Raum, Körper, Sprache*. Köln: Walther König Verlag 2012

[99] Vgl. Weier (2012)

[100] Vgl. Huschka (2002), S.271-273

[101] Vgl. Benjamin, Adam: *Making an Entrance*, New York/Oxon: Routledge 2002,S.31

[102] Huschka (2002), S.274

Die Neuartigkeit dieser Tanztechnik lag in der Abwendung von Prinzipien wie Kontrolle oder Führerschaft hin zur geteilten und gemeinschaftlichen Verantwortung.[103] Adam Benjamin sieht in der Kontaktimprovisation die Verortung einer radikalen Offenheit:

„Its radicalism lay in its accessibility to all, regardless of background or experience, and in that advanced or professional dancers could dance with beginners and "non-dancers"."[104]

Benjamin sieht die Tatsache, dass Menschen mit Behinderung ihren Weg auf die (britischen) professionellen Bühnen gefunden haben[105], als willkommene und natürliche Entwicklung, die auf die Demokratisierung des Tanzraumes (Cunningham), der Erforschung von „pedestrian or found movement" (Rainer), der Akzeptanz der Schwerkraft und der „Tänze für gewöhnliche Körper in gewöhnlichen Räumen" (Paxton/Nelson) zurückzuführen ist. Für Benjamin ähnelt die Sichtbarkeit von TänzerInnen mit Behinderung quasi dem Einlösen jener „Versprechen" und Prinzipien, welche die oben genannten WegbereiterInnen des Tanzes „abgegeben" und eingefordert haben:

„The ideas being passed on and explored by all of these artists centred round the liberation of the dancing body from either choreographic or technical constraint; the principles that underpinned this work were those of freedom of movement which, as it turned out, were the same principles that were being fought for by disabled people through their demands for access and equal opportunities in the wider world. In a sense the former group were fighting their way out of theatre while the latter were fighting their way in."[106]

Diese, unter anderem durch die Vorarbeit der Judson-Church-Bewegung ermöglichte, neuentstandene Durchlässigkeit innerhalb der Tanzwelt diente als Nährboden für das Zusammentreffen von Tänzerinnen und Tänzern mit und ohne Behinderung, sowie gemeinsamer künstlerischer Projekte und Initiativen. Das führte zum Beispiel zum ersten Versuch eines Unterrichtsmodels zur Inklusion von behinderten Studierenden an der Tanzabteilung einer amerikanischen Universität durch die beiden Tänzer Bruce Curtis (selbst im Rollstuhl sitzend) und Alan Ptashek im Jahre 1990; oder auch zur Zusammenarbeit von Alito Alessi (geboren 1954) und Emery Blackwell, einem Tänzer mit Zerebralparese, im Rahmen der Joint Forces – Company. Weiter forciert wurde diese Entwicklung durch die Gründung des Dance-Ability-Project, vor allem durch Alito Alessi, sowie die Entstehung mehrerer inklusiver Tanzensemble im amerikanischen Raum, wie AXIS

[103] Vgl. Benjamin (2002), S. 32
[104] Benjamin (2002), S. 32
[105] An dieser Stelle muss klar auf den großen Vorsprung, den das Vereinigte Britische Königreich im Bereich des Inklusiven Bühnentanzes auf Kontinentaleuropa hat, verwiesen werden. Während Theoretiker wie Adam Benjamin in britisch/amerikanischen Tanzwissenschaftspublikationen vertreten sind, ist der Verfasserin dieser Arbeit in den neueren deutschsprachigen Tanzpublikationen keinerlei Augenmerk auf die Situation von TänzerInnen mit Behinderung bekannt. Diese offensichtliche Abwesenheit zeigt den deutlichen Aufholbedarf im Bereich des Inklusiven (Zeitgenössischen) Tanzes in Mitteleuropa und soll im Laufe dieser Arbeit nochmals diskutiert werden.
[106] Benjamin, Adam: *The Routledge Dance Studies Reader.Second Edition*. New York/Oxon: Routledge 2010, S. 118

oder Dancing Wheels. Alessi ist nach wie vor künstlerischer Leiter der Organisation „Dance Ability International“, welche sich durch die weltweite Pionierarbeit im „mixed-ability“-Tanzbereich auszeichnet[107]. Er bietet, neben seiner Tätigkeit als Choreograf, weltweit pädagogische Ausbildungsprogramme zum Unterrichten für inklusive Tanzgruppen an. Diese Workshops finden unter anderem jährlich im Rahmen des ImpulsTanzFestivals in Wien statt.[108]

Alessi ist überzeugt, dass Tanz die Gesellschaft reflektieren und verändern kann.[109] Außerdem sieht er in der Tatsache, dass Menschen mit Behinderung durch das Überwinden von zahlreichen Barrieren selbstermächtigt Teil einer Tanzklasse sind, ein gesellschaftspolitisches Statement, dessen Kraft und Energie sich auch auf die anderen TänzerInnen (ohne Behinderung) überträgt:

„Why do so many able-bodied dancers and I find it easy to open up and explore new movement possibilities in groups that include people with disabilities? I think the more ways of moving and thinking that we are exposed to, the more we can step out of our personal, familiar ways of doing things, and the more freedom we give ourselves to move in new ways. Also, people with disabilities may often face many obstacles and issues – physical, emotional, financial, access to transportation and buildings, lack of opportunities to dance, scarcity of representation and role models in mainstream culture, isolation, etc. – before they can even make it to a dance class. People who are liberating themselves from oppression are making a strong statement of empowerment that is infectious to everybody else in their presence.“[110]

Bei einem seiner Workshops in Wien lernte Alessi die im Rollstuhl sitzende Vera Rebl kennen und lud sie zur Teilnahme an einem seiner Seminare ein. Nach anfänglichem Widerwillen, begann sie schließlich ihre Auseinandersetzung mit Tanz. Sie ist seit 2003 als Tänzerin tätig, schloss ihre Ausbildung zur Dance-Ability-Trainerin bei Alessi ab und ist nun Leiterin von Dance-Ability-Wien. Rebl fand durch Dance-Ability und der Auseinandersetzung mit Contact -Improvisation zu einem völlig neuen Körpergefühl:

„Mir persönlich hat es geholfen, aus meinem selbstgestrickten Körper- Gefängnis auszubrechen. Seit meiner Kindheit habe ich mich immer in meinem Körper eingesperrt gefühlt – habe ihn bloß als Objekt erlebt, an dem ständig examiniert, untersucht, versorgt, ‚gewartet‘ wurde. Körperlichkeit hat für mich weder Spaß, noch Freude, noch Wohlbefinden bedeutet. Dank DanceAbility habe ich die Lust an meinem Körper und seinen Bewegungsmöglichkeiten mehr entdeckt.“[111]

---

[107] Vgl. ImPulsTanz 2015a: https://www.impulstanz.com/archive/artistbios/id84/ (Zugriff: 1.4.2015)

[108] Vgl. DanceAbility 2015: http://danceability.com/bioAlito.php (Zugriff: 1.4.2015)

[109] „*Through dance, we can build models that honestly reflect society, in which all people can be involved. Questions of physicality, of different mental capacities, of unique ways of thinking and being in the world are really not the problem. The real problem is that people get separated and get isolated from each other. If you are alive, you can dance. Dancing with such a diversity of people is a joy and a privilege.”,* DanceAbility 2015: http://danceability.com/bioAlito.php (Zugriff: 1.4.2015)

[110] Alessi, Alito/ Zolbrod, Sara: „Danceability: The Commitment to make Dance accessible“. 2008, http://www.corpusweb.net/minds-swarm-up-it-is-for-all-3.html (Zugriff: 1. 4.2015)

[111] Rebl, Vera: “DanceAbility. Im Tanz – wo Sprache endet wird Bewegung zur Kommunikation”, In: *Wege miteinander*, Heft 1, Jg. 22, 2008, S.55

Die, durch die Technik der Kontaktimprovisation ermöglichte, außergewöhnliche Körperlichkeit beeinflusste auch den „Mainstream“ des europäischen zeitgenössischen Tanzes der 1980er Jahre, einprägsam ersichtlich in den Arbeiten von Tanzensembles wie DV8 oder Ultima Vez.

Im selben Zeitraum gab es einen verstärkten Fokus auf die Community-Dance-Bewegung im britischen Raum, vor allem gefördert durch den Tanztheoretiker und Pädagogen Peter Brinson[112]. Er was es auch, der Wolfgang Stange (geboren in Berlin, 1947) 1977 zur Arbeit mit blinden TänzerInnen und Tänzern ermutigte. Dies brachte Stange, inspiriert und beeinflusst durch seine Arbeit mit Hilde Holger, 1980 zur Gründung der AMICI- Dance Theatre Company, die erste Initiative dieser Art im Vereinigten Königreich, die Menschen mit Lernschwierigkeiten, Blinde und Sehbehinderte sowie Menschen ohne Behinderung verband.[113] Die Gründung der Gruppe entstand aus Stanges regelmäßigen pädagogisch-künstlerischen Tätigkeiten in Krankenhäusern und Tagesstätten, die über die Organisation „Shape“ an Stange vermittelt wurden. Stanges Wunsch war es, das Talent der Menschen mit körperlichen und/oder geistigen Beeinträchtigungen einem breiten Publikum außerhalb der Heim-Institutionen zugänglich zu machen. Dieses Vorhaben feierte große Erfolge und ermöglichte Produktionen wie „Rückblick“, 1982 im „The Place“-Theater in London aufgeführt. Stanges Arbeit wurde unter anderem 1992 von der BBC dokumentarisch verfilmt, seit 2004 ist AMICI „community artist in residence“ im „Lyric Hammersmith“-Theater in London und seit dem Jahr 2008 gibt es für AMICI-Gruppenmitglieder mit Behinderung die Chance, sich zu Workshopleiterinnen und Workshopleitern ausbilden zu lassen. Weiters bemerkenswert ist, dass Wolfgang Stange die Mitglieder der AMICI-Dance-Company zur eigenen choreografischen Arbeit ermutigt und diese auch fördert. Seiner Meinung nach gebe es zu wenig Konzepte, die Menschen mit Behinderung das Finden eigener Bewegungskonzepte erlauben, und ihnen die Möglichkeit geben, diese auch auf die Bühne zu bringen.[114] Die 2010 veröffentlichte DVD „The Magic of AMICI“ anlässlich des 30-jährigen Bestehens der Company und das dazu publizierte Handbuch geben einen Einblick in Stanges Wirken und dessen Vertrauen in die künstlerische Schaffenskraft seiner Ensemble-TänzerInnen.[115]

---

[112] Vgl. Benjamin (2002), S. 36-37

[113] Vgl. Benjamin (2002), S. 36-37

[114] Vgl. Brunnett, Sabine: *Musik und Tanz für ALLE -Integrative und inklusive Konzepte der Musik- und Tanzpädagogik mit erwachsenen Menschen mit Behinderung.* Universität Mozarteum Salzburg: Masterarbeit 2010

[115] Auszug aus: Hall, Jane (2010): *The Magic of AMICI – a practical guide and DVD*, produziert von Turtle Key Arts *„In 1989, I asked AMICI members with disability to choreograph works for the company [...]. When my teacher Hilde Holger came to watch the dress rehearsals she was particularly intrigued by Seascape which had been*

Stange wird nicht müde, seine große Bewunderung für Hilde Holger und deren Einfluss auf seine Arbeit zu betonen. Für ihn steht die Wertschätzung für das Individuelle und „Ehrliche“, wie er in einem 2009 veröffentlichten Interview erzählt, im Vordergrund:

„If you are true to yourself, if you are somehow finding a truth to what you are doing, then you can be an artist. You cannot be pretending. No pretence. I think that is what I found refreshing in working with people with so called disabilities – that there is this honesty and this strength that they have, and it just comes from the mere fact that they cannot pretend or hide their differences because you can see it. […] And that kind of honesty, I love that kind of honesty.And that was the same, in a way, with Hilde. She had that honesty. She was not a pretender.“[116]

Und so lässt sich auch eine Verbindung von Hilde Holgers Lebenswerk hin zur Entwicklung des Inklusiven Tanzes in den 80er Jahren finden.
Es folgten die 1990er Jahre mit ihrer Expansion des Tanzbegriffes in Richtung Interdisziplinarität, Physical Theatre und Performance. Doch trotz des Auslotens des Tanzbegriffes und dem Spiel mit den Erwartungen der Gesellschaft und des Publikums, wurden inklusive Tanzgruppen weiterhin marginalisiert. Erst die 1991 durch Celeste Dandeker und Adam Benjamin gegründete CandoCo Dance Company brachte es zum ersten national und international tourenden Ensemble behinderter und nichtbehinderter TänzerInnen.[117]
In Bezug auf den Inklusiven Tanz in Österreich soll das integrative Tanz- und Performanceprojekt „BILDERWERFER“ unter der künstlerischen Leitung des Choreografen Daniel Aschwanden nicht unerwähnt bleiben. Es handelte sich um ein Kollektiv von jeweils drei Akteurinnen beziehungsweise Akteuren mit und ohne Behinderung, die anhand des künstlerischen Einsatzes von New-Dance-Techniken und Kontaktimprovisation, Schauspiel und des Mediums Video unter anderem Performances, Installationen, Improvisationen und Workshops produzierten.[118] Die BILDERWERFER verstanden sich selbst als „aktive Mittler zwischen dem Realen und dem Utopischen und wollen als KünstlerInnen neue Bilder und Beziehungen kreieren: um so das scheinbar Utopische in reale Lebenszusammenhänger einzubringen.“[119] Der Wirkungszeitraum der Gruppe erstreckt sich von 1990-2002, wobei, laut Daniel Aschwanden, die 10 Jahre von 1991-2001 als zentral betrachtet werden

---

choreographed by Margaret Wilson. "Who choreographed this beautiful piece?, she inquired from me, "it has such a tremendous sense of space and conjures up the amazing movement under- water". When I presented Margaret and her guide dog to her, she couldn't believe that a person without sight had such an insight into visualising movement. Another magic movement, this time for Margaret and her belief in herself and of course the belief of an audience that only saw a superb piece of choreography and not a blind person"
[116] Davies, Darron: „Interview mit Wolfgang Stange“. 2009, http://www.inclueded.net/writing/stange.html (Zugriff: 31.3.2015)
[117] Vgl. Benjamin (2002), S. 39
[118] Aschwanden, Daniel: *Tanzen ist wie Singen mit dem Körper*. Transkript eines Referates im Rahmen des „11. Österreichischen Symposium für die Integration behinderter Menschen“, Innsbruck 1996, http://bidok.uibk.ac.at/library/q?author=1&author_id=14 (Zugriff: 16.6.2015)
[119] Vgl. Aschwanden, Daniel: „Tanzen ist wie Singen mit dem Körper“ (Zugriff:16.6.2015)

können.[120] Die drei KünstlerInnen Elisabeth Löffler, Cornelia Scheuer und Christian Polster, welche die Kerngruppe der Bilderwerfer ausmachten, sind nach wie vor als Tanzschaffende in der freien Szene tätig.

Auch der in Wien wirkende und 1979 durch die Psychologin Katalin Zanin ins Leben gerufene Verein „Ich bin O.K." bietet seit nun mehr als 35 Jahren Tanzkurse für Menschen mit und ohne Behinderung an. Die Leitung des Vereins wurde 2009 an die derzeitige Obfrau Hana Zanin übergeben. Die in Prag und an der Folkwang Hochschule in Essen ausgebildete Tänzerin und Tanzpädagogin gründete 2010 gemeinsam mit ihrem Mann Attila Zanin, Katalin Zanins Sohn, die „Ich bin O.K. Dance Company".[121] Neben den regulären Tanzkursen und den regelmäßig stattfindenden Aufführungen für alle Gruppen des Vereins, werden in der Company besonders talentierte und motivierte TänzerInnen zusätzlich gefordert, und sie haben die Möglichkeit mit international und national bekannten Choreografinnen und Choreografen, wie zum Beispiel Nicole Berndt-Caccivio und Milli Bitterli, zusammenzuarbeiten. Die Ich bin O.K. Dance Company gastiert regelmäßig bei (inklusiven) Tanzfestivals im In- und Ausland und produziert pro Saison ein bis zwei neue Produktionen. Die inklusive Tanzgruppe besteht derzeit aus 17 TänzerInnen, je nach Produktion wird das Ensemble allerdings neu- beziehungsweise umbesetzt.

