

Ästhetiken des Im/mobilen

Festivals im Spannungsfeld zwischen Inklusion und Exklusion

Yvonne Schmidt

Festivals sind bedeutende Orte, wenn es um die Dissemination von Theater und Tanz von und mit behinderten Künstler*innen geht. Zum einen nehmen Disability Arts Festivals in verschiedenen Teilen der Welt zu, da Theater- und Tanzkompanien mit behinderten Künstler*innen verstärkt auf Tournee gehen und internationale Ko-Produktionen entwickeln. Festivals wie wildwuchs in Basel, No Limits in Berlin, Bodies of Work in Chicago oder das Korea International Accessible Dance Festival in Seoul sind bedeutende Schauplätze, an welchen sich eine *disability culture* konstituiert.¹ Gleichzeitig wird mitunter kritisiert, dass Festivals, welche ausschließlich Produktionen von Theater- und Tanzschaffenden zeigen, die sich als behindert identifizieren, zu einer »Ghettoisierung« der Künstler*innen führen. Denn feste Häuser wie die Münchner Kammerspiele oder das Staatstheater Darmstadt, die in jüngerer Zeit Schauspieler*innen mit Behinderungen als feste Ensemblemitglieder engagiert haben, sind noch immer die Ausnahme. Zum anderen werden in jüngster Zeit auch an Theater- und Performancefestivals, die nicht nur Arbeiten behinderter Künstler*innen zeigen, Formate und Arbeitsweisen erprobt, die bisher an festen Häusern noch Zukunftsmusik sind.

Die ambivalente Rolle der Festivals als Wegbereitende der Inklusion, die gleichzeitig Gefahr laufen, eigene Mechanismen der Exklusion hervorzubringen, wird im Folgenden diskutiert.²

1 Vgl. Koppers, Petra/Wakefield, Melanie: »Disability Culture«, in: Susan Burch (Hg.): *Encyclopedia of American Disability History*, Washington: Facts On File 2009, S. 269-274.

2 Künstler*innen mit Behinderung als auch behinderte Künstler*innen sind dabei als politische Selbstbezeichnungen zu verstehen.

Festivals als Regulatoren des Ein- und Ausschlusses

Mit Blick auf die Entwicklung der Tanz- und Theaterszene von und mit behinderten Künstler*innen, die sich im deutschsprachigen Raum seit den 1990er Jahren zunehmend professionalisiert, spielen Disability Arts Festivals eine Schlüsselrolle als Wegbereitende der Inklusion. Während inklusive Theaterproduktionen lange Zeit nur in Ausnahmefällen an Stadttheatern oder Spielstätten der Freien Szene zu sehen waren, bildeten Disability Arts Festivals die einzige Plattform, um Arbeiten von und mit behinderten Künstler*innen einem breiteren Publikum zu präsentieren.³ Durch die Konzentration auf Tanz- und Theaterschaffen behinderter Künstler*innen prägen diese Festivals stark die Wahrnehmung von Menschen mit Behinderungen in der Öffentlichkeit. Dies zeigte etwa das Unlimited Festival, das im Rahmen der Cultural Olympiad an den Paralympics in London 2012 eine kontroverse Debatte über Bilder von Behinderung anregte.⁴

Viele inklusive Festivals, wie No Limits in Berlin, Out of the Box in Genf oder Sichtwechsel in Linz, wurden gegründet mit dem Ziel, sich eines Tages selbst abzuschaffen; da Tanz und Theater von Menschen mit Behinderungen keine Ausnahmeerscheinung, sondern nach Wunsch der Veranstalter*innen selbstverständlicher Bestandteil der Theaterlandschaft sein soll.⁵

In der Schweiz etwa entstanden zwischen 2001 und 2012 fünf inklusive Theater- und Tanzfestivals in verschiedenen Sprachregionen: Das Community Arts Festival in Bern – seit 2017 unter dem Titel BewegGrund. Das Festival zeigt seit 2007 alle zwei Jahre inklusive Tanzproduktionen in der Dampfzentrale und an anderen Spielorten. Wildwuchs, das erste biennale Festival, 2001 in Basel gegründet, ist das größte Festival, das Theater-, Tanz- und Performanceproduktionen in der Kaserne Basel, dem Roxy Theater Birsfelden etc. präsentiert. Die Biennale Out of the Box (ehemals Inside/Outside) zeigt u.a. im Théâtre Stam Gram in Genf internationale und lokale Tanz- und Performanceproduktionen. Seit 2012 findet auch in Lugano im Teatro Foce alle zwei Jahre ein Festival statt, das neben internationalen Produktionen auch Künstler*innen aus dem Tessin eine Plattform bietet. Von 2007 bis

3 Vgl. Schmidt, Yvonne: Ausweitung der Spielzone. Experten, Amateure, behinderte Darsteller im Gegenwartstheater, Zürich: Chronos 2020.