Im Jahre 2000 wurde in Kooperation mit der Wiener Staatsoper unter der Leitung des damaligen Ballettdirektors Renato Zanella das „Off Ballet Special", eine Tanzinitiative, die TänzerInnen des Staatsopernballetts mit TänzerInnen des Kulturvereins „Ich bin O.K." vereinte und gemeinsame Bühnenprojekte ermöglichte, als Reihe veranstaltete. Neben Performances in Matinéen der Staatsoper, zählt die Eröffnung des Opernballs im Jahre 2001 und ein Gastauftritt an der Warschauer Oper im Jahre 2004[122] zu den Highlights dieser Zusammenarbeit. Dieses Interesse an Zusammenarbeit mit dem Bildungs- und Kulturverein „Ich bin O.K.", ausgehend von einer etablierten und elitären Institution, wie es die Wiener Staatsoper ist, fand, nach der Beendigung von Zanellas Tätigkeit als Ballettdirektor nach der Saison 2004/2005, in Österreich keine Wiederholung mehr. Die Kooperation verdeutlichte, welche tänzerischen Möglichkeitsräume des gemeinsamen künstlerischen Schaffens von, im doppelten Sinne, „klassischen Tanzschaffenden" und Menschen mit Behinderung möglich sind.[123]

Die „Konservatorium Wien Privatuniversität der Stadt" kooperiert mit „Ich bin O.K." und

[120] Aschwanden, Daniel: Persönliche E-Mail an die Verfasserin vom 30.3. 2015
[121] Vgl. ImPulsTanz 2015c: https://www.impulstanz.com/archive/artistbios/id1230/ (Zugriff: 6.6.2015)
[122] Vgl. OTS: „Ovationen für "off ballet special" der Wiener Staatsoper in Warschau". 2004, http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20040927_OTS0036/ovationen-fuer-off-ballet-special-der-wiener-staatsoper-in-warschau (Zugriff: 26.4.2015)
[123] Vgl. Ich bin O.K. 2015: http://www.ichbinok.at/wir-sind-o-k/35-jahre-akzeptanzen/ (Zugriff: 26.4.2015)

vermittelt Praktikumsplätze an interessierte Studentinnen und Studenten, die den Verein durch ihr unentgeltliches Engagement bei den Proben und Aufführungen der „Ich bin O.K."-Jahresproduktionen unterstützen.
Einer der derzeit erfolgreichsten Tanzkünstler mit Behinderung ist der, 1978 in Österreich mit Zerbralparese geborene, Philosoph, Autor, Tänzer und Choreograf Michael Turinsky. Er äußert sich in seinem Essay „Strauchelnde Gesten. Zu einer politischen Ontologie inklusiven Tanzes" wie folgt zur Praxis des Inklusiven Tanzes:

„Inklusiver Tanz bringt die spezifische Medialität behinderter Körper, deren eigensinnige, materielle Opazität in Gestalt eines Strauchelns der Bewegung zur Darstellung. Eine Beschränkung inklusiver Tanzpraxis auf die so vollzogene Darstellung der eigensinnigen, opaken Medialität behinderter Körper würde jedoch zu einer bedenklichen Verarmung jener Praxis führen. Aus diesem Grunde ist inklusiver Tanz desgleichen stets ebenso 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."[124]

Turinsky arbeitete unter anderem mit Bert Gstettner (tanz*hotel) und Georg Blaschke (M.A.P. Vienna). Zuletzt kreierte er sein, international tourendes und auch im Rahmen von Impulstanz performtes, Solo „heteronomous male" (2013), das Gruppenstück „my body, your pleasure" (2014) und „Ravemachine" (2015), welches in Zusammenarbeit mit der österreichischen Choreografin Doris Uhlich entstanden ist.

3.2.2. (Tanz)- Körperbilder: Von der Schönheit des Verschiedenen und der „Umarmung" körperlicher Verschiedenheit

Im Zeitgenössischen Tanz hielt ein „beständiger Prozess der Überarbeitung und Um-Schreibung"[125] des Körperbildes Einzug. Der Körper wird sowohl als selbst projizierend, als auch als Projektionsfläche gesehen, es gilt die vielschichtigen sozialen und kulturellen Bedeutungen des tanzenden Körpers in ihrer Komplexität zu erfassen, sie zu zerlegen und zu kritisieren. Die Handlungsfähigkeit und Selbstermächtigung des Körpers steht im Vordergrund sowie die Fähigkeit der permanenten Neuorganisation seiner selbst, ganz im Gegensatz zur bloßen Ansicht des Körpers als Instrument.[126] Tanzschaffende mit modernem und zeitgenössischem Hintergrund erkundeten die Idee, TänzerInnen mit Behinderung zu inkludieren, um einzigartige Tanzstücke zu kreieren, denn im Inklusiven Tanz vollzieht sich eine Hinterfragung dessen, was gemeinhin als idealer Tanzköper angesehen wird.

[124] Turinsky, Michael: „Strauchelnde Gesten. Zu einer politischen Ontologie inklusiven Tanzes", In: *gift - Zeitschrift für freies Theater*, Heft 2, Jg.17, 2010, S. 54
[125] Dahms (2001), S. 184
[126] Vgl. Dahms (2001), S. 184 -185

Die Befähigung zu tanzen, in Verbindung mit dem „dancerly body“[127], ein Terminus der sich auf das Konzept einer geeigneten Physis für spezifische Tanztechniken bezieht, wird heutzutage für die breite Masse der Gesellschaft vor allem von populären Tanzshows, wie dem Showformat „So you think you can dance“, geprägt. Hierbei handelt es sich um ein vom amerikanischen Medienkonzern Fox entwickeltes Castingshow-Format, dessen Lizenz an mehrere Rundfunkstationen weltweit weiterverkauft wurde, sich aber besonders in den Vereinigten Staaten Amerikas großer Beliebtheit erfreut. Die TänzerInnen werden, wie für Castingshows üblich, über einen bestimmten Zeitraum beim Durchlaufen diverser Selektionsprozesse durch Jury und/oder Publikum begleitet. Bei SYTYCD müssen die TeilnehmerInnen jede Woche in unterschiedlichen Kategorien (Contemporary, Jazz, Hip-Hop…), meist im Duett mit einer Partnerin/einem Partner antreten. Wöchentlich werden Kandidatinnen und Kandidaten eliminiert, bis eine Gewinnerin oder ein Gewinner feststeht. In Fachkreisen wird vor allem der stark kommerzielle HIntergrund der Show kritisiert. Manche warnen auch vor einer „Verwässerung der Kunstform“, sowie vor einer Verzerrung der Kunstform Tanz als bloßen Hochleistungssport.[128]
TeilnehmerInnen mit körperlicher und/oder geistiger Beeinträchtigung, die an der Audition für die Tanzshow teilnahmen, wurden zwar, ob ihres Versuches, als Inspiration angesehen, aber eine Zugehörigkeit zum Berufsfeld des Profitanzes, sowie das Vertrauen, die physischen Anforderungen dieser Show zu meistern, wurden ihnen in allen Fällen abgesprochen.[129] Und jenem Mann, der die Audition für seinen im Rollstuhl sitzenden und somit in seinen Augen nicht „tanzfähigen“ Bruder machte, wurde gesagt, wie wichtig es sei, dass er weiterhin für, beziehungsweise anstelle, seines Bruders tanze.[130]
Diese kurzen Episoden aus dem populären Unterhaltungsmedium zeigen die Art der Bevormundung und Objektivierung durch eine Kultur, die (außerordentliche) körperliche Befähigung noch immer als Grundlage zur Befähigung zu Tanzen ansieht.[131]
In derartigen Stereotypen und Vorstellungen, wie TänzerInnen auszusehen haben, und im Fernhalten aller, die diesen Bildern nicht entsprechen, wird für Adam Benjamin durch das

---

[127] Vgl. Kuppers, Petra: “Accessible Education: aesthetics, bodies and disability.” In: *Research in Dance Education*, Heft 2, Jg.1, 2000, S. 122
[128] Vgl. Stuart, Elaine: „So you think you can judge dance“. 2011, http://www.nytimes.com/2011/08/07/arts/dance/so-you-think-you-can-judge-dance-shows.html (Zugriff: 31.3.2015)
[129] Vgl. Zitomer, Michelle Ruth: *To be or not to be - Able to Dance: Integrated dance and children´s perceptions of dance ability and disability*. Mc Gill University Montreal: Masterarbeit 2010, S. 22
[130] “So you think you can Dance. (United States)”, Staffel 7, Episode 2, ausgestrahlt am 6. Juni 2010, FOX
[131] Vgl. Zitomer (2010), S. 22

realitätsfremde Vakuum, in welchem Tanz oft praktiziert wird[132], eine neue Form der „Behinderung“ der TänzerInnen hervorgerufen:

„the non-disabled have lost touch with corporeal vision grounded in reality, the search for ever more perfect and unnatural refinement in dance has led in the more extreme cases to a new disablement of dancers minds and bodies.“[133]

Auf die Frage, ob die sonst mit TänzerInnen assoziierten Attribute wie Athletik und virtuoser Körperbeherrschung für den seit Geburt körper-behinderten österreichischen Philosophen, Choreografen und Tänzer Michael Turinsky eine untergeordnete Rolle spielen, antwortet jener:

„Zum einen ist das richtig. Den Fokus kann man als Behinderter nicht auf elaborierte Virtuosität, Athletik usw. legen. Man legt den Fokus sowohl auf Präsenz auf der Bühne als auch auf eine bestimmte Haltung gegenüber dem Körper und auf improvisatorische Fähigkeiten. Auf der anderen Seite: Ich lasse es auf der Bühne auch gerne krachen. Ich liebe es, an meine physische Grenze zu gehen. Insofern stellt sich die Frage für mich genauso.“[134]

Dieses, wie auch in Turinskys Aussage klar erkennbare, neugefundene Selbstbewusstsein, das Ausloten der eigenen (körperlichen und geistigen) Belastbarkeit, die sichtbare Selbstbestimmung und die Auseinandersetzung mit der eigenen Körperlichkeit auf der Bühne, wurde auch im Exkurs der Disability Studies über den Kunstbegriff reflektiert:

„Mit dem eigenen aktiven und selbstbestimmten Eingriff ins Kunstgeschehen fordern Frauen und Männer mit Behinderung ihren Subjektstatus ein, vollziehen eine Selbstdefinition ihrer Körperlichkeiten und entziehen sich somit der ihnen gesellschaftlich zugedachten passiven Objektrolle. Die Inszenierung des eigenen Körpers obliegt den KünstlerInnen und sie können diesen ganz bewusst in den Blick der BetrachterInnen rücken. Im Alltag befinden sich Menschen mit Behinderung im ständigen Spannungsfeld zwischen Angestarrt werden und Unsichtbar gemacht werden - auf der Bühne hingegen erfährt der Voyeurismus des Publikums seine Legitimation. Die Blicke, die auf Menschen mit Behinderung geworfen werden, werden im kreativen Schaffensprozess von diesen aufgegriffen, zurückgespiegelt, hinterfragt und stattdessen ihre eigenen, emanzipatorischen Blicke eingesetzt.“[135]

Fred Pelka beschrieb diese Verschiebung der herkömmlichen Sichtweise, durch die Einbettung des Inklusiven Tanzes in einer breiteren sich mit Behinderung auseinandersetzenden Kulturbewegungen wie folgt: „[it] recognizes and celebrates the first-person experience of disability, not as a medical-model construct but as a social phenomenon, through artistic, literary, and other creative means.”[136] Diese verschobenen

---

[132] Vgl. Benjamin, Adam: „Unfound Movement“, 1995, (als Artikel erschienen in *Dance Theatre Journal*, Heft 1, Jg. 12, 1995, 44-47), http://www.adambenjamin.co.uk/Writing.html (Zugriff: 4.6.2015)
[133] Benjamin, Adam: „Unfound Movement“ (Zugriff: 4.6.2015)
[134] Schachner, Reinhold: „«Narziss hat wie ein Beamer ein Bild geworfen»“,In: *Augustin*,Heft 4, Jg. 17, 2011, S. 26
[135] Pfeifenberger, Ulrike Gerlinde/ Riegler, Christine: *Inklusion in der Kunst*. Transkript eines Referates im Rahmen des Symposiums „All Inclusive – Kunst auf neu“, Zürich 2009, http://www.integrart.ch/media/files/Referat_PfeifenbergerRiegler.pdf (Zugriff: 16.6.2015)
[136] Pelka, Fred: *ABC-CLIO Companion to the Disability Rights Movement*. Santa Barbara: ABC-Clio Inc. Verlag 1997, S. 97

Sichtweisen und veränderten Blickwinkel, werden vor allem im Zeitgenössischen Tanz sichtbar beziehungsweise bewusst von den Choreografinnen und Choreografen verwendet. Der mitteleuropäische Zeitgenössische Tanz erlaubt einen „pluralen Körper“ auf der Bühne, der sich im Spiel in und mit verschiedenen Formen zeigt.[137] „Der Körper wird als Material inszeniert, das manchmal fragmentiert oder minimalistisch, manchmal amöbenhaft und ausufernd“[138] ist; zudem bedingen die veränderten Körper auf der Bühne, einen veränderten Blick sowohl auf das Bühnengeschehen als auch auf die eigene Körperlichkeit, beziehungsweise jene (Tanz)Körperkonzepte, die der ZuschauerInnen bis dahin im Kopf hatte. Somit wird das Publikum bei Inklusiven Tanzstücken, die die ZuseherInnen zur aktiven (gedanklichen und emotionalen) Teilhabe „motivieren“, oder auch „zwingen“, durch den Blick auf Behinderung und Verletzbarkeit, selber verletzbar. Der Tanzwissenschaftler Peter M. Boenisch erklärte dieses veränderte Verhältnis zwischen ZuschauerInnen und DarstellerInnen im Rahmen einer Konferenz so:

„Tanz vermag die Verletzbarkeit umzudrehen, indem er sich dem repressiven Diktat gesellschaftlicher Repräsentationsmuster ent-schreibt. Indem Körper keine Projektionsfläche für vorgefertigte Körperbilder abgeben, sondern verstören, sich bewegen, sich entziehen, zerfließen, verschwinden: tanzen. Diese ent-schreibende und ent-schöpfende Ent-körperung beweist, dass Körperlosigkeit nicht – im Umkehrschluss des abendländischen Imperativs – bedeutet: Ich verkörpere nicht, also bin ich nicht. Sondern: Ich verkörpere nicht, ich tanze.“[139]

Der Anblick von tanzender Vielfalt auf der Bühne sei nicht nur im Hinblick auf die Geschichte, sondern auch in Anbetracht der gegenwärtigen gesellschaftlichen Entwicklungen hin zum „Traumbild“ des durchdesignten fehlerlos-funktionierenden Menschen von besonderer Wichtigkeit, so der deutsche Autor, Choreograf, Tänzer und Journalist Raimund Hoghe (geboren in Wuppertal,1949).[140] Hoghe, ein Mann von einer geringen Körpergröße von knapp 1,50m und mit einem Buckel, fordert die Erwartungen des Publikums, wie ein Tanzkörper zu sein hat, und die gängigen Konzepte von Schönheit heraus; gleichermaßen vertritt er jene anderen Körper, die kaum auf der Bühne repräsentiert werden. Die Journalistin Esther Boldt meint, dass Schönheit in Hoghes Stücken und Inszenierungen immer politisch sei, „da sie die

[137] Vgl. Ziemer, Gesa: *Verletzbare Orte – Entwurf einer praktischen Ästhetik*. Philosophische Fakultät der Universität Potsdam: Dissertation 2005, S. 117
[138] Ziemer (2005), S.117
[139] Boenisch, Peter M.: *Verletzbarkeit – Verstören – Verschwinden. Choreografierte Körper-Gesten auf den Tanzbühnen der Gegenwart*, Transcript eines Vortrages im Rahmen des „Symposiums Ästhetik der Verletzbarkeit. Andere Körper auf der Bühne“, Zürich 2004
[140] Vgl. Ziemer (2005), S. 203

Schönheit des Verschiedenen meint und auf die Würde zielt."[141] Für den Choreografen steht fest, Schönheit ist, „wenn man mit sich in Einklang ist."[142] Die Selbstverständlichkeit, mit der Hoghe sich selbst, oder seine TänzerInnen auf die Bühne stellt, ohne Alter, Nationalität, sexuelle Orientierung oder Unterschieden zwischen den Körpern eine Rolle einnehmen zu lassen, eröffnet dem Publikum das Sehen neuer Möglichkeiten, wie man leben, oder auch anders leben könne.[143] Seine Inszenierungen können als „Praxen eines anderen Miteinanders und Blicköffnungen für den Zuschauer"[144] gesehen werden.
Hierzu meldet sich auch Benjamin zu Wort, und betont den Wert, der im Verlauf der letzten 30 Jahre Menschen zugeteilt wurde, die nicht eindeutig zu kategorisieren seien. Die Beteiligung des Individuums sei signifikant, was TänzerInnen und Publikum in eine spezielle und neuartige Verbindung zueinander setze[145]. Ebendieses „embracing of physical difference"[146] sieht er als eine der tiefgreifendsten Entwicklungen im Tanz der letzten Jahrzehnte an.

3.2.3. Inklusiver Tanz in der Praxis: Von der Kontaktimprovisation, Verlängerungen des Körpers und einem Theater, das der Menschlichkeit verbunden ist

Im Inklusiven Tanzgenre werden vor allem, aber nicht ausschließlich, moderne und zeitgenössische Tanzstile sowie Kontaktimprovisation verwendet, da diese Stile ihren Fokus unter anderem mehr auf die Durchlässigkeit und die natürliche Energie des Körpers als ein Mittel zum emotionalen und persönlichen Ausdruck der TänzerInnen legen.
Die intensive Nutzung der Kontaktimprovisation in inklusiven Tanzensembles nimmt Bezug auf deren Entwicklung. Vor allem in der New-Dance-Bewegung, die als sanfte Gegenbewegung zu der strengen Formalität des Modern Dance gesehen werden kann, nimmt die von Steve Paxton begründete Contact Improvisation, als Fusion seiner Kenntnisse im Aikido und Tai Chi gepaart mit seinen Erlebnissen im Künstler-Kollektiv der Grand Union (siehe Kapitel 3.2.1.), einen wesentlichen Platz ein. Sie basiert auf einer, von zwei oder mehreren Tänzern und Tänzerinnen angewendeten, Bewegungstechnik des „direkten, sinnenintensiven und weitflächigen Körperkontakts. Kaum kompositorisch

[141] Boldt, Esther: „Konzentrate des Menschlichen. Der Choreograf Raimund Hoghe", in: nrw landesbuero tanz (Hg.): *TANZ LAND NRW. Positionen des zeitgenössischen Tanzes in Nordrhein-Westfalen*. Berlin: Verlag Theater der Zeit 2014, S. 85
[142] Boldt (2014), S. 89
[143] Vgl. Boldt (2014), S. 89
[144] Boldt (2014), S. 89
[145] Vgl. Benjamin (2010), S. 116-117
[146] Benjamin (2010), S. 116

strukturiert entwickelt sich ein radikal demokratischer Tanzstil."[147] Dieser Tanzstil hat sich seit seiner Gründung unaufhörlich erweitert, dies tat er sowohl als eigene Disziplin, wie auch als Basis für neue Entwicklungen des zeitgenössischen Tanzes.[148]
Die Theorie dieser Technik basiert stark auf der Nutzung des Raumes (Boden, Wände, Stühle, Requisiten) sowie der Nutzung und Herstellung einer Verbindung mit der Partnerin und dem Partner beziehungsweise einer ganzen Gruppe an MittänzerInnen. Gemeinsam werden Gewichtsverlagerungen initiiert, welche auf den Prinzipien von Gewicht und Gegengewicht fußen. Im gemeinsamen Vertrauen wird (auf-, mit- und übereinander) gerollt, gehoben, gegleitet oder gefallen. In seiner theatralischen Form ist die Kontaktimprovisation meist in einer strukturierten improvisierten Form zu sehen.[149]
Das starke demokratische Element dieses Bewegungsstils lässt auch der britische Choreograf, Pädagoge und Mitbegründer der CanDoCo Dance Company Adam Benjamin nicht unerwähnt. Sie sei zugänglich für jeden, ungeachtet der Herkunft, der Erfahrungen oder des Körper-Typus. Weiters weisen die TeilnehmerInnen bei der Kontaktimprovisation einen gleichberechtigen Status auf.[150]
Allerdings gibt es auch inklusive Tanzgruppen die in der Benutzung anderer spezifischer Tanztechniken, wie Hip-Hop, Ballett oder bestimmter Moderner Tanztechniken, verhaftet sind.
Es ist in inklusiven Tanzstücken verbreitet, dass TänzerInnen diverse Requisiten wie Rollstühle, Krücken und Gehstöcke verwenden. Der Einsatz dieser Elemente verändert den Tanz. So könne zum Beispiel der Rollstuhl zum Tanzboden und zur Verlängerung des Körpers werden. Die an Polio erkrankte französische Tänzerin Lila Derrridj beschreibt, dass durch die Rollstuhlnutzung, in Zusammenwirkung mit ihren unterschiedlichen körperlichen Gegebenheiten und Nutzungsweisen, ihre Perspektive eine andere sei, und sie somit auch einen neuen Bezug zum Raum entwickeln könne.[151]
Heute gibt es weltweit mehrere inklusive Tanzensembles, jede sich durch ihren eigenen Stil auszeichnend, wobei für sie alle der künstlerische Wert und tänzerische Ausdruck im Mittelpunkt stehen und sie an (Selbst-)Ermächtigung von Menschen mit und ohne Behinderung durch den Tanz glauben.[152]

---

[147] Huschka (2002), S. 274
[148] Vgl. Aschwanden, Daniel: „Tanzen ist wie Singen mit dem Körper" (Zugriff: 16.6.2015)
[149] Vgl. Kassing, Gayle: *History of Dance: An Interactive Arts Approach*. Human Kinetics Verlag 2007, S. 247
[150] Vgl. Benjamin (2002), S.32
[151] Vgl. Hahn, Thomas: „beinfrei", in: *Tanz- Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance*, Heft 12, Jg. 41, 2010, S. 68-69
[152] Physically Integrated Dance and Full Radius Dance Company 2015: http://www.nchpad.org/919/5041/Physically~Integrated~Dance~and~Full~Radius~Dance~Company (Zugriff: 3.1.2015)

Lucy Benett erzählt im Interview mit der Zeitung “the guardian” vom künstlerischen Prozess einer inklusiven Tanztruppe. Neben längeren Schaffensperioden aufgrund der vielfältigen Körper und der variierenden Lerngeschwindigkeiten innerhalb der Gruppe, sei auch die neue Materialfindung durch die Diversität komplizierter. Zudem erwähnt sie, dass Beständigkeit in einem inklusiven Ensemble vor allem durch viel Praxis zu erreichen ist, da für TänzerInnen im Rollstuhl oder mit Lernbehinderung sehr viele „performance variables“ existieren. Aber dieses verlangsamte Tempo ist nicht nur negativ; es fördert den unterstützenden Umgang innerhalb der Gruppe und führt so zu besserem Zusammenhalt, da die TänzerInnen sich ihrer gegenseitigen Abhängigkeit beziehungsweise ihrer Wechselwirkung aufeinander bewusst werden.[153]
Nicht nur Arbeits- und Kreationsmethoden werden durch einen inklusiven Ansatz grundsätzlich verändert, auch die Voraussetzung eines barrierefreien Auftritts- und Probenraumes, stellt inklusiven Tanz in einen unmittelbaren Dialog mit öffentlichen Haltungen, der Architektur und der Sozialpolitik[154]:

„The advent of the disabled dancer represented a two-pronged assault, first on the construct of dance and the type of performer audiences might expect to see, and second on the construct of dance theatres themselves: the elevation and accessibility of the stage, access to auditoriums […] As dance practitioners we were forced to reconsider our physical workplace and our asthetic and ethical values.“[155]

Dies resultiere in einem flexibleren, durchlässigeren und der Menschlichkeit stärker verbundenem Theater, das als Ort des Austausches und des Lernens fungiere.[156]

4. Inklusiver Tanz an Professionellen Zeitgenössischen Bühnentanzausbildungen

Ein Mangel an Selbstvertrauen, sowohl auf Seite der Studierenden, als auch jener der Unterrichtenden; Bedenken, was die Gesundheit und Sicherheit von TänzerInnen mit Behinderung betrifft; die Notwendigkeit, Trainingsmethoden und Curricula zu adaptieren; sowie die Verankerung eines tradierten und idealisierten Tanzkörperbildes[157] - dies sind nur einige der Hürden für die Implementierung von Inklusion an (Zeitgenössischen) Bühnentanzausbildungen.
Hinzu kommt, dass, im deutschsprachigen Raum, die Situation von TänzerInnen mit Behinderung nach wie vor marginalisiert wird und die Inklusion, vor allem durch deren Nicht-Präsenz auffällt. Selbst in neuen deutsprachigen Publikationen wie „Visionäre

[153] Vgl. Caines (2014)
[154] Vgl. Benjamin (2010), S. 112
[155] Benjamin (2010), S. 112
[156] Vgl. Benjamin (2010), S. 112
[157] Bee,Kien-Ong: „Disability Dance Training Opportunities“. 2005, http://www.ballet-dance.com/200508/articles/CDET200507.html (Zugriff: 3.4.2015)

Bildungskonzepte im Tanz: Kulturpolitisch handeln - tanzkulturell bilden, forschen und reflektieren“[158], 2014 von Margrit Bischof und Regula Nyffeler herausgegeben, ist sie nicht erwähnt. Diese bewusste oder unbewusste Ignoranz des Inklusiven Tanzes erschwert dahingehende Neuerungen und Änderungen im institutionalisierten Tanzausbildungssystem. In diesem Kapitel soll ein Überlick über Ideen und Konzepte zur Inklusion von Menschen mit Behinderung im Rahmen von Ausbildungs- und Trainingsprogrammen, welche die TänzerInnen auf ihrem Weg in die professionelle Tanzwelt begleiten, geboten werden. Es werden repräsentative Beispiele von pädagogischen, künstlerischen und/oder institutionellen Ansätzen beleuchtet und in Kurzform vorgestellt, allerdings muss an dieser Stelle von der Seite der Verfasserin darauf hingewiesen werden, dass bei den nachstehend erwähnten Modellen kein Anspruch auf Vollständigkeit vorliegt. Ziel der Autorin ist die Vorstellung einer möglichst großen Diversität an derzeit aktuellen Konzepten und Strukturen.
Die Frage nach beruflichen Chancen und Möglichkeiten für TänzerInnen mit Behinderung steht oftmals im Raum. Wozu solle man Menschen mit Behinderung im Tanzbereich ausbilden, wenn es doch kaum Ensembles und Bühnen gibt, die jene aufnehmen oder fördern? Diese Frage beantwortet Benjamin zynisch:

„To me this is a bit like asking why black students were given equal opportunities in the US South when no one was going to employ them when they graduated. It is a question of equipping young people with tools to confront and change the future. In reality the arts are crying out for qualified, knowledgeable disabled practitioners, but in many instances are unable to find them.”[159]

Vor allem zeitgenössische Tanz- und Theaterfestivals mit dem Schwerpunkt auf Inklusion und/oder kulturellen Randphänomen der Tanzwelt bieten Aufführungsmöglichkeiten für inklusiv arbeitende Gruppen. Dies ist als erster Schritt der gesellschaftlichen Akzeptanz zu verstehen. Ziel und Wunsch wäre natürlich der Verzicht auf die Notwendigkeit „gesonderter” Festivalprogramme und die Inklusion inklusiver Kunst im kulturellen „Mainstream”. Zu den oben erwähnten Festivals zählen unter anderem das seit 2007 in Linz veranstaltete „sicht:wechsel”- Festival, „wildwuchs” (Schweiz), „Kultur vom Rande” (Deutschland), „tanzbar bremen” (Deutschland), „apostrof” (Tschechien), „asphalt art”

[158] Vgl. Bischof, Margrit/Nyffeler, Regula (Hg.): *Visionäre Bildungskonzepte im Tanz: Kulturpolitisch handeln - tanzkulturell bilden, forschen und reflektieren.* Zürich: Chronos Verlag 2014
Im Gegensatz dazu steht der 2010 publizierte „*The Routledge Dance Studies Reader*“, ein Sammelband, der dem Inklusiven Tanz im britischen Raum durch eine Publikation von Adam Benjamin zur Situation von behinderten Tanzschaffenden, Aufmerksamkeit und Präsenz gibt.
[159] Benjamin, Adam: „Unfound Movement“, (Zugriff: 4.6.2015)

(Italien)[160].

Neben den gesellschaftlichen, kulturellen und institutionellen Barrieren, die den Zugang zu Tanzausbildungen für Menschen mit Behinderung erschweren, kommt auch das große Problem der fehlenden infrastrukturellen Barrierefreiheit, sowohl im Bereich der Probenräume, als auch der Theater und Aufführungsstätten hinzu.[161] Hier wird auf das Kapitel „3.2.3. Inklusiver Tanz in der Praxis" verwiesen.

Vom aktuellen Thema der (Un)Finanzierbarkeit kontinuierlich arbeitender Tanzensembles sind inklusiv arbeitende Gruppen natürlich nicht ausgenommen. Vera Rebl und Sonja Browne kritisieren 2010 die Förderungsvergabe des Bundes und sehen das Problem, im gegenseitigen Zuschieben der finanziellen Verantwortung für Inklusive Tanzprojekte zwischen den Förderstellen der Bereiche Kunst und Soziales. Dies könne einen prinzipiellen Ausfall der Förderung zur Folge haben, so Rebl und Browne.[162]

Tatsächlich wurden aber KünstlerInnen wie die „Bilderwerfer" unter Daniel Aschwanden (2003[163] und 2006[164]) und Michael Turinsky (2012[165]) finanziell unterstützt, in diesen Fällen von der Kulturabteilung MA7 der Stadt Wien. Auch Dance Ability stand 2012 auf der Liste der Empfehlungen des "Kuratoriums für Theater, Tanz und Performance".[166]

Selbst die Candoco-Dance-Company, eine der weltweit bekanntesten inklusiven Tanzgruppen, ist, neben der Unterstützung des „British Arts Council", auf eine finanzielle Stütze durch Stiftungen und Spendengeldern angewiesen. In der Förderungsplanung des „British Arts Council" für die Jahre 2012-2015 ist Candoco allerdings gut ausgestiegen. Während viele Gruppen massive Budgetkürzungen hinnehmen mussten, bekam die inklusive Company um elf Prozent mehr Budget. Stine Nilsen, die stellvertretende künstlerische Leiterin, sah dies als Wertschätzung der jahrelangen Pioniersarbeit im Bereich des Inklusiven Tanzes:[167]

„We feel the arts council has recognised the impact the work that Candoco has done for the past 20 years, working with disabled and non-disabled artists creating high quality work with amazing choreographers across the world"[168]

---

[160] Vgl. Rebl, Vera; Browne, Sonja (2010): „Tanz und Theater inklusive in Österreich", In: *gift - Zeitschrift für freies Theater*, Heft 2, Jg.17, 2010, S. 39
[161] Vgl. Rebl/Browne (2010), S. 37
[162] Vgl. Rebl/Browne (2010), S. 37
[163] Wien.at 2015a: http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/foerderungen2003b.pdf (Zugriff: 31.5.2015)
[164] Wien.at 2015b: http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/foerderempfehlung2006.pdf (Zugriff: 31.5.2015)
[165] Wien.at 2015c: https://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/foerderempfehlung-jaenner2012.pdf (Zugriff: 31.5.2015)
[166] Wien.at 2015d: https://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/foerderempfehlung-juni2012.pdf (Zugriff: 31.5.2015)
[167] Vgl. BBC 2015: http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-12892473 (Zugriff: 27.5.2015)
[168] BBC 2015: http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-12892473 (Zugriff: 27.5.2015)

In Deutschland, der Schweiz und Belgien wurden Tanz- und Theatergruppen gegründet, die zwar organisatorisch dem Werkstättenbetrieb, einem auch in Österreich verbreiteten Modell der Betreuungs- und Beschäftigungstherapie, ähneln, inhaltlich und künstlerisch allerdings grundsätzlich anders, in Anlehnung an Profi-(Tanz)Ausbildungen oder freischaffende Gruppen, arbeiten. Hier seien das Theater HORA in Zürich (Schweiz)[169] und das Theater STAP[170] aus Belgien erwähnt.

4.1. Professionelle Bühnentanzausbildungen

Da sich diese Arbeit intensiv mit der Inklusion von Menschen mit Behinderung an zeitgenössischen professionellen Bühnentanzausbildungen beschäftigt, darf ein kurzer Diskurs über die Frage, was Bühnentanzausbildungen im Bereich des Zeitgenössischen (Mitteleuropäischen) Bühnentanzes ausmacht, wie sie zusammengesetzt sind und welche ihre Aufnahmekriterien sind, keinesfalls fehlen.
Durch das Befragen verschiedener Quellen wird ein Überblick über die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der insitutionalisierten Tanzerziehung gegeben. Während einerseits die Stukturen der Tanzhochschulen beleuchtet werden, soll andererseits auch untersucht werden, ob und wie TänzerInnen mit Behinderung zur Zeit in diese bestehenden Systeme inkludiert werden.
Derzeit angebotene und praktizierte alternative Ausbildungsformen, die auch für Menschen mit Behinderung offen sind, beziehungsweise ihren Schwerpunkt auf die Arbeit mit TänzerInnen mit Behinderung legen, werden in Kapitel 4.4. vorgestellt.

4.2. Aufbau und Analyse der Curricula

Jo Butterworth bescheinigt heutigen zeitgenössischen Bühnentanzausbildungen eine ausgewogene Herangehensweise, die, neben den Grundprinzipien der tanztechnischen Beherrschung, ihr Augenmerk ebenso auf kritisches Denken und Kreativität legt.[171]
Dieter Heitkamp ist Professor für Zeitgenössischen Tanz und Studiengangsleiter für Tanz an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main. Seit dem Beginn seiner Professur im Jahre 2001, war er maßgeblich an der Umstrukturierung eben jener Abteilung beteiligt. Zielsetzung dieser Neustrukturierung war, der veränderten Situation von Tanzschaffenden an Theatern und in der freien Szene Rechnung zu tragen und den

[169] Vgl. Grüssinger, Anna (2014*): Jérome Bel und Theater HORA: Disabled Theater (2012). Eine Stückanalyse unter Berücksichtigung der Frage nach Authentizität*, Bachelorarbeit an der Konservatorium Wien Privatuniversität, Wien 2014, S. 20-24
[170] Theater Stap 2015: http://www.theaterstap.be/ (Zugriff: 27.5.2015)
[171] Vgl. Butterworth, Jo: *Dance Studies*. New York: Routledge 2012, S. 7-8

Ausbildungsplan gleichsam zu aktualisieren. Neben der Wichtigkeit einer fundierten klassischen Ausbildung und einer umfassenden Schulung in modernen und zeitgenössischen Techniken, macht er auch auf den fließenden Übergang zur Performance-Kunst und der Tatsache, dass TänzerInnen heute vermehrt nicht nur Interpretinnen und Interpreten, sondern (Ko)Kreatoren und PartnerInnen der Choreografin und des Choreografens seien, aufmerksam. Das von ihm mitentwickelte Ausbildungsmodell beruht auf sieben Säulen: Technik, Kreativität, Methoden zur Körperbewusstheit, Theorie, Projektarbeit, Interdisziplinarität und Aufführungen.

Zwar fanden in den letzten Jahren an vielen Tanzabteilungen von deutschsprachigen Universitäten Umstrukturierungen und eine kontinuierliche Weiterentwicklung statt, aber nur wenige Prozesse wurden, wie von Heitkamp, dokumentiert und verschriftlicht. Ebenso, ist eine Bestandsaufnahme mit einer genauen Analyse aller Tanzuniversitäten im deutschen Sprachraum im Rahmen dieser Arbeit leider nicht möglich. Dies sind Gründe, warum im Zuge dieser Bachelor-Arbeit das „Frankfurter Modell" als stellvertretendes Beispiel für universitäre Bühnentanzausbildungen im deutschsprachigen Raum auf seine "Inklusionsfähigkeit" untersucht wird. Diese Entscheidung soll die Bedeutung anderer Ausbildungsstätten (wie beispielsweise in Essen, Dresden, Gießen, Köln, Linz, Wien, Zürich) und deren Weiterentwicklung keineswegs schmälern.