4 Vgl. Conroy, Colette: »Paralympic Cultures: Disability as Paradigm«, in: Contemporary Theatre Review 23.4. 11/2013; Mühlemann, Nina: »Why we need disability arts festivals now and in the future«, in: Disability Arts Online 11.6.2018. Online abrufbar unter: <https://disabilityarts.online/magazine/opinion/need-disability-arts-festivals-now-future/> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

5 Vgl. Schipper, Immanuel/Graber, Hedy/Spirig, Isabella: »Wir wären echt bescheuert, wenn wir darauf verzichten würden!«, in: Immanuel Schipper (Hg.): Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung, Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 160-167, hier S. 161.

2013 fand zudem in Zürich das Okkupation Festival in verschiedenen Spielstätten u. a. dem Theaterhaus Gessnerallee, dem Tanzhaus und dem Schiffbau des Schauspielhauses, statt.

Während diese renommierten Bühnen in der Regel behinderten Performer*innen außerhalb der Festivals nicht zugänglich waren, verfolgte Okkupation ausdrücklich das Ziel, »mit der Kunst sogenannter Außenseiter den anerkannten (Kultur-)Raum temporär zu besetzen.«⁶ Durch die Festivals schrieben sich somit marginalisierte Theater- und Tanzformen in die Spielpläne der etablierten Theater- und Tanzhäuser ein.

In temporären Strukturen wurde erprobt, was im Rahmen des regulären Spielbetriebs nicht möglich erschien: die dauerhafte Inklusion von Menschen mit Behinderungen in die Kulturinstitutionen. Zu Recht stellt die aktuelle Festivalforschung die Frage, inwiefern Festivals als »Innovationsmotoren« gelten, indem Regeln des Theaterapparates unterbrochen und neue Ästhetiken und Arbeitsweisen ausgetestet werden.⁷

Der Transfer der Erfahrung und des Knowhows in die Kulturinstitutionen durch die nachhaltige Inklusion behinderter Künstler*innen in den Theaterbetrieb findet bislang nur punktuell statt, indem etwa das Staatstheater Darmstadt und die Münchner Kammerspiele behinderte Ensemblemitglieder beschäftigen oder Milo Rau im Schiffbau des Zürcher Schauspielhauses zusammen mit Theater HORA »Die letzten Tage von Sodom« inszenierte. Infolgedessen wird in den Disability Studies sowie von einigen behinderten Künstler*innen selbst die Bildung von Disability Arts Festivals als eigenes Genre als »Ghettoisierung« kritisiert.⁸ Während Festivals mit dem Label der *disability arts* die einzigen Orte im Sinne einer Heterotopie darstellen, an denen Theater und Tanz gezeigt wird, ohne nachhaltig die Strukturen der Kulturinstitutionen zu verändern, schaffen Festivals ihrerseits neue Mechanismen des Ein- und Ausschlusses. Johnston stellt in ihrer Studie zu kanadischen Disability Arts Festivals zudem fest, dass einige Künstler*innen nicht im Kontext der Festivals auftreten möchten, da sie sich nicht mit dem Genre der »disability art« identifizieren.⁹

Im Widerspruch dazu lässt sich mit dem Konzept der *disability culture* argumentieren, dass Festivals wichtige Orte des Austausches darstellen, an welchen

6 Y. Schmidt: Ausweitung der Spielzone, S. 200.

7 Vgl. Hochholdingner-Reiterer, Beate/Portmann, Alexandra (Hg.): Festival als Innovationsmotor. Reihe itw: im Dialog Bd. 4, Berlin: Alexander Verlag 2020.

8 Vgl. Y. Schmidt: Ausweitung der Spielzone, S. 110. Der bekannte britische Performer Mat Fraser etwa betrachtet Festivals als ein Sprungbrett für die Nachwuchsförderung, nicht als attraktive Spielorte für sein eigenes Schaffen.

9 Johnston, Kirsty: »Building a Canadian Disability Arts Network. An Intercultural Approach«, in: Theatre Research in Canada 30/1-2 (2009), S. 152 – 174, hier S. 160.

sich eine disability culture manifestiert.¹⁰ Zugrunde liegt die Annahme, dass geteilte Erfahrungen von Diskriminierung und Exklusion eine *disability identity* konstituieren. Kunst, sogenannte *disability art*, wird in diesem Kontext als ein Mittel verstanden, um diese Identität auszudrücken und eigene ästhetische Maßstäbe herauszubilden, die sich von ästhetischen Normen des Mainstreams abgrenzen. Festivals als Begegnungsorte sind wichtige Orte des Austausches sowie Vehikel, um die Entwicklung eigener ästhetischer Standards zu befördern.