Die „Technik" bildet für viele zeitgenössische Bühnentanzausbildungen die Basis der Curricula und Ausbildungsprofile. Laut Heitkamp bietet Tanztechnik eine Erweiterung der individuellen Bewegungsmöglichkeiten. Individualität und Ausdruckskraft können durch tänzerische Techniken gesteigert werden, und die Vielfalt an ebendiesen ergänzen und beeinflussen einander gegenseitig.[172]

In „Tanztechniken 2010 - Tanzplan Deutschland" wird ebenfalls über den „Technik"-Begriff reflektiert, allerdings mit dem Fazit, dass die Diversität an "kinetischen Tools", die den Studentinnen und Studenten im Bereich der Zeitgenössischen Tanz- und Bewegungspraxis vermittelt werden, nur schwer unter einem einzigen Begriff zusammenzufassen seien:

> „Tanztraining heute besteht aus seiner Kombination verschiedener Methoden, darunter solche, die genauer verstehen wollen, auf welche Weisen der Körper Bewegung erzeugt und wie diese Bewegungserzeugung individuelle, wahrnehmungsbasiert und effizient gestaltet werden kann."[173]

[172] Vgl. Heitkamp, Dieter: „Körperbewusst zwischen Technik und Kreativität. Die Entwicklung des Ausbildungsbereiches Zeitgenössischer und Klassischer Tanz an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main." in: Albrecht, Cornelia/Cramer, Franz Anton (Hg.): Tanz[Aus]Bildung. Reviewing Bodies of Knowledge. München: epodium Verlag 2004, S. 105-110

[173] Diehl, Ingo/Lampert, Friederike (Hg.): *Tanztechniken 2010. Tanzplan Deutschland*. Berlin: Henschel 2011, S. 15

Jo Butterworth beschreibt Tanztechniken als Verbindung einer Philosophie, einer theoretischen Lehre und einer Reihe von Praktiken. Sie sieht Tanztechniken als vielseitig verwendbare Instrumentarien, die für das Studium des Körpers und seiner Architektur, dessen Funktion und Möglichkeiten sowie unter anderem der Auseinandersetzung mit Energiefluss und Balance eingesetzt werden. Auch Butterworth verortet in der Technik Methoden zur Erweiterung der natürlichen Bewegungskapazität des menschlichen Körpers. Für Butterworth steht die Tanztechnik in Abhängigkeit von der Art und Weise, wie sie die betreffende „Tanzrichtung" oder die Choreografierenden nutzen wollen[174]:

„Techniques can be devised and developed by individual choreographers for the purpose of enabling dancers to perform their works as they are imagined, whereas others derive from social, ritual or urban dance forms or meditative forms like yoga or thai chi chuan. Through globalization, practice and the advent of scientific research, dance techniques have been developed, appropriated and fused into hybrid forms."[175]

Während manche TänzerInnen sich auf eine bestimmte Tanztechnik spezialisieren, gibt es andere, die mehr Wert auf die Flexibilität, zwischen einer Vielzahl an Tanztechniken wechseln zu können, legen. Dies kann mit den Anforderungen einer bestimmten Company, der persönlichen Einstellung, Körperform und individuellen (Bewegungs)Qualität der TänzerInnen korellieren.[176]
Eine der Hauptfragen und Bedenken sei jene, wie sich die tänzerische Technik für eine Studentin oder einen Studenten mit Behinderung zusammensetzt, und wie man jene beurteilen soll.[177] Benjamin ist der Meinung, dass Beurteilungen der einzelnen Studierenden basierend auf deren indivdiueller Entwicklung und Erfolgen sowie deren Fähigkeit zur Erfüllung des Anspruchs einer Performance, machbar seien.
Er setzt sich für einen ganzheitlicheren Zugang zum Tanztraining ein und definiert diesen wie folgt: „To know how our bodies work, to know and be comfortable with how they may differ and to know how they may (despite differences) be the vehicle for the fullest expression of what it means to be human."[178]
Benjamin fordert eine Wertschätzung der (körperlichen) Unterschiedlichkeit und Vielfalt, die, als ebensolche, in den Lehrplänen verankert sei. Die Bedürfnisse einer jeden Studentin und eines jeden Studenten müssen individuell festgestellt werden, um dann Festzulegen, von welchen Tanztechniken sie oder er am meisten profitieren könne. Während zum Beispiel bei manchen TänzerInnen mit Behinderung das Bewegungssystem des klassischen Tanzes schwer oder kaum von Nutzen sein könne, gäbe es auch die Möglichkeit, dass die

[174] Vgl. Butterworth (2012), S. 30-31
[175] Butterworth (2012), S. 30
[176] Vgl. Butterworth (2012), S. 30-31
[177] Vgl. Benjamin, Adam: „Unfound Movement", (Zugriff: 4.6.2015)
[178] Benjamin, Adam: „Unfound Movement", (Zugriff: 4.6.2015)

Teilnahme am Ballettunterricht für eine Rollstuhlfahrerin oder einen Rollstuhlfahrer durchaus Sinn machen könne, um die Artikulation der Arme und Hände zu verbessern. Die Grundvorraussetzung dafür sei eine Pädagogin beziehungsweise ein Pädagoge, die oder der in inklusivem Unterrichten geschult ist.[179]

Bereits im Jahre 1929 verfasste Ruth Allerhand, die bis zur ihrer Flucht 1933 als Tänzerin und Pädagogin in Berlin tätig war, eine theoretische Abhandlung über Tanzausbildungen, die auch heute noch von überraschender Aktualität ist. Allerhand fordert mehr Freiheiten und Gestaltungsmöglichkeiten für die Unterrichtspläne ein, die auf die individuellen Bedürfnisse der TanzschülerInnen abgestimmt sein sollen:

„Der Schüler wählt sich unter Berücksichtigung seines Niveaus unter Anleitung des Lehrers seine Arbeitsfächer nach Kenntnisnahme der Abschlussprüfungsordnung selbst, da mir für eine künstlerische Entwicklung einer freiere Form der Arbeit notwendig erscheint. Er wird seinen Unterrichtsplan aus rhetorischen, technischen und künstlerischen Gebieten zusammenstellen."[180]

Diese Forderung nach einer inklusiven Mentalität an Bühnentanzausbildungen, gemeinsam mit vielen anderen von Allerhands Ideen, wurde unter anderem vom Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz Berlin (HZT) bei der Entwicklung und Gründung des ab 2007 angebotenen Bachelor-Studienganges „Zeitgenössischer Tanz, Kontext, Choreographie" aufgefasst.[181] Das HZT geht von der Diversität der Kunstform des Zeitgenössischen Tanzes, mit einer großen Vielfalt an thematischen und ästhetischen Ansätzen, aus. Es sieht dessen eigene Verantwortung in der Bereitstellung der notwendigen pädagogischen und inhaltlichen Rahmenbedingungen, um ein Um- und Neudenken des Zeitgenössischen Tanzes durch die Projekte und Vorhaben der Studierenden zu ermöglichen:

„Der Studiengang will Kenntnisse und Erfahrungen über unterschiedliche Bewegungsprinzipien vermitteln. Studierende erhalten Arbeitswerkzeuge und Einblicke in theoretische Ansätze; sie sind aufgefordert, ihre je eigene kreative und künstlerische Identität herauszubilden. Es obliegt den Studierenden selbst, in diesem Lernprozess ihre Richtung zu finden und sich im Bereich des zeitgenössischen Tanzes und der zeitgenössischen Kultur ihren spezifischen Ort zu suchen. Lehrende und Mentoren unterstützen sie dabei."[182]

---

[179] Vgl. Benjamin, Adam: „Unfound Movement", (Zugriff: 4.6.2015)

[180] Albrecht, Cornelia/Cramer, Franz Anton (Hg.): „Einleitung", in: *Tanz[Aus]Bildung. Reviewing Bodies of Knowledge*. München: epodium Verlag 2004, S. 31;
ursprünglich erstmalig publiziert in: Allerhand, Ruth: „Tänzerische Wege und Ziele", in: Freund, Liesel (Hg.): *Monographien der Schulen für Tanz und tänzerische Körperbildung*. Berlin: Leo Althertum 1929, S. 36-41

[181] Vgl. DANCE GERMANY: „Pilotstudiengang 'Zeitgenössischer Tanz, Kontext, Choreographie' (BA)". http://www.dance-germany.org/index.php?pos=090000&subj=&id_list=8798&id_page=25384&i_text=3&bild=&thumbbild=Li4vLi4vZ3VpL2ltYWdlcy9sZWVyLmdpZg==&copyright= (Zugriff: 1.5.2015)

[182] DANCE GERMANY (Zugriff: 1.5.2015)

Die Verantwortlichen der Arbeitsgruppe für das Pilotprojekt zur Entwicklung ebendieses Studienganges[183] kritisieren bestehende Ausbildungsmodelle für deren Unfähigkeit tänzerische Arbeit in einem breiteren gesellschaftlichen oder künstlerischen Kontext zu reflektieren, was wiederum dazu führe, dass „Tanz als Kunst und Wissensquelle der Gesellschaft" ungenügend wahrgenommen werde. Der Studiengang „Zeitgenössischer Tanz, Kontext, Choreographie" soll hier neue Wege und Möglichkeiten öffnen und bricht mit der vorherrschenden Idee von Technikschulung und Virtuositätsstreben als Basis und Ausgangspunkte einer universitären Tanzausbildung[184]:

„Das Studienziel besteht daher weniger im systematischen Erwerb von Fach- oder Technikwissen bzw. formaler Virtuosität, sondern darin, den Prozess der Herstellung von Wissen und der Formen, in denen es zugänglich wird, zu verstehen und mit ihm kreativ und kritisch umzugehen und aus diesem Wissen heraus eine eigene Vorstellung vom Berufsfeld zu entwickeln."[185]

Das hochschulübergreifende Zentrum Tanz Berlin ist in dessen Aufnahmekriterien inklusiv: Neben körperlich und/oder tänzerisch geschulter StudienbewerberInnen, richtet sich das Ausbildungsprofil ebenso an kultur- und medienwissenschtlich orientierte KünstlerInnen, wie auch an PerformerInnen und Autorinnen beziehungsweise Autoren in diversen Medien.[186] Von den Studentinnen und Studenten erwartet man:

„ein hohes Maß an Eigeninitiative, an intellektueller, konzeptioneller und körperlicher Neugier sowie die Bereitschaft zur selbständigen Mitgestaltung von Studienverlauf und Studieninhalt"[187].

Julia Wallner, Absolventin der Konservatorium Wien Privatuniversität (Zeitgenössische Tanzpädagogik), und derzeit als studentische Mitarbeiterin beim künstlerischen Direktor des HZT, Nik Haffner[188], tätig, bestätigt der Verfasserin dieser Arbeit, dass Inklusion am HZT thematisiert werde, und es Studierende mit Behinderung gab beziehungsweise gibt.[189] Heitkamp definiert neben der Tanztechnik, die, aufgrund deren oftmaliger Erwähnung als erschwerendes Kriterium für die Inklusion, obig intensiver diskutiert wurde, noch weitere „Säulen der Tanzausbildung" – diese sollen hier kurz zusammegefasst werden: Kreativität:Zum kreativen Part des Ausbildungsmodelles wird neben Improvisation und Komposition auch die Kontaktimprovisation oder weitere spezielle Improvisationstechniken (unter anderem Forsythes „Improvisation Technologies") gezählt. Heitkamp erwähnt auch

[183] Zusammengesetzt aus: Prof. Boris Charmatz, Dr. Franz Anton Cramer, Eva-Maria Hoerster und Prof. Gisela Müller
[184] Vgl. DANCE GERMANY (Zugriff: 1.5.2015)
[185] DANCE GERMANY (Zugriff: 1.5.2015)
[186] Vgl. DANCE GERMANY (Zugriff: 1.5.2015)
[187] DANCE GERMANY (Zugriff: 1.5.2015)
[188] Professor Nik Haffner antwortete bis zum Abgabezeitpunkt dieser Arbeite leider nicht persönlich auf die Anfrage der Verfasserin mit der Bitte um eine Statement zum Thema „Inklusion am HZT"
[189] Wallner, Julia: Persönliche E-Mail an die Verfasserin vom 29.5.2015

Partneraufgaben, die auf gemeinsame Problemlösungen abzielen, sowie den Einsatz von Stimme und Texten, bildender Kunst und Literatur.[190]
Über Methoden zur Körperbewusstheit äußert sich der der Ausbildungsleiter der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main wie folgt:

„Durch eine Schulung der Wahrnehmung wird eine größere Bewusstheit und Effizienz in der Bewegung angestrebt. Bewegungsanalysen ermöglichen das Erkennen von Bewegungsmuster und deren Neustrukturierung, wodurch die Verletzungsgefahr verringert wird.“[191]

Zu diesen Methoden zählen unter anderem: die Alexander-Technik, Body-and-Mind-Centering und Feldenkrais-Unterricht.[192]
Theorie: Neben Musiktheorie, Anatomie, Tanzmedizin und Tanzgeschichte werden regelmäßig Workshops zu tanztheoretischen Themen angeboten.[193]
Projektarbeit:Diese Arbeit ist eine projektbezogene, praxisorientierte, choreographische Recherche, die die Tanzstudentinnen und –Studenten auf das spätere Berufsleben vorbereiten soll. Hier geht es um die selbstständige Recherche und Umsetzung eigener Ideen. Hierfür werden freischaffende KünstlerInnen als Mentorinnen und Mentoren vermittelt.[194]
Interdisziplinarität: Die Möglichkeiten spartenübergreifender Zusammenarbeit sollen durch die Hochschule ermöglicht und gefördert werden[195]:

„Durch interdisziplinäre Projekte und gemeinsame Seminare mit anderen Fachbereichen und anderen Hochschulen kommt es zur Begegnung mit anderen Kunst- und Darstellungsformen, wird Kooperation erprobt, Wissen ausgetauscht, kommt es zu spannenden unterschiedlichen Sichtweisen und Interpretationen von Gesehenem und Gehörtem.“[196]

4.3. Beispiele für Inklusive Bühnentanzausbildungen

4.3.1. Inklusive Universitätslehrgänge: “Theatre & Performance” an der Plymouth University

Die „Plymouth University” ermutigt Studentinnen und Studenten mit Behinderung, sich für deren Tanzabteilung zu bewerben, und bietet ihnen im weiteren Studienverlauf gezielte Unterstützung an. Neben jungen Erwachsenen mit Legasthenie studierten bereits Menschen mit Formen von Autismus, mit Hörbeeinträchtigungen oder RohlstuhlnutzerInnen in Plymouth. Der von allen Beteiligten als zutiefst positive empfundene Einfluss, den die

[190] Vgl. Heitkamp (2004), S.112-113
[191] Heitkamp (2004), S.113-114
[192] Vgl. Heitkamp (2004), S.113-114
[193] Vgl. Heitkamp (2004), S. 114-115
[194] Vgl. Heitkamp (2004), S.116
[195] Vgl. Heitkamp (2004), S. 117
[196] Heitkamp (2004), S. 117

Zusammenarbeit mit Menschen mit Behinderung hat, habe vor allem den kreativen Umgang mit den Themen „Unterschiedlichkeit/Differenz" gefördert, und somit eine neue künstlerische Dimension ermöglicht, so Adam Benjamin, der dort als Dozent in der Sparte „Theatre & Performance" tätig ist.[197]
Im einem Interview zur Fragestellung, wie man den Zugang und die Möglichkeiten für Menschen mit Behinderung im Bereich der Darstellenden Künste steigern könne, erklärt Benjamin, am Beispiel des von ihm mitentwickelten Studienzweiges in England, wie Inklusion an (Tanz-/Kunst-)Hochschulen funktionieren könne.
Für ihn sei es unverzichtbar, dass die Tanz- und die Theaterabteilung parallel und in Kooperation miteinander lehren. So sei sichergestellt, dass den Studentinnen und Studenten mit Behinderung genügend zufriedenstellende und künstlerisch-kreativ herausfordernde Optionen geboten würden.

„However it may be that placing a student within a Performing Arts course with the option of specializing or transferring to dance will provide a greater range of involvement than would be available through a straight dance degree. It is in this light that I believe consideration should be given to extending disabled students´ skills into the area of theatre and performing arts as a whole."[198]

Dadurch wird die Möglichkeit zur Entwicklung von „performance skills" in den Bereichen Stimme, Mimik, Musik und Theater geboten, und diese durch, in Technik und Level, adäquate Tanzklassen erweitert.[199]
Benjamin berichtet zudem von einem gänzlich zugänglichen Universitätsgebäude mit einem integrierten barrierefreien Theater, das auch zur Nutzung von Gastspielen Inklusiver Tanzgruppen angedacht sei, um eine reale Verbindung von Inklusivem Tanz und der Welt des Profitanzes zu demonstrieren.
Die Unverzichtbarkeit von Wissen, Schulung und praktischer Erfahrung der Lehrenden, im Bereich des Inklusiven Tanzes, zählt zu einer wichtigen Grundvoraussetzung. Den Studierenden mit Behinderung wird, neben einem hochqualifiziertem Lehrpersonal, auch persönliche Assistenz zum Erstellen von Stundenplänen und bei Fragen aller Art angeboten. So soll, in Zusammenarbeit mit der von der Universität gestellten Assistenz, auch ein, auf die Möglichkeiten der Studierenden abgestimmtes, breiteres Spektrum an Bewertungs- und Prüfungsmodellen ermöglicht werden.[200]

---

[197] Vgl. Diverse futures (2015): *Adam Benjamin, Lecturer in Theatre & Performance, Plymouth University, interviewed by Emma Mc Farland.* http://diversefutures.org.uk/download/Adam-Benjamin-Diverse-Futures-Interview.pdf (Zugriff: 11.4.2015)
[198] Benjamin, Adam: „Unfound Movement", (Zugriff: 4.6.2015)
[199] Vgl. Benjamin, Adam: „Unfound Movement", (Zugriff: 4.6.2015)
[200] Vgl. Diverse futures (2015)

Der Fortschritt im Bereich des Inklusiven Tanzes ist in Großbritannien, neben der stark geförderten Form, wie sie an der Tanzabteilung der "School of Humanities and Performing Arts" in Plymouth existiert, in Ansätzen auch an anderen Profi-Tanzausbildungen vertreten.
So gab die Londoner Kunst-Universität "Trinity Laban" im Oktober 2012 ihre Zusammenarbeit mit der CanDoCo-Company bekannt, um den Zugang zur Tanz-Profession für Menschen mit Behinderung zu erleichtern und, um die Bereicherung der kreativen Bestreben aller Beteiligten durch die Inklusive Praxis zu betonen.
CanDoCo und Trinity Laban sind gemeinsam auf der Suche nach der Erarbeitung eines umfassenden Aktionsplans, in dem sich die beiden Institutionen durch gegenseitige Beratungsfunktion für die Entwicklungen im Curriculum und im Ausbildungsprogramm sowie beim Prozess der Auditions unterstützen. Neben der Entwicklung von Strukturen im Bereich der professionellen Bühnentanzausbildungen, die auch für Studentinnen und Studenten mit Behinderung attraktiv und nutzbar sind, sollen den Studierenden der Trinity Laban Stellen und Praktika bei CanDoCo angeboten und vermittelt werden. Ein weiteres Ziel sei die Zusammenarbeit und Vernetzung in Jugendnachwuchsprojekten und von Studierenden initiierten Projekten zu fördern.[201]

4.3.2. Initiativen für den Nachwuchs an verschiedenen Ensembles: CanDoCo und Ich bin O.K.

Inklusive Ensembles wie CanDoCo, Stop Gap oder Amici, aber auch die "Ich bin O.K.-Dance-Company" aus Wien, schaffen durch ihre Öffentlichkeitsarbeit, und dem Zusammenwirken mit höchst engagierten Einzelpersonen, die Basis von informellen Tanztrainings für Menschen mit Behinderung. Ohne durchdachtes und anhaltendes Engagement, vor allem von Seiten der Regierungen, werden staatlich-anerkannte Tanzausbildungsmöglichkeiten die Ausnahme bleiben, so Stine Nelson, die künstlerische Co-Direktorin der CanDoCo-Company.[202] Die obengenannten Ensembles variieren in ihrer künstlerischen Qualität und Entwicklung, in der Quantität der neuen Produktionen pro Saison und im Grad ihrer Professionalität. All diese Parameter könnten genauer betrachtet und verglichen werden, dies würde allerdings den Rahmen dieser Arbeit übersteigen.

---

[201] Vgl. „Trinity Laban" 2015: http://www.trinitylaban.ac.uk/news/latest-news/candoco-dance-company-and-trinity-laban-announce-partnership (abgerufen am 18.4.2015)
[202] Vgl. Dandeker, Celeste/ Nilsen, Stine: *Dance Training opportunities for disabled dancers in the UK. How Candoco is committed to making these opportunities a reality.* Transkript eines Referates im Rahmen des Symposiums „All Inclusive – Kunst auf neu", Zürich 2009, http://www.integrart.ch/media/files/Referat_DanekerCelis.pdf (Zugriff: 16.6.2015)

Da es, bis auf einige wenige Ausnahmen, wie die bereits im Verlauf dieser Arbeit erwähnte Plymouth Universität, keinen Zugang zu staatlichen Tanzausbildungen für Menschen mit Behinderung gibt, haben die inklusiven Ensembles selbst Programme zur Förderung junger Talente entwickelt.

Im Folgenden soll, stellvertretend für die Öffentlichkeitsarbeit anderer inklusiver Tanzgruppen, der Ansatz und das Ausbildungsangebot der CanDoCo-Company dargelegt werden. Auch der hohe Bekanntheitsgrad des Ensembles ist ein Grund, warum die Autorin näher auf CanDoCo eingeht.

Die CanDoCo-Dance Company wurde 1991 gegründet, besteht derzeit aus einem Ensemble von sieben TänzerInnen mit und ohne Behinderung und produziert Eigenproduktionen, die von GastchoreografInnen und Gastchoreografen mit dem Ensemble erarbeitet werden. Unter anderem haben bereits Hofesh Shechter, Hetain Patel, Thomas Hauert und Javier de Frutos für die Tanzgruppe choreografiert. Im September 2011 gab es eine Neueinstudierung des Postmodern-Dance-Klassikers "Set and Reset", welcher 1983 von Trisha Brown choreografiert und nun unter der Leitung von Abigail Yager mit dem CanDoCo-Ensemble erarbeitet wurde. Die Anzahl der Produktionen pro Saison variiert zwischen zwei und vier Einstudierungen pro Jahr.[203]

Die von CanDoCo angebotenen Ausbildungsprogramme richten sich sowohl an Menschen, die Tanz als Hobby betreiben, als auch an jene TänzerInnen mit und ohne Behinderung, die Tanz zu ihrem Beruf machen wollen. Die Company bietet reguläre Workshops, choreografische Residenzen und eine internationale Sommerschule an. Zudem wird intensive Öffentlichkeitsarbeit und Workshoptätigkeit an Schulen betrieben; diese Workshops sind allerdings meist von kurzer Dauer und bieten keine formal akkreditierten Ausbildungsqualifikationen.

Auch der Bedarf an Training für Lehrende, um sie in der Zusammenstellung und im Abhalten eines inklusiven Unterrichts zu stärken und zu unterstützen, wird von der Company gedeckt. Durch das Teilen ihres Wissen und ihrer Erfahrungen im Bereich der inklusiven (Unterrichts-)Praxis, unterstützt CanDoCo die Verbreitung der Ideen von Zugänglichkeit und Inklusion, und arbeitet dadurch aktiv am Abbau der Barriere von zu wenig inklusiv-ausgebildetem Lehrpersonal im Bereich des Tanzes mit.

Neben all diesen Projekten, die von der Tanzgruppe entwickelt wurden und geleitet werden, blieb der Bedarf an einer professionellen beruflichen Ausbildung für behinderte TänzerInnen mit dahingehenden Ambitionen aufrecht. Dies führte zur Gründung des "CanDoCo Foundation Course", der von 2004 bis zum Finanzierungsstopp 2007, abgehalten

[203] Vgl. Candoco Dance Company 2015b: http://www.candoco.co.uk/ (abgerufen am 24.5.2015)

wurde.[204] Mara de Wit, Verantwortliche für CanDoCo´s Foundation Course[205], sieht durch den limitierten Zugang zu professionellen Tanzberufsausbildungen wenig Möglichkeiten für Menschen mit Behinderung, um ihr Talent und kreatives Potenzial zu entfalten. Dabei seien gerade pädagogische Maßnahmen, die darauf abzielen, die spezifischen Anforderungen für TänzerInnen mit Behinderung im Lern- und Lehr-Bereich zu unterstützen, essentiell, um die Möglichkeit einer Profitanz-Karriere, von weiterführendem Training oder Studien im Tanz- und Performing Arts-Bereich zu ermöglichen. Ziel des von CanDoCo angebotenen Foundation Course war: "to encourage and support students to identify their individual strengths, to gain a good understanding of technique and artistry and to prepare them for more advanced training."[206]

Um diesen Gedanken weiterhin verwirklichen zu können, und nach wie vor die Förderung junger Talente und den Einstieg ins Tanztraining bereits für Jugendliche und junge Erwachsene zu ermöglichen, bietet CanDoCo Nachwuchs-Ensembles für TänzerInnen im Alter von 14 bis 25 Jahren an. Dandeker sieht darin für die jungen Menschen eine spannende Möglichkeit mit professionellen Tänzerinnen und Tänzern sowie ChoreografInnen und Choreografen zu arbeiten: "They learn technique and creative tasks, which are often directly linked to the company´s repertoire thus maintaining a strong connection to the professional company."[207]

Die CanDoCo-Dance Company ist einse der weltweit erfolgreichsten inklusiven Tanzensembles, die durch jahrelanges Engagement, viel Mut, sowie innovative Ansätze in der choreografischen Arbeit und im tänzerischen Training, bewiesen haben, dass Qualität und professionelle tänzerische Praxis mit dem Thema und der Voraussetzung "Behinderung" vereinbar sind. Die Company ist sich ihrer Vorbildwirkung für die Inklusive Tanzszene bewusst und feiert ihr mittlerweile über 20-jähriges Bestehen:

"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."[208]

4.3.3. Tanz in Werkstätten und Tagesstrukturen: T21Büne und tanzmontage.balance

[204] Vgl. Dandeker; Nilsen (2009)
[205] Vgl. Candoco Dance Company 2015: http://www.candoco.co.uk/about-us/background/ (abgerufen am 3.4.2015)
[206] Bee,Kien-Ong: „Disability Dance Training Opportunities". 2005, http://www.ballet-dance.com/200508/articles/CDET200507.html (Zugriff: 3.4.2015)
[207] Dandeker/Nilson (2009)
[208] Candoco Dance Company 2015c: http://www.candoco.co.uk/about-us/background/ (abgerufen am 24.5.2015)

Da der freie Arbeitsmarkt für Menschen mit Beeinträchtigungen kaum, und für Menschen mit geistigen Behinderungen großteils nur in Ausnahmefällen zugänglich ist, wurden in Österreich diverse Systeme zur Hilfestellung bei der Suche nach einem Arbeitsplatz, ebenso wie Formen geschützter Beschäftigungsverhältnisse, geschaffen. Neben geschützten Arbeitsverhätnissen existiert auch ein Ersatzarbeitsmarkt, der sich meist aus Arbeits- und Beschäftigungstherapieangeboten zusammensetzt. Biewer kritisiert, dass es derzeit für junge Menschen mit geistiger Behinderung kaum realistische Alternativen zum Ersatzarbeitsmarkt gebe, die Anzahl der Menschen in Behindertenwerkstätten sogar stetig steige, während ein großer Bedarf nach erfolgreichen Initiativen zur Integration und Inklusion am freien Arbeitsmarkt nach wie vor bestünde.[209]
Mittlerweile gibt es in Österreich das Bestreben innerhalb dieser Werkstätten-Strukturen, beziehungsweise innerhalb diverser Tagesstrukturen-Angebote, Tanz und darstellende Kunst zu integrieren und zu fördern. Den Menschen mit Behinderung soll ein selbstständiges Arbeiten als KünstlerIn ermöglicht werden, ohne dabei auf die staatlichen Förderungen und die persönliche Assistenz, sofern Bedarf vorhanden sei, zu verzichten. Die Werkstätte der„T21Büne“[210] steht in Verbindung mit der Wiener „I Dance Company“ [211], welche sich seit ihrere Gründung 2008 etablierte Bühnen wie das Theater in der Josefstaft oder das Kasino am Schwarzenbergplatz „erspielt“ hat. Eines der Hauptprojekte des Kunstkollektivs ist das seit 2012 jährlich stattfindende„Trisomie 21 Festival“, in dessen Rahmen die I Dance Company ihre choreografischen Arbeiten präsentiert.[212] Auch die „tanzmontage.Balance“ versucht Initiativen zur künstlerischen Freizeitgestaltung mit der Bereitstellung einer Tagesstruktur, wie sie aus dem Werkstätten-Bereich bekannt ist, zu verbinden. Im Rahmen dieser Initiativen werden unter anderem Tanz-, Schauspiel-, Körper- und Präsenztraining angeboten und gemeinsam Stücke erarbeitet und präsentiert.[213]
Selbst wenn Selbstbestimmung und Inklusion die Ansatzpunkte der gemeinsamen Arbeit bilden, soll hinterfragt werden, ob Inklusion im Rahmen einer Werkstättenstruktur, einem System, dem die gesellschaftliche Ausgliederung von Menschen mit Behinderung inhärent ist, überhaupt möglich sei. Auch die Tatsache, dass Menschen mit Behinderung von Menschen ohne Behinderung geleitet, gefördert, beschäftigt und unterstützt werden, aber

[209] Vgl. Biewer (2010), S. 215-217
[210] Vgl. I Dance Company 2015a: https://www.idancecompany.at/downloads/I_dance_company_Pressemappe_2015.pdf (Zugriff: 8.6.2015)
[211] Vgl. I Dance Company 2015b: https://www.idancecompany.at/tribuene21.php (Zugriff: 26.4.2015)
[212] Vgl. I Dance Company 2015a: https://www.idancecompany.at/downloads/I_dance_company_Pressemappe_2015.pdf (Zugriff: 8.6.2015)
[213] Vgl. Sicht-Wechsel 2015: http://sicht-wechsel.at/kuenstler/tanzmontagebalance/ (Zugriff: am 26.4.2015)

keine gleichberechtigte Zusammenarbeit von Personen mit und ohne Beeinträchtigungen existiert, deckt sich nicht mit inklusiven Grundsätzen.

4.3.4. Alternative Projekte: Von Bocal, Ausgrabungsstätten und Gaga

Der Pädagoge Adam Benjamin hat nach seinem jahrelangen Einsatz für die Kombination von „access and excellence", demnach dem Schaffen eines Zugangs an Tanzhochschulen und Konservatorien für Menschen mit Behinderung, in einem Interview seinen Zweifel, ob dies tatsächlich der bestmögliche Weg sei, um Tänzerinnen und Tänzern mit Behinderung den Einstieg in die Welt des Profitanzes zu ermöglichen, Ausdruck verliehen:

„The pressure on conservatoires to develop an internationally competitive, physically outstanding, `ideal´ dancer for mainstream professional companies is difficult to renconcile with the creative challenges of promoting wider disabled access. […] If we focussed instead on a wider range of institutions, including those which can embrace a more `messy´ creative ethos, we might find a more productive way forward for disabled dancers who might be offering something different form 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…it is quite simply, not a good fit."[214]

Dem Versuch ein Schulprojekt zu starten, das Möglichkeiten der Alternativen zu den herkömmlichen institutionalisierten Profitanzausbildungen aufzeigt, stellte sich der französische Choreograf Boris Charmatz (geboren in Chambéry/Frankreich, 1973) mit „Bocal".

Das Projekt soll an dieser Stelle erwähnt werden, da, selbst wenn Charmatz dafür nicht mit Menschen mit Behinderung zusammenarbeitete, die Unterrichts- und Projektform zutiefst inklusiv ist. Dieses Modell könnte demnach als Beispiel und Vorbild fungieren.

Der Künstler Charmatz wünschte sich ein Modell, in dem es vielfältigere Wege der Annäherung an Choreografinnen und Choreografen, und an das Thema „Choreografie" gibt. Er forderte offenere Lernprozesse, einen weniger stark gelenkten Zugang zu Wissen über Tanz, und eine (Tanz-) Schule, die weitgehend ohne LehrerInnen auskommt.[215] Anstelle der von „echten" Lehrerinnen und Lehrern vermittelten Techniken, bildete die Auseinandersetzung mit Aufführungen, Büchern, Videos, Audioarchiven und anderen Dokumentationsformen die Basis der gemeinsamen Arbeit.[216]

„Bocal" bestand aus 14 Teilnehmerinnen und Teilnehmern und fand über die Dauer eines

[214] Diverse futures: „Adam Benjamin. Lecturer in Theatre & Performance, Plymouth University. interviewed by Emma Mc Farland". 2015, http://diversefutures.org.uk/download/Adam-Benjamin-Diverse-Futures-Interview.pdf (Zugriff: 11.4.2015)

[215] Vgl. Boxberger, Edith: „Der andere Weg. Boris Charmatz über sein Schulprojekt Bocal", in: Albrecht, Cornelia/Cramer, Franz Anton (Hg.): *Tanz[Aus]Bildung. Reviewing Bodies of Knowledge*. München: epodium Verlag 2004, S. 175-176

[216] Vgl. Peeters, Jeroen: "Schule als Performance. Boris Charmatz im Gespräch mit Jeroen Peeters über Bocal", In: Gehm, Sabine/Husemann, Pirrko/ Von Wilcke, Katharina (Hg.): *Wissen in Bewegung: Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld: transcript Verlag 2007, S. 273

Jahres (Juli 2003-Juli 2004) im Centre National de la Danse in Paris statt. Weitere Schauplätze von Bocal waren europäische Tanzfestivals, wie auch das Wiener „ImPulsTanz-Festival", die dem Projekt Residenzen anboten.
Die heterogene TeilnehmerInnengruppe setzte sich aus zwischen 20- und 30-Jährigen Menschen mit jeweils unterschiedlichem künstlerischem Background, der keineswegs bei allen im Feld des Tanzes lag, zusammen. Die Vielfalt der Lernsituationen, und die Unterschiedlichkeit an Wünschen, was zum Beispiel die Regelung und Freiheiten der gemeinsamen oder alleinigen Arbeitszeiten betraf, stellte für viele „Bocalisten" eine Herausforderung dar.
Das Arbeitsjahr war in verschiedene Perioden mit jeweils anderen thematischen Fragestellungen und Aufgaben unterteilt; die genaue Ausgestaltung dieser Phasen musste von der Gruppe jeweils selbst entwickelt und ausdiskutiert werden. Manche dieser Perioden waren stärker von Charmatz´ Vorgaben geprägt, während die Arbeit sich in anderen Phasen um Gäste zentrierte oder zeitweise nur im Kollektiv ohne „Input" von außen passierte.[217]

„Fokus des Projektes aber war, woran auch immer gearbeitet wurde, die Bewusstmachung eigener Erwartungen, Haltungen und Kenntnisse, von Gewusstem und Vermutetem und ganz besonders auf der Verarbeitung von Erfahrungen, Eindrücken und Informationen. In diesem Punkt ist Charmatz sehr eindeutig:<<Wenn man dazu nicht bereit ist, kann man sich alles schenken.>>"[218]

Kritik wird in Bocal als Ausgangspunkt für neue Alternativen und als potenzielle Quelle von Transformation, anstatt als Schlusspunkt, gesehen.
Charmatz fordert die Hintefragung des Schul- und Ausbildungsbegriffes an sich. Schule sei kein gesonderter Lebensabschnitt, sondern umfasse so viel mehr, erklärt der Künstler Charmatz:

„Schule ist Bestandteil der eigenen Phantasie, der eigenen Gedanken- und Gefühlswelt. Ich denke, dass man die Schulzeit eher sein ganzes Leben lang verinnerlicht (also wie sie funktioniert, wie man lernt usw.), als dass man sie beginnt und beendet. Daher denke ich, dass ich tatsächlich eine Schule bin. Diese Behauptung bedeutet natürlich, dass man auch sich selbst ständig etwas beibringt."[219]

Durch dieses Experiment zeigte sich für Charmatz, welches Explosionspotential das Thema Ausbildung habe. Hier geht es unter anderem um Aspekte, wie Geld, den Abschluss und die Zukunft, welche wiederum auf Erwartungen, Beziehungen und Macht treffen.[220]
Bocal wurde letzten Endes nicht als Schulmodell umgesetzt, sondern kann als „eine Art Behälter voller Ideen, Konzepten, Methoden und Übungen"[221] für Theorie und Praxis gesehen werden.