Festivals als Inkubatoren neuer Arbeitsweisen und ästhetischer Praktiken

In jüngerer Zeit fungieren die Festivals vor allem als Inkubatoren für neue Trends in der Tanz- und Theaterszene oder als Sprungbretter für internationale Kollaborationen. Ein bekanntes Beispiel ist die kontrovers diskutierte Ko-Produktion »Disabled Theater« von Jérôme Bel und Theater HORA, die auf einen Workshop am Okkupation Festival in Zürich zurückgeht, zu dem der Festival dramaturg Marcel Bugiel den renommierten Choreografen einlud, was einen Paradigmenwechsel im Diskurs über Tanz und Theater und Behinderung markierte.¹¹ Auch am No Limits Festival in Berlin 2013 wurde ein neuer Trend gesetzt, indem erstmals Theater-schaffende mit Lernschwierigkeiten nicht nur als Performer*innen, sondern auch als Regisseur*innen in Erscheinung traten.¹²

Während Festivals bis vor Kurzem bis auf wenige Ausnahmen die einzigen Anlässe darstellten, an denen Tanz und Theater von und mit behinderten Künstler*innen einem breiteren Publikum präsentiert wurden, versuchen verschiedene Initiativen die Öffnung der festen Theaterhäuser voranzutreiben. In der Schweiz etwa bemüht sich seit 2016 das Label Kultur Inklusiv um »den hindernisfreien Zugang zu den Kulturangeboten und für die ermöglichte kulturelle Teilhabe von allen Menschen«.¹³ Das Label, das von Pro Infirmis betreut wird, unterstützt Kulturinstitutionen aller künstlerischer Sparten bei der Entwicklung inklusiver Angebote. Die Mitgliederinstitutionen sind zur Hälfte Kompanien und Festivals, die schon von Beginn an ausschließlich inklusiv arbeiten, etwa das Kollektiv Frei_Raum in Bern oder Danse Habile in Genf. Die andere Hälfte sind – bis auf wenige Ausnahmen –

10 Vgl. P. Koppers/M. Wakefield: Disability Culture.

11 Vgl. Umatham, Sandra/Wihstutz, Benjamin (Hg.): Disabled Theater, Zürich/Chicago: DIAPHANES 2015; Dokumaci, Arseli/Zien, Katherine: »Disabled Theater«, in: Theatre Research in Canada. 37:2: 164-199, 2016.

12 Vgl. Schmidt, Yvonne: »Towards a new directional turn? Directors and choreographers with cognitive disabilities«, in: RIDE: The Journal of Applied Theatre and Performance 22.3, 2017, S. 446-459. <https://doi.org/10.1080/13569783.2017.1329>

13 (Vgl. die Website)

interessanterweise vor allem Theater- und Tanzfestivals wie auawirleben in Bern, das Zürcher Theaterspektakel und das Tanzfestival STEPS, das in verschiedenen Sprachregionen Tanzproduktionen präsentiert. Nach den Disability Arts Festivals sind es die Festivals mit einem breiteren künstlerischen Spektrum, die Vorreiterrollen in Bezug auf die Inklusion behinderter Künstler*innen und Zuschauer*innen einnehmen, indem neue Formen und Produktionsweisen ausprobiert werden. Mit neuen inklusiven Angeboten, wie etwa »relaxed performances« oder den Einsatz von Gebärdensprachdolmetscher*innen betreten die Festivals Neuland.¹⁴

Dabei stellen sich neue Herausforderungen, wie sich etwa bei dem Versuch zeigte, am BewegGrund Festival 2019 in Bern Audiodeskriptionen für ein Publikum mit Sehbehinderungen einzuführen. Mehr als in anderen künstlerischen Disziplinen fehlen im Tanz qualitative Standards darüber, wie sich Tanz angemessen durch Audiodeskriptionen vermitteln lässt. Gleichzeitig experimentieren internationale Festivals, wie das bereits seit 1999 existierende Theater Festival of Blind and Visually Impaired BIT (Blind in Theater) in Zagreb, Kroatien, mit kreativen Methoden, wie Audiodeskription in Theater- und Tanzperformances eingesetzt werden kann. Nach Cavallo entsteht ein Mehrwert dadurch, dass Regeln, wie etwa die »Neutralität« von Standard-Audiodeskriptionen, gebrochen werden und damit nicht nur Hierarchien aufgelöst werden, sondern neue Wege entstehen, um Zuschauer*in und Performer*in miteinander zu verbinden. Im besten Fall werde die Audiodeskription selbst zur Kunst im Sinne einer »Aesthetics of Access«:

»Connecting the verbal and visual to mood and atmosphere of a piece and the emotional state of a character, this technique widens the scope of interpretation even further and merges concepts of access, storytelling and poetry to create a unique form of spectatorship and new methods for understanding various aesthetic values.«¹⁵