[217] Vgl. Boxberger (2004), S. 177-179
[218] Boxberger (2004), S.178
[219] Peeters (2007), S. 272
[220] Vgl. Boxberger (2004), S. 180

Auch der österreichische Choreograf Michael Kliën (geboren in Wien, 1973) entwickelte eine inklusives Konzept: die "Excavation Sites". Die künstlerische Praxis des in Österreich geborenen und derzeit in Griechenland lebenden Choreografen Michael Kliën umfasst interdisziplinäres Denken, kritisches Schreiben, und choreografische Arbeiten, die sowohl in den Performing Arts, als auch in den Bildenden Künsten beheimatet sind.[222]
Kliën hat mit der Bewegungs- und Performance-Praxis der „Excavation Sites" ein gleichermaßen radikal inklusives Konzept entwickelt, wie Charmatz dies mit „Bocal" tat. Obgleich es sich hierbei nicht um einen schulischen Kontext oder eine Tanzausbildung im herkömmlichen Sinne handelt, bezeichnet Kliën seine „Ausgrabungsstätten" unter anderem als „phänomenologische Lernumgebung". Er sieht die Notwendigkeit von Grenzbereichen innerhalb einer Gesellschaft, die freies Sprechen und freies Fühlen, ohne Angst vor Bestrafung, erlauben. Man kann die „Excavation Sites" als eine ebensolche Sicherheitszone sehen.[223]
Der Künstler beschreibt, die von ihm entwickelte Praxis wie folgt:

„Excavation Sites is a unique format for dance encompassing observation, research and performance.
Excavation Sites is a movement practice to expand and reveal embodied knowledge.
Excavation Sites are physical, communal spaces dedicated to uncover embodied realities, and to recognize collective and individual pathologies in order to cultivate sustainable modes of 'being in the world'.
The simplicity of the format allows participants, dancers and non-dancers alike, to suspend their dominant modes of perception and delve into the thicket of life and living.
Excavation Sites supports participants to develop their own movement and thought patterns, unearthing the inner-workings of individual and collective minds."[224]

Die Excavation Sites sind für Menschen mit und ohne Behinderung gleichermaßen zugänglich.[225] Kliëns Praxis ist keine zeitgenössische Bühnentanzausbildung mit Curricula und Aufnahmekriterien, ganz im Gegenteil bietet sie vielmehr Ansatzpunkte zum kritischen Hinterfragen aktueller Strukturen in der Tanzwelt. Man kann die „Ausgrabungsstätten" als Antithesen zu institutionalisierten tänzerischen Ausbildungsstätten sehen, um Wissenvermittlung geht es im weitesten Sinne trotzdem - um das Entdecken und Erforschen

---

[221] Peeters (2007), S. 272
[222] Vgl. Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten: „The Crash Out of Civilization and Into the World - Michael Kliën". 2014, http://www.ahk.nl/theaterschool/opleidingen-theater/dasarts-master-of-theatre/news/event/cal/2014/10/06/event/the-crash-out-of-civilization-and-into-the-world-choreography-as-an-aesthetics-of-change-michael///tx_cal_phpicalendar/ (Zugriff: 20.4.2015)
[223] Vgl. Pohlig, Benjamin: „in conversation with michael kliën". 2014, http://choreograph.net/raw/in-conversation-with-michael-klien (Zugriff: 20.4.2015)
[224] Kliën, Michael: „Excavation Sites & Phenomenological Learning Environments. A Movement and Performance Practice". 2014, http://www.michaelklien.com/resource/download/excavation-sites2014.pdf (Zugriff: 20.4.2015)
[225] Bei einem von Michael Kliën an der Konservatorium Wien Privatuniversität der Stadt abgehaltenen Seminar im Herbst 2014 berichtete Kliën unter anderem von Menschen mit Down Syndrom, die gleichberechtigt an Excavation Sites teilgenommen haben.

des eigenen und kollektiv verkörperten Wissens.[226]
An dieser Stelle soll, in einem kurzen Überblick, auch die von Ohad Naharin (geboren in Mizra/Israel, 1952) entwickelte „Gaga"- Bewegunssprache, oder vielmehr Bewegungsforschung, erwähnt werden. Gaga ist eine Methode der Wissenserweiterung und Eigenwahrnehmungsschulung, durch den Körper und die eigene Imagination. Die Gaga-Technik bietet Rahmenbedingungen, um den eigenen Körper zu erforschen und zu stärken. Neben dem Fokus auf Imagination und Fantasie werden die Flexibilität, die Ausdauer und die Agilität gefördert.

„Vorstellungen mit denen im Gaga gearbeitet werden sind z.B. Teig mit den Händen kneten, sich kleine Explosionen im Körper vorstellen, sich einen Punkt an einem Körperteil vorstellen und ausprobieren, wo dieser Punkt angebracht werden kann, sich von oben selbsz betrachten. Diese werden in Ideen von Fließen, Schütteln, Kreise zeichnen etc. eingebettet bzw. darüber gelegt."[227]

TänzerInnen werden beim Gaga-Training immmer herausgefordert, auf mehreren Ebenen gleichzeitig zu arbeiten.[228] Das Bewusstsein wird auch auf körperliche Schwächen und vernachlässigte, oder selten trainierte, Körperregionen gelenkt, um diese Limitierungen aufzulösen oder neue Wege des Umganges mit ihnen zu finden. Die Arbeit verbessert die instinktive Bewegung und verbindet das unbewusste und bewusste Bewegungsrepertoire der TänzerInnen.[229] Bei Gaga steht das Gefühl der Freiheit und des Vergnügens im Vordergrund.[230] Ohad Naharin sagt:

„We become more aware of our form. We connect to the sense of the endlessness of possibilities. We explore multi-dimensional movement; we enjoy the burning sensation in our muscles, we are ready to snap, we are aware of our explosive power and sometimes we use it. We change our movement habits by finding new ones. We go beyond our familiar limits. We can be calm and alert at once." [231]

Diese Methode kann insofern als inklusiv gesehen werden, da es keinerlei körperliche oder geistige Vorraussetzungen oder Idealvorstellungen gibt, welchen TänzerInnen entsprechen müssten, um Gaga ausüben zu können. Die Komplexität der imaginativen Bilder, die zur Anleitung der Übungen dienen, kann den persönlichen Bedürfnissen der TeilnehmerInnen individuell angepasst werden.

5. Fazit und Ausblick für die Zukunft des Inklusiven Zeitgenössischen Bühnentanzes in Österreich

Abschließend zum Thema „Inklusion an professionellen Bühnentanzausbildungen", möchte ich ein Zitat von Thomas Kampe im Gespräch mit Gabriele Klein erwähnen. Auf die Frage, was man lerne, wenn man tanzen lernt, besonders, da es in der zeitgenössischen Choreografie nicht mehr um spezifische Tanztechniken gehe, antwortete Kampe:

---

[226] Vgl. Kliën (2014)
[227] Albrecht, Claudia: *Die „Bildung" der Vorstellung: Eine Betrachtung der Imagination in Zusammenhang mit theaterpädagogischer Arbeit*. Hamburg: Bachelor + Master Publishing 2013, S.32
[228] Vgl. Albrecht (2013), S.32
[229] Vgl. Gaga-People 2015: http://gagapeople.com/english/ (Zugriff: 26.5.2015)
[230] Vgl. Albrecht (2013), S. 32-33
[231] Gaga-People 2015: http://gagapeople.com/english/ (Zugriff: 26.5.2015)

„Ich kann nur sagen was ich gelernt habe: Eine Intensität zu erfahren in mir selbst. Wie ich mich in der Bewegung spüre. Was ich dabei fühle, was ich dabei sehe, das über meine habituelle normierte Bewegungserfahrung hinausgeht. Eine Zentrierung zu erfahren ohne ein fixiertes Zentrum zu sein. Ich erfahre Beziehungen. Wie Dinge miteinander in Beziehung stehen in mir selber als lebendem System. Ich lerne etwas über meine Beziehung zur Umwelt, zum Boden, zum Raum, zu anderen Menschen. Ich lerne zuzuhören, zu beobachten. Ich lerne eine Bereitschaft, da zu sein. Ich lerne mich zurückzunehmen, wenn ich nicht an der Reihe bin, lerne, anderen zuzusehen. Ich lerne mich völlig einzugeben und darin aufzugehen […]".[232]

Ich möchte diese Worte sehr bewusst an das Ende dieser Arbeit stellen, da sie für mich eine von vielen Essenzen des Zeitgenössischen Tanzes und des Lernpotenzials, das er TänzerInnen mit und ohne Behinderung, das er vielmehr der Gesamtheit an Menschen in all ihrer Diversität, bietet, destillieren.
Tanzausbildungen, die es schaffen, derartige Erfahrungen zu vermitteln und sich nicht auf die bloße Lehre von Techniken beschränken, haben die Chance, eine lebendige zeitgenössische Tanzszene mitzugestalten; dies fordert auch die Anerkennung der vollen Bandbreite dessen, was das Leben an Vielfalt zu bieten hat: an Körpern, Erfahrungen, Bewegungsmöglichkeiten, Interessen und Bedürfnissen.
Heitkamp schreibt, dass Kunsthochschulen keine Elfenbeintürme seien, doch vielmehr als „Teil der Gesellschaft, Teil eines sozialen, ökonomischen Gefüges"[233] zu verstehen wären. Eine wirkliche Hintefragung dieser elitären Institutionen, die meist nur für einen bestimmten Körper- und Menschentyp zugänglich sind, findet aber im seltensten Fall statt. Im deutschsprachigen Raum kann der Diskurs über Profitanz und Behinderung kaum stattfinden, da Inklusiver Tanz nach wie vor weitgehend unsichtbar ist, so braucht es in erster Linie eine Bewusstseinsschaffung und eine Sensibilisierung für die Themen und Anliegen von Menschen mit Behinderung.
Mit der markanten Abwesenheit von Menschen mit Behinderung im kulturellen Leben, sowohl als Kulturschaffende als auch als Konsumentinnen und Konsumenten von Kunst- und Kulturangeboten, beschäftigt sich das Forschungsfeld des „Disability Mainstreaming". Ziel hierbei ist es, „die Position behinderter Menschen in sämtlichen Lebensbereichen zu berücksichtigen und mitzudenken."[234] Im kulturellen Bereich bedeutet dies konkret, Rahmenbedingungen zu schaffen, welche die Kunst behinderter Menschen mit jener von KünstlerInnen ohne Behinderung als gleichwertig erfahrbar macht. Derzeit werde von der Mehrheit der Bevölkerung meist die Behinderung wahrgenommen, die Kunst sei zweitrangig, behauptet die Ethnologin, Journalistin und Politikwissenschaftlerin Michaela

[232] Klein, Gabriele: „Choreografievermittlung. Ein Gespräch mit Thomas Kampe.", In: Klein, Gabriele (Hg.): *Textband. Zeitgenössische Choreografie*. Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 119-120
[233] Vgl. Heitkamp (2004), S. 106
[234] Braunreiter, Michaela: *Kultur des Zugangs. Anregungen zum „Mainstreaming" von Behinderung*. Transkript eines Referates im Rahmen des Symposiums „All Inclusive – Kunst auf neu", Zürich 2009, http://www.integrart.ch/media/files/Referat_MichaelaBraunreiter.pdf (Zugriff: 16.6.2015)

Braunreiter. Mainstreaming im Kulturbereich könnte Gleichberechtigung und Autonomie schaffen, dafür bedinge es jedoch veränderter Rahmenbedingen. Braunreiter sieht Verbesserungswürdigkeit im Zugang zu künstlerischen Ausbildungen, in der Barrierefreiheit von Spielstätten, in der Präsenz von Kunstschaffenden mit Behinderung in großen und bekannten Spielstätten sowie in der generellen medialen Präsenz von behinderten Künstlerinnen und Künstlern.[235]

Dies wären Verbesserungsvorschläge, die das Prestige kunstschaffender Menschen mit Behinderung heben würden, und somit auch der Sichtbarkeit des Inklusiven Tanz neue Chancen bieten können. Ein weiterer Schritt in diese Richtung war das im Februar 2015 im Tanzquartier Wien abgehaltene Symposium „Swaying: non-aligned bodies and contemporary performance“ nach einem Gesamtkonzept von Vera Rebl und Michael Turinsky, mit der Unterstützung von Guido Reimitz, Cornelia Scheuer und Elisabeth Löffler. Ziel war es, einen Raum für Kommunikation und Reflexion über jene Körper zu schaffen, die sonst „an den Grenzbereichen der Vorstellung von Intaktheit und Befähigung arbeiten“[236].

Auch das 1984 gegründete und seitdem jährlich in Wien stattfindende ImPulsTanz-Festival hat wichtige Akzente für die Anerkennung und Wertschätzung von Inklusivem Tanz geleistet. Neben der aktiven Förderung des Ausbildungsprogrammes von DanceAbility, bietet ImPulsTanz inklusive Workshops und Kurse für Menschen mit und ohne Behinderung an. Zusätzlich fördert und zeigt das Festival die Arbeiten von Künstlerinnen und Künstlern wie Michael Turinsky, des Theater HORA, Daniel Aschwanden, Sonja Browne und von vielen anderen.[237]

Durch ein Mehr an Akzeptanz für die Kunst behinderter Menschen, wäre auch eine Loslösung aus dem „sozialen Eck“ der Bedürftigkeit möglich. Staatliche Förderung und Anerkennung der Kunst von Menschen mit Behinderung als Kunst, und nicht als Beschäftigungsmaßnahme oder gar Therapieform, wären weitere Schritte, um Kunstschaffende mit Behinderung als gleichwertigen Teil der „Szene“ anzuerkennen. Hier geht es nicht nur um Akzeptanz, sondern, vielmehr um das Erkennen, dass die zeitgenössische Tanzbühne, und in ihrer Konsequenz auch die dafür gedachten Ausbildungsmodelle, ein Bedürfnis nach inklusiven Konzepten und KünstlerInnen haben. Derzeit bietet das HZT Berlin eines der innovativsten und inklusivsten Modelle im Bereich zeitgenössischer Tanzausbildungen im deutschsprachigen Raum: Hier geht es um die

[235] Vgl. Braunreiter, Michaela: „Kultur des Zugangs“ (Zugriff: 16.6.2015)
[236] Tanzquartier Wien 2015: http://www.tqw.at/de/events/swaying?date=2015-02-28_17-00 (Zugriff: 3.5.2015)
[237] Vgl. ImPulsTanz 2015b: http://www.impulstanz.com/(Zugriff:24.5.2015)

Einbettung des Zeitgenössischen Tanzes in einen breiteren gesellschaftsrelevanten und künstlerischen Kontext, demnach um die Verbindung von Kunst und Leben, fernab von "Elfenbeintürmen".

Selbst Adam Benjamin, einer „der" Advokaten des Inklusiven Tanzes, zweifelt, ob herkömmliche Tanzhochschulen in ihrem Streben nach Perfektion und formaler Virtuosität und ihrer Bindung an fixierte Curricula und Tanztechniken, die Eignung besäßen, TänzerInnen mit Behinderung den Einstieg in die Welt des Profitanzes zu ermöglichen. Inklusion an Bühnentanzausbildungen benötigt neben veränderten Selektionskriterien und Aufnahmeprüfungen, inklusiv geschultem Lehrpersonal und Barrierefreundlichkeit in sämtlichen Tanz-, Probe- und Unterrichtsräumlichkeiten, vor allem ein verändertes pädagogisches und künstlerisches Konzept, ein erneuertes und vielleicht für manche radikal erscheinendes Bild des Tanzkörpers und auch die Bereitschaft inklusiv zu arbeiten sowie auf die Bedürfnisse einer und eines jeden einzugehen. Die Nachjustierung und Aufrüstung aktueller Tanzausbildungsstätten zu halb-inklusiven Modellen, kann höchstens vorläufigen Charakter haben, wenn man der Aussage von Marianne Schulze, der Leiterin der unabhängigen Monitoringausschusses zur Umsetzung der UN-Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderung, Glauben schenkt: „Ein bisschen Inklusion ist wie ein bisschen schwanger. Inklusion erfordert eine durchgehende Umsetzung im gesamten System."[238]

Viele Inklusive Tanzensembles in Großbritannien wollten nicht auf die Unterstützung der Regierung beziehungsweise jener von universitären Tanzausbildungen warten und gründeten auf eigene Initiative Systeme zur Ausbildung von TänzerInnen mit und ohne Behinderung, die den Anforderungen der eigenen künstlerischen Arbeiten entsprechen. Mittlerweile arbeitet beispielsweise die CanDoCo-Dance-Company mit renommierten Tanzausbildungen wie Laban Trinity an der Entwicklung eines inklusiven Modells und im englischen Plymouth wird eine dezidiert inklusiv-arbeitende und lehrende Bühnentanzausbildung mit Bachelorabschluss angeboten. Diese Fortschritte wären nicht ohne das langjährige, unermüdliche und passionierte Engagement bestimmter Einzelpersonen möglich gewesen, die vernetzt an der Umsetzung ihrer kollektiven Zielsetzungen arbeiteten.

Am Beispiel Großbritanniens ist deutlich ersichtlich, dass persönlicher Einsatz und viele kleine Initiativen, welche im Laufe der Zeit an Größe und Bedeutung gewinnen, die

[238] Mayr, Peter/ Riss, Karin : "»Ein bisschen Inklusion ist wie ein bisschen schwanger«", In : Der Standard, 15./16. November 2014, 13

gesellschaftliche Wahrnehmung beziehungsweise den „Mainstream“ beeinflussen und verändern können.

Möglicherweise wäre dies ein realistischer Ansatz für die Implementierung des Inklusiven Tanzes in Österreich. Projekte wie „Swaying“, die Tatsachen, dass „DanceAbility“ seit Jahren beim Wiener ImPulsTanz-Festival vertreten ist, und, dass Tänzer wie Michael Turinsky bereits die Chance hatten, ihre künstlerischen Arbeiten dort einem breiten Publikum zu präsentieren, geben Anlass zur Hoffnung, was die weitere Entwicklung von Inklusivem Tanz in Österreich betrifft. Auch die Fördervergabe von Bund und Ländern für Projekte von und mit Tanzschaffenenden mit Behinderung ist für den Inklusiven Tanz höchst erfreulich. Bleibt zu wünschen, dass dessen „KämpferInnen“ und BefürworterInnen nicht müde werden, sondern sie vielmehr neue AnhängerInnen finden, um die Inklusion im Zeitgenössischen Tanz, sowie im gesellschaftlichen Leben, erfahrbar zu machen.

6. Literaturverzeichnis

6.1. Publikationen in Monographien und Sammelbänden

Aggiss, Liz/Kappenberg, Claudia: „Hilde Holger, spirit and maracas“, in: Aggiss, Liz /Cowie, Billi (Hg.): *Anarchic Dance*. London : Routledge 2006, 72-84

Albrecht, Claudia: *Die „Bildung“ der Vorstellung: Eine Betrachtung der Imagination in Zusammenhang mit theaterpädagogischer Arbeit*. Hamburg: Bachelor + Master Publishing 2013

Albrecht, Cornelia/Cramer, Franz Anton (Hg.): „Einleitung“, in: *Tanz[Aus]Bildung. Reviewing Bodies of Knowledge*. München: epodium Verlag 2004, 25-32

Allerhand, Ruth: „Tänzerische Wege und Ziele“, in: Freund, Liesel (Hg.): *Monographien der Schulen für Tanz und tänzerische Körperbildung*. Berlin: Leo Althertum 1929, 36-41

Benjamin, Adam: *The Routledge Dance Studies Reader.Second Edition*. New York/Oxon: Routledge 2010, 111-121

Benjamin, Adam: *Making an Entrance*, New York/Oxon: Routledge 2002

Biewer, Gottfried: *Grundlagen der Heilpädagogik und Inklusiven Pädagogik*. 2. Auflage, Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt 2010

Bintinger, Gitta/Wilhelm, Marianne/Eichelberger, Harald: *Eine Schule für dich und mich!* Innsbruck/Wien/Bozen: Studien Verlag 2002

Bischof, Margrit/Nyffeler, Regula (Hg.): *Visionäre Bildungskonzepte im Tanz: Kulturpolitisch handeln - tanzkulturell bilden, forschen und reflektieren.* Zürich: Chronos Verlag 2014

Boldt, Esther: „Konzentrate des Menschlichen. Der Choreograf Raimund Hoghe“, in: nrw landesbuero tanz (Hg.): *TANZ LAND NRW. Positionen des zeitgenössischen Tanzes in Nordrhein-Westfalen*. Berlin: Verlag Theater der Zeit 2014, 85-89

Bösl, Elisabeth: „Was ist Disability History? Zur Geschichte und Historiografie von Behinderung“, in: Bösl, Elisabeth/Klein, Anne/Waldschmidt, Anne (Hg.): *Disability History. Konstruktionen von Behinderung in der Geschichte. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript Verlag 2010, 29-43

Boxberger, Edith: „Der andere Weg. Boris Charmatz über sein Schulprojekt Bocal“, in: Albrecht, Cornelia/Cramer, Franz Anton (Hg.): *Tanz[Aus]Bildung. Reviewing Bodies of Knowledge*. München: epodium Verlag 2004, 175- 180

Brunnett, Sabine: *Musik und Tanz für ALLE -Integrative und inklusive Konzepte der Musik- und Tanzpädagogik mit erwachsenen Menschen mit Behinderung*. Universität Mozarteum Salzburg: Masterarbeit 2010

Butterworth, Jo: *Dance Studies*. New York: Routledge 2012

Dahms, Sybille (Hg.): *Tanz*. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag 2001

Dederich, Markus: „Behinderung im Wandel der Zeit – sozial- und begriffsgeschichtliche Anmerkungen", in Eurich, Johannes/Lob-Hüdepohl Andreas (Hg.): *Inklusive Kirche. Band 1 von Behinderung – Theologie – Kirche*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag 2011, 9-22

Diehl, Ingo/Lampert, Friederike (Hg.): *Tanztechniken 2010. Tanzplan Deutschland*. Berlin: Henschel 2011

Dziewor, Yilmaz/Engelbach, Barbara (Hg.): *Yvonne Rainer: Raum, Körper, Sprache*. Köln: Walther König Verlag 2012

DIMDI/WHO: *International Klassifikation der Funktionsfähigkeit, Behinderung und Gesundheit*. Neu-Isenburg: MMi 2005

Dinold, Maria/ Zanin, Katalin: *MiteinanderS. Handbuch einer kreativen Arbeitsweise für behinderte und nichtbehinderte Menschen mit den Mitteln Körpererfahrung, spontanem Spiel, Tanz und Theater*. Wien: hpt-Breitschopf 1996

Edel, Judith: *Von der Integration zur Inklusion – Eine Schule ohne Behinderung*. Hochschule für Angewandte Wissenschaft und Kunst - Fachhochschule Hildesheim/Holzminden/Göttingen: Bachelorarbeit 2009

Engemann, Tina: *Bildung in Bewegung*. Göttingen: Cuvillier Verlag 2007 (zugl. Diss., Technische Universität Darmstadt)

Gugutzer, Robert/Schneider, Werner: „Der »behinderte« Körper in den Disability Studies. Eine körpersoziologische Grundlegung", in Waldschmidt, Anne/Schneider, Werner (Hg.): *Disability Studies,Kultursoziologie und Soziologie der Behinderung: Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld*. Bieldefeld: transcript Verlag 2007, 31-54

Grüssinger, Anna*: Jérome Bel und Theater HORA: Disabled Theater (2012). Eine Stückanalyse unter Berücksichtigung der Frage nach Authentizität*. Konservatorium Wien Privatuniversität der Stadt: Bachelorarbeit 2014

Heitkamp, Dieter: „Körperbewusst zwischen Technik und Kreativität. Die Entwicklung des Ausbildungsbereiches Zeitgenössischer und Klassischer Tanz an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main." in: Albrecht, Cornelia/Cramer, Franz Anton (Hg.): *Tanz[Aus]Bildung. Reviewing Bodies of Knowledge*. München: epodium Verlag 2004, 105-119

Hinz, Andreas: „Inklusion“, In: Antor, Georg/Bleidick, Ulrich (Hg.): *Handlexikon der Behindertenpädagogik. Schlüsselbegriffe aus Theorie und Praxis*. 2. erweiterte Auflage. Stuttgart: Kohlhammer 2006, 97-99

Holger, Hilde: *Die Kraft des Tanzes*. Hirschbach, Denny/Takvorian Rick (Hg.), Bremen: ZEICHEN+SPUREN Verlag 1990

Huschka, Sabine: *Moderner Tanz: Konzepte- Stile- Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2002

Kampe, Thomas: „The Choreographer Hilde Holger. Between Three Worlds.“, in: Brinson, Charmian/Dove, Richard: *German-speaking Exiles in the Performing Arts in Britain after 1933*. Amsterdam-New York: Rodopi Verlag 2013, 187-206

Karlo, Vera: *Erfahrungen beruflicher Teilhabe und Formen der Unterstützung von Menschen mit intellektueller Behinderung*. Universität Wien: Diplomarbeit 2010

Kassing, Gayle: *History of Dance: An Interactive Arts Approach*. Human Kinetics Verlag 2007

Kastl, Jörg Michael: *Einführung in die Soziologie der Behinderung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010

Klein, Gabriele: „Choreografievermittlung. Ein Gespräch mit Thomas Kampe.“, In: Klein, Gabriele (Hg.): *Choreografischer Baukasten. Textband. Zeitgenössische Choreografie*. Bielefeld: transcript Verlag 2011, 109-120

Klein, Gabriele: „Tanz als Aufführung des Sozialen“, In: Bischof, Margit/Rosiny, Claudia (Hg.): *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*. Bielefeld: transcript Verlag 2010, 125-144

Lehmkuhle, Jutta: *Förderung von Menschen mit geistiger Behinderung durch Bewegung und Tanz*. Münster: Waxmann Verlag 2007

Odenthal, Johannes (Hg.) : *tanz.de. Arbeitsbuch 2005*. Berlin : Theater der Zeit Verlag 2005

Peeters, Jeroen: “Schule als Performance. Boris Charmatz im Gespräch mit Jeroen Peeters über Bocal”, In: Gehm, Sabine/Husemann, Pirrko/ Von Wilcke, Katharina (Hg.): *Wissen in Bewegung: Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld: transcript Verlag 2007, 271-279

Pelka, Fred: *ABC-CLIO Companion to the Disability Rights Movement*. Santa Barbara: ABC-Clio Inc. Verlag 1997

Rainer, Yvonne: *A Woman who…Essays, Interviews, Scripts*. Baltimore: The John Hopkins University Press 1999

Schipper, Imanuel (Hg): *Ästhetik versus Authentizität? Reflexion über die Darstellung von und mit Behinderung*. Berlin: Theater der Zeit 2012

Schulte, Philipp: "Das Auffällige muss das Moment des Natürlichen bekommen.", In: *Ästhetik versus Authentizität? Reflexion über die Darstellung von und mit Behinderung*. Berlin: Theater der Zeit 2012, 130-136

Siebers, Tobin: *Disability Aesthetics*. Michigan: The University of Michigan Press 2010

Siebers, Tobin: "Un/Sichtbar. Observationen über Behinderung auf der Bühne", In: *Ästhetik versus Authentizität? Reflexion über die Darstellung von und mit Behinderung*. Berlin: Theater der Zeit 2012, 16-32

UNESCO: *Guidelines for Inclusion. Ensuring Access to Education for All*, Paris: Unesco 2005

UN-Konvention. Übereinkommen der Vereinten Nationen über die Rechte von Menschen mit Behinderung. Erklärt in Leichter Sprache, Bundesministerium für Arbeit, Soziales und Konsumentenschutz, Wien 2011

Waldschmidt, Anne: „Disability Studies", In: Dederich, Markus/Jantzen, Wolfgang (Hg.): *Behinderung und Anerkennung*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag 2009, 125-133

Weisser, Jan: *Behinderung, Ungleichheit und Bildung: eine Theorie der Behinderung*. Bielefeld: transcript Verlag 2005

Wejwar, Petra/Laimer, Andrea/ Zaussinger, Sarah/ Unger, Martin: *Projektbericht: Studierende mit Behinderung/ chronischen Erkrankungen. Teil 1 der Zusatzstudie im Rahmen der Studierenden-Sozialerhebung 2011*. Wien: Institut für Höhere Studien 2012

Ziemer, Gesa: *Verletzbare Orte – Entwurf einer praktischen Ästhetik*. Philosophische Fakultät der Universität Potsdam: Diessertation 2005

Zitomer, Michelle Ruth: *To be or not to be – Able to Dance: Integrated dance and children´s perceptions of dance ability and disability*. Mc Gill University Montreal: Masterarbeit 2010

6.2. Artikel in Zeitschriften und Zeitungen

Bugiel, Marcel: „Auftreten und leuchten", in: *Theater der Zeit*, Heft 4, 2014, 13-15

Hahn, Thomas: „beinfrei", in: *Tanz- Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance*, Heft 12, Jg. 41, 2010, 66-71

Hinz, Andreas: „Von der Integration zur Inklusion – terminologisches Spiel oder konzeptionelle Weiterentwicklung?", in: *Zeitschrift für Heilpädagogik*, Heft 9, Jg.53, 2002, 354-361

Kuppers, Petra: “Accessible Education: aesthetics, bodies and disability.” In: *Research in Dance Education*, Heft 2, Jg.1, 2000, 119-131

Mayr, Peter/ Riss, Karin : “»Ein bisschen Inklusion ist wie ein bisschen schwanger«”, In : Der Standard, 15./16. November 2014, 13

Rebl, Vera:”DanceAbility. Im Tanz – wo Sprache endet wird Bewegung zur Kommunikation”, In: *Wege miteinander*, Heft 1, Jg. 22, 2008, 54-55

Rebl, Vera/ Browne, Sonja: “Tanz und Theater inklusive in Österreich”, In: *gift – Zeitschrift für freies Theater*, Heft 2, Jg.17, 2010, 37-39

Schachner, Reinhold: „«Narziss hat wie ein Beamer ein Bild geworfen»“, In: *Augustin*,Heft 4, Jg. 17, 2011, 26-27

Turinsky, Michael: „Strauchelnde Gesten. Zu einer politischen Ontologie inklusiven Tanzes“, In: *gift – Zeitschrift für freies Theater*, Heft 2, Jg.17, 2010, 51-55

6.3. Internetquellen

Alessi, Alito/ Zolbrod, Sara: „Danceability: The Commitment to make Dance accessible“. 2008, http://www.corpusweb.net/minds-swarm-up-it-is-for-all-3.html (Zugriff: 1. 4.2015)

Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten: „The Crash Out of Civilization and Into the World - Michael Kliën”. 2014, http://www.ahk.nl/theaterschool/opleidingen-theater/dasarts-master-of-theatre/news/event/cal/2014/10/06/event/the-crash-out-of-civilization-and-into-the-world-choreography-as-an-aesthetics-of-change-michael///tx_cal_phpicalendar/ (Zugriff: 20.4.2015)

BBC 2015: http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-12892473 (Zugriff: 27.5.2015)

Bee,Kien-Ong: „Disability Dance Training Opportunities“. 2005, http://www.ballet-dance.com/200508/articles/CDET200507.html (Zugriff: 3.4.2015)

Benjamin, Adam: „Unfound Movement“. 1995, (als Artikel erschienen in *Dance Theatre Journal*, Heft 1, Jg. 12, 1995, 44-47), http://www.adambenjamin.co.uk/Writing.html (Zugriff: 4.6.2015)

Bundeskanzleramt Rechtsinformationssystem 2015: https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10008713 (Zugriff: 4.6.2015)

Caines, Matthew: „Arts head: Lucy Bennett, artistic director. Stopgap Dance Company.”. 2014, http://www.theguardian.com/culture-professionals-network/2014/apr/08/stopgap-dance-company-disabled-artists (Zugriff: 3.1.2015)

DANCE GERMANY: „Pilotstudiengang 'Zeitgenössischer Tanz, Kontext, Choreographie' (BA)“. http://www.dance-germany.org/index.php?pos=090000&subj=&id_list=8798&id_page=25384&i_text=3&bild=&thumbbild=Li4vLi4vZ3VpL2ltYWdlcy9sZWVyLmdpZg==&copyright= (Zugriff: 1.5.2015)

Diverse futures: „Adam Benjamin. Lecturer in Theatre & Performance, Plymouth University. interviewed by Emma Mc Farland“. 2015, http://diversefutures.org.uk/download/Adam-Benjamin-Diverse-Futures-Interview.pdf (Zugriff: 11.4.2015)

Candoco Dance Company 2015a: http://www.candoco.co.uk/about-us/background/ (Zugriff: 3.4.2015)

Candoco Dance Company 2015b: http://www.candoco.co.uk/(abgerufen am 24.5.2015)

Candoco Dance Company 2015c: http://www.candoco.co.uk/about-us/background/ (abgerufen am 24.5.2015)

DanceAbility 2015: http://danceability.com/bioAlito.php (Zugriff: 1.4.2015)

Davies, Darron: „Interview mit Wolfgang Stange“. 2009, http://www.inclueded.net/writing/stange.html (Zugriff: 31.3.2015)

DUDEN 2014: http://www.duden.de/suchen/dudenonline/inklusion (Zugriff: 29.12.2014)

Dworski, Anja: „Was ist Leichte Sprache? Presseinformation des Vereins Netzwerk Leichte Sprache“. 2013, http://www.leichtesprache.org/downloads/Presseinformation%20Netzwerk%20Leichte%20Sprache%2029.8.2013.pdf (Zugriff: 20.12.2014)

Gaga-People 2015: http://gagapeople.com/english/ (Zugriff: 26.5.2015)

Hermes, Gisela: „Der Wissenschaftsansatz Disability Studies - neue Erkenntnisgewinne über Behinderung“. http://www.uni-klu.ac.at/gender/downloads/hermes_-_der_wissenschaftsansatz_disability_studies.pdf (Zugriff: 18.3.2015)

Ich bin O.K. 2015: http://www.ichbinok.at/wir-sind-o-k/35-jahre-akzeptanzen/ (Zugriff: 26.4.2015)

I Dance Company 2015a: https://www.idancecompany.at/downloads/I_dance_company_Pressemappe_2015.pdf (Zugriff: 8.6.2015)

I Dance Company 2015b: https://www.idancecompany.at/tribuene21.php (Zugriff: 26.4.2015)

ImPulsTanz 2015a: https://www.impulstanz.com/archive/artistbios/id84/ (Zugriff: 1.4.2015)

ImPulsTanz 2015b: http://www.impulstanz.com/ (Zugriff:24.5.2015)

ImPulsTanz 2015c: https://www.impulstanz.com/archive/artistbios/id1230/ (Zugriff: 6.6.2015)

Kliën, Michael: „Excavation Sites & Phenomenological Learning Environments. A Movement and Performance Practice“. 2014, http://www.michaelklien.com/resource/download/excavation-sites2014.pdf (Zugriff: 20.4.2015)

Krög, Walter/Erlinger, Gudrun/ Köck, Gertrud/ Rott, Manuel: „Herausforderung Unterstützung. Perspektiven auf dem Weg zur Inklusion.“. 2005, http://bidok.uibk.ac.at/library/mim-broschuere.html (Zugriff: 29.12.2014)

Livescribe: „An Interview with Integrated Dance Instructor Sarah-Vyne Vassallo”. 2014, http://www.livescribe.com/blog/noteworthy2/2014/07/an-interview-with-integrated-dance-instructor-sarah-vyne-vassallo/ (Zugriff: 27.4.2015)

Magdlener, Elisabeth: „Vom Körper-Haben zum Leib-Sein. Am Beispiel des Kontakttanzes.“. In: Magazin erwachsenenbildung.at, Ausgabe 24, 2015, http://erwachsenenbildung.at/magazin/15-24/09_magdlener.pdf (Zugriff: 1.4.2015)

OTS: „Ovationen für "off ballet special" der Wiener Staatsoper in Warschau“. 2004, http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20040927_OTS0036/ovationen-fuer-off-ballet-special-der-wiener-staatsoper-in-warschau (Zugriff: 26.4.2015)

Physically Integrated Dance and Full Radius Dance Company 2015: http://www.nchpad.org/919/5041/Physically~Integrated~Dance~and~Full~Radius~Dance~Company (Zugriff: 3.1.2015)

Pohlig, Benjamin: „in conversation with michael kliën”. 2014, http://choreograph.net/raw/in-conversation-with-michael-klien (Zugriff: 20.4.2015)

PONS 2015: http://de.pons.com/übersetzung?q=includere&l=dela&in=&lf=de (Zugriff: 4.6.2015)

Rudle, Ditta: „Batsheva Dance Company: Ganz schön gaga”. 2008, http://diepresse.com/home/kultur/news/371413/Batsheva-Dance-Company_Ganz-schon-gaga (Zugriff: 26.5.2015)

Scholz, Angelika: „Behinderte Studierende und Universitätsgesetz 2002“. 2014, http://www.uniko.ac.at/wissenswertes/uniko_pedia/barrierefrei/index.php?ID=4316#O4316 (Zugriff: 25.12.2014)

Sicht-Wechsel 2015: http://sicht-wechsel.at/kuenstler/tanzmontagebalance/ (Zugriff: am 26.4.2015)

Stuart, Elaine: „So you think you can judge dance“. 2011, http://www.nytimes.com/2011/08/07/arts/dance/so-you-think-you-can-judge-dance-shows.html (Zugriff: 31.3.2015)

Theater Stap 2015: http://www.theaterstap.be/ (Zugriff: 27.5.2015)

Trinity Laban 2015: http://www.trinitylaban.ac.uk/news/latest-news/candoco-dance-company-and-trinity-laban-announce-partnership (Zugriff: 18.4.2015)

Tanzquartier Wien 2015: http://www.tqw.at/de/events/swaying?date=2015-02-28_17-00 (Zugriff: 3.5.2015)

United Nations: “Convention on the Rights of Persons with Disabilities. Optional Protocol”. http://www.sozialministerium.at/cms/site/attachments/2/5/8/CH2218/CMS1314697554749/convoptprot-e[1].pdf (Zugriff: 28.12.2014)

Unabhängiger Monitoringausschuss zur Umsetzung der UN-Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderungen: „Mangelnde Umsetzung der UN Empfehlungen zu Menschenrechten von Menschen mit Behinderungen“. 2014, http://www.bizeps.or.at/news.php?nr=15180&suchhigh=schulze (Zugriff: 22.12.2014)

Unabhängiger Monitoringausschuss zur Umsetzung der UN-Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderungen: „Stellungnahme „Inklusive Bildung““. 2010, http://monitoringausschuss.at/download/ma_sn_inklusive_bildung_2010_06_10-pdf/ (Zugriff: 20.12.2014)

Weier, Sabine: „Yvonne Rainer - Revoluzzerin des Tanzes“. 2012, http://www.zeit.de/kultur/2012-04/yvonne-rainer-retrospektive (Zugriff: 31.3.2015)

Wien.at 2015a: http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/foerderungen2003b.pdf (Zugriff: 31.5.2015)

Wien.at 2015b: http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/foerderempfehlung2006.pdf (Zugriff: 31.5.2015)

Wien.at 2015c: https://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/foerderempfehlung-jaenner2012.pdf (Zugriff: 31.5.2015)

Wien.at 2015d: https://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/foerderempfehlung-juni2012.pdf (Zugriff: 31.5.2015)

6.3.1. Auszüge aus Vorträgen und Referaten

Aschwanden, Daniel: *Tanzen ist wie Singen mit dem Körper*. Transkript eines Referates im

Rahmen des „11. Österreichischen Symposium für die Integration behinderter Menschen“, Innsbruck 1996, http://bidok.uibk.ac.at/library/q?author=1&author_id=14 (Zugriff: 16.6.2015)

Boenisch, Peter M.: *Verletzbarkeit – Verstören – Verschwinden. Choreografierte Körper-Gesten auf den Tanzbühnen der Gegenwart*. Transcript eines Vortrages im Rahmen des „Symposiums Ästhetik der Verletzbarkeit. Andere Körper auf der Bühne“, Zürich 2004

Braunreiter, Michaela: *Kultur des Zugangs. Anregungen zum „Mainstreaming“ von Behinderung*. Transkript eines Referates im Rahmen des Symposiums „All Inclusive – Kunst auf neu“, Zürich 2009, http://www.integrart.ch/media/files/Referat_MichaelaBraunreiter.pdf (Zugriff: 16.6.2015)

Dandeker, Celeste/ Nilsen, Stine: *Dance Training opportunities for disabled dancers in the UK. How Candoco is committed to making these opportunities a reality*. Transkript eines Referates im Rahmen des Symposiums „All Inclusive – Kunst auf neu“, Zürich 2009, http://www.integrart.ch/media/files/Referat_DanekerCelis.pdf (Zugriff: 16.6.2015)

Pfeifenberger, Ulrike Gerlinde/ Riegler, Christine: *Inklusion in der Kunst*. Transkript eines Referates im Rahmen des Symposiums „All Inclusive – Kunst auf neu“, Zürich 2009, http://www.integrart.ch/media/files/Referat_PfeifenbergerRiegler.pdf (Zugriff: 16.6.2015)

Anhang:
UN-Konvention. *Übereinkommen der Vereinten Nationen über die Rechte von Menschen mit Behinderung. Erklärt in Leichter Sprache*.
Bundesministerium für Arbeit, Soziales und Konsumentenschutz, Wien 2011, S. 41

D: Bildung und Arbeit

Bildung

Lernen ist wichtig für Menschen.
Wenn man etwas lernt, kann man sich weiter entwickeln.
Und man kann etwas leisten und stolz auf sich sein.

Menschen mit Behinderungen haben das Recht auf Bildung.
Jeder soll etwas lernen können.

Recht auf Lernen.

Jedes Kind muss zur Schule gehen können.
Auch Kinder mit Behinderungen
müssen **nichts für die Schule bezahlen**.

Auch erwachsene Menschen
haben das Recht auf Bildung.
Jeder Mensch mit Behinderungen darf einen Beruf lernen,
zur Universität gehen und in Kursen etwas lernen.

Zusammen lernen.

Jeder Mensch mit Behinderungen hat das Recht,
mit anderen Menschen zusammen zu lernen.

Behinderte und nicht behinderte Kinder sollen
zusammen in eine Schule gehen.
Keine Schule darf sagen, dass ein Kind
wegen einer Behinderung nicht dort lernen darf.

Und es soll **Kurse** geben, wo behinderte und
nicht behinderte Menschen **zusammen etwas lernen**.

Anhang:
UN-Konvention. *Übereinkommen der Vereinten Nationen über die Rechte von Menschen mit Behinderung. Erklärt in Leichter Sprache.*
Bundesministerium für Arbeit, Soziales und Konsumentenschutz, Wien 2011, S. 44

Arbeit

Menschen mit Behinderung müssen dort arbeiten können, wo alle anderen Menschen auch arbeiten.

Arbeits-Platz selber aussuchen.

Zum Beispiel müssen Menschen mit Behinderungen auch in Firmen, Ämtern und Fabriken arbeiten können.

Menschen mit Behinderungen müssen selber entscheiden können, wo sie arbeiten wollen.

Zum Beispiel, ob sie mit Menschen ohne Behinderungen zusammen in einer Firma arbeiten wollen.
Oder, ob sie in einer Werkstatt für Menschen mit Behinderungen arbeiten wollen.

Recht, etwas für die Arbeit zu lernen.

Menschen mit Behinderungen haben das Recht, einen Beruf zu lernen.

Oder in Kursen etwas für ihre Arbeit zu lernen.

Anhang:
UN-Konvention. *Übereinkommen der Vereinten Nationen über die Rechte von Menschen mit Behinderung. Erklärt in Leichter Sprache.*
Bundesministerium für Arbeit, Soziales und Konsumentenschutz, Wien 2011, S. 29

Selber Kunst machen.

Jeder Mensch mit Behinderungen soll auch selber Kunst machen können.

Zum Beispiel kann es Mal-Kurse geben.
Oder Theater-Gruppen.

Recht auf die eigene Sprache.

Jeder Mensch mit Behinderungen hat das Recht auf seine eigene Sprache.

Manche Menschen mit Behinderungen haben eine eigene Sprache.
Zum Beispiel benutzen gehörlose Menschen Gebärden-Sprache.

Recht auf Sport und Erholung.

Jeder Mensch mit Behinderungen muss Sport machen können.

Jeder Mensch mit Behinderungen muss sich erholen können.

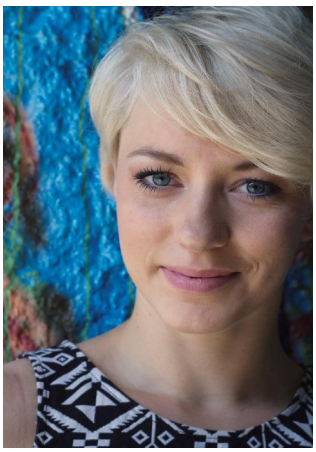
Zum Beispiel müssen Rollstuhl-Fahrer die Sport-Hallen, Schwimm-Bäder und die Sauna benutzen können.

Es muss **Sport-Gruppen für Menschen mit Behinderungen** geben.
Jeder Mensch mit Behinderungen muss aber auch mit Menschen ohne Behinderungen Sport machen können.
Wenn Menschen mit Behinderungen hierbei **Unterstützung** brauchen, müssen sie diese bekommen.

In den Urlaub fahren.

Jeder Mensch mit Behinderungen muss auch in den Urlaub fahren können.
Zum Beispiel muss es Hotels und Restaurants geben, die Menschen mit Behinderungen gut benutzen können.

Dafür muss Österreich sorgen!



Lebenslauf **Katharina Senk**

Steindlgasse 6/24 Geburtsdatum: 6.10.1991
1010 Wien Nationalität: Österreich
Österreich +43699 10192298
senk.katharina@googlemail.com

Ausbildung:

- 2011-jetzt: **Konservatorium Wien Privatuniversität der Stadt**
  Bachelorstudium "Zeitgenössischer und Klassischer Tanz"
  (Zeitgenössischer Tanz, Klassischer Tanz, Improvisation, Repertoire und Kreation, Anatomie, Tanztheorie,…)
  Unterrichende: Aichinger Manfred, Amort Andrea, Balfe Esther, Hughes Leslie, Medina Christina, Reischitz Jana, Roy Virginie, Selimov Nikolaus, Stein Mel
  Gastlehrer/Innen: Afford Lindsay, Becker Douglas, Berndt-Caccivio Nicole, Hargitay Akos, Hewitt Robert, Kraft Eva-Maria, Mayer Simon, Reyn Judith, Shih Kun-Chen, Wenzel Jörg…
- 2010-2011: Studium „English and American Studies" an der Universität Wien
- 2009-2011:Ausbildung für Tanz- und Bewegungspädagogik bei Performdance Wien unter der Leitung von Ulrike Bauer (AT) und Bruno Genty (FR)
- 2001-2010: Besuch des BG Stockerau (NÖ) mit Matura-abschluss
- 1997-2001: Besuch der Volksschule in Stockerau (NÖ)

Workshops und Masterclasses:

Masterclasses in Zusammenarbeit mit dem Festspielhaus Sankt Pölten (NÖ):
mit Russell Maliphant – **Russell Maliphant Company** (2011)
mit Juliana Neves und Romain Guion- **Les Ballets C de la B** /Alain Platel (2013)
mit Hannah Shepherd and Philip Hulford – **Hofesh Shechter Company** (2013)
mit Martin Schläpfer – **Ballett am Rhein** (2014)
mit **Ballet Preljocaj** (2014)
Masterclass im TQW (Tanzquartier Wien) mit Nicole Peisl und Cyril Baldy – **Forsythe Company** (2014)
Teilnahme an der Projektwoche des TQW (Tanzquartier Wien) für ausgewählte StudentInnen
mit **Paz Rojo** (ES) in 2012
mit **Friederike Lampert** (GER) in 2013
mit **Martin Sonderkamp** (GER) und **Darko Dragicevic** (SR) in 2014

Workshops mit: Genty Bruno, Randolf Johannes, Smith Matthew, Agudo José, Allegado Joe, Gotheiner Zvi, Loussouarn Pascal, Boyer Thierry, Lesouef Alexandre, Aloise Paolo, Rybarska Jolanta, Zanin Katalin, Kolb Romy…

Performances – Konservatorium Wien:

- **Kons/tanzt** -26. & 27.3.2015
  „Energetic Bodies" choreografiert von Doris Uhlich

„Set and Reset /Reset“ choreografiert von Trisha Brown, Einstudierung durch Shelley Senter
Erstaufführung „Set and Reset“: 1983, Trisha Brown Dance Company

- **Die Kleinen Schwäne aus "Schwanensee Remixed"**
  bei den Burgenländischen Tanztagen 2015
  im Slowakischen Nationaltheater -21.10.2014
  im Rahmen von Kons/tanzt 2015
  choreografiert von Liz King und Catherine Guerin; arrangiert von Esther Balfe
  Erstaufführung „Schwanensee Remixed“: 1999, Tanztheater Wien & Ballett der Wiener Volksoper
- **Kons/tanzt** -10. & 11.5.2014
  “N.O.” choreografiert von Elio Gervasi
  “I wanna 1” choreografiert von Christina Medina
- **BACHt@nzt** -27.2.2014
  in Kooperation mit dem Konservatorium Wien Barock Orchester
  choreografiert von Martina Haager
- **KARLSTANZ** – 14. 6.2013:
  Performative Installation am Wiener Karlsplatz
- **BALLET Days** 2012 und 2013 im ODEON Theater (Wien):
  Wiederaufnahme von “Streaming Edges” von Christina Medina und “Forsythe Project”
- **KONS/tanzt** – 18. & 19.4.2013:
  “Forsythe Project” choreografiert von Douglas Becker und Esther Balfe
  “notes on blank 1” choreografiert von Willi Dorner
  “CHANTIER” choreografiert von Virginie Roy

Weitere Performances:

- **UNDERWORLDS –** OHO Oberwart -28.-30.11.2014, Wiederaufnahme in Budapest -15.4.1015
  choreografiert von Liz King
- **fifoo-Festival** - Palais Kabelwerk - 6.-9.6.2013
  Einladung mit “ANIMO” choreografiert von Lisa Bunderla
- **alles bewegt** – Festspielhaus St. Pölten – 11.5.2013
  Teilnahme am „alles bewegt“-Community-Dance-Projekt in einer Choreografie von Simon Mayer & Leonie Humitsch
- **Performance mit tanz.coop**– Wr. Rathaus - 16.10.2012
  Tänzerin in Gisela Heredia´s tanz.coop
- **Auftritte mit “Ich bin O.K.”** (Bildungs- und Kulturverein für Menschen mit und ohne Behinderung) in “Der Zauberer von OK” im Jahr 2012 und “OstSideStory” im Jahr 2013, „Erkenntnis des Aladin“ im Jahr 2015 – Theater Akzent

Unterrichtstätigkeit:

- Seit Juni 2012 bei „Ich bin O.K.“ – Kultur- und Bildungsverein der Menschen mit und ohne Behinderung
- 2013-2015 bei Performdance Linz und Wien
- ImPulsTanz-Festival/Dschungel Wien (2014): Workshopleitung mit Future-Love Sibanda

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, noch nicht anderweitig für Prüfungszwecke vorgelegt, keine anderen als die angegebenen Quellen oder Hilfsmittel benützt sowie wörtliche und sinngemäße Zitate als solche gekennzeichnet habe.

31. Mai 2015

Katharina Senk

Katharina Senk