Inszenierungen für ein sehbehindertes Publikum gehen jedoch über das Medium der Sprache als Vermittlungsinstrument hinaus. Der US-amerikanische Künstler Jess Curtis, der auch an diversen Festivals im deutschsprachigen Raum auftritt und Workshops leitet (u. a. SpielArt München 2017, IntegrART Zürich 2019), ermöglicht dem Publikum sogenannte »Haptic Access Touren«, eine Art Werkeinführung, bei

14 Unter der Bezeichnung »relaxed performances« sind spezifische Formate zu verstehen, bei denen es dem Publikum möglich ist, bei Bedarf z. B. den Theatersaal zu verlassen und sich zu bewegen oder (unkontrollierbare) Geräusche zu machen – für Menschen im Autistischen Spektrum oder mit chronischen Schmerzen, mit Tourette, einer Lernbehinderung u. a. ist die konventionelle Etikette im Theaterraum oft behindernd.

15 Cavallo, Amelia: »Seeing the word, hearing the image: the artistic possibilities of audio description in theatrical performance«, in: RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance 20:1 2015, S. 125- 134, hier S. 134. <https://doi.org/10.1080/13569783.2014.983892>

der Geruch-, Tast- und Hörsinn im Fokus stehen. Dieser holistische Zugang zu Theater- und Tanzperformances ist anschlussfähig an den theaterwissenschaftlichen Diskurs. Andere Ansätze aus der inklusiven Tanz- und Theaterpraxis, etwa die chilenische Theatergruppe La Mitad Visible in Valparaiso/Chile, die 2012 am Festival Teatro Container 2012 auftrat, bindet blinde Zuschauende bereits in den Probenprozess ein, um mittels Soundscape neuen Arten des Storytellings und physischen Spielweisen eine spezifische Ästhetik zu genießen. Wie die Beispiele verdeutlichen, fungieren Festivals folglich als Labore, um neue, zugänglichere Theatersprachen zu entwickeln und das Verhältnis von Performer*innen und Zuschauenden sowie Probenprozess und Aufführung neu auszuloten.

Mobilität als Hindernis

Gleichzeitig regulieren Festivals die Art und Weise, wie Tanz und Theater von und mit behinderten Künstler*innen auf internationalen Bühnen repräsentiert und wahrgenommen wird. Insbesondere stellt sich die Frage, wer zu den Festivals anreisen kann – und wer nicht. Denn Theaterräume sind oft nicht zugänglich und die Notwendigkeit der Mobilität schließt einen Teil der Theater- und Tanzschaffenden davon aus, Teil der internationalen Community zu sein. Die Mitglieder der britischen CandoCo Dance Company oder Axis Company in der Bay Area etwa müssen aufgrund der Tourneetätigkeit als Voraussetzung für ein Engagement reisefähig sein, wodurch eine hohe Fluktuation der Ensemblemitglieder zu beobachten ist.

Im Kontrast zur mobilen, internationalisierten Szene mit Protagonist*innen, wie dem australischen Back to Back Theater, CandoCo Company in Großbritannien oder Theater HORA in Zürich arbeiten einige Künstler*innen und Kompanien ausschließlich lokal, isoliert von der internationalen Community.¹⁶ Infolgedessen stehen auch im theater- und tanzwissenschaftlichen Diskurs tendenziell die international tourenden Künstler*innen im Fokus, während andere künstlerische Praxen außerhalb des Festival-Zirkels nur peripher berücksichtigt werden. Mehrere Publikationen befassen sich ausschließlich mit Theater HORA oder dem Back to Back Theatre – bis hin zu dem Phänomen, dass ein Sammelband sich ausschließlich einer einzigen international beachteten Produktion, »Disabled Theater« des Zürcher Theater HORA, widmet.¹⁷ Nur wenige Publikationen fokussieren hingegen

16 Z.B. die Kompanie Cryrff Ystwyth in Wales.

17 Vgl. S. Umatham/B. Wihstutz: Disabled Theater.

das oftmals lokal ausgerichtete Theater- und Tanzschaffen inklusiver Kompanien und Künstler*innen, die nicht Teil des internationalen Festival-Zirkels sind.¹⁸

Die Isolation vieler behinderter Künstler*innen ruft einerseits das Bedürfnis nach internationaler Vernetzung hervor. Kompanien wie Unmute in Kapstadt tourten auf europäischen Festivals und wurden Teil eines Netzwerkes, um nun ein eigenes Festival in Südafrika zu gründen. Andererseits geht die Internationalisierung einher mit dem Imperativ eines »flexible bodies«, der auf den in den Disability Studies kritisierten Anspruch der »able-bodiedness« und »able-mindedness« verweist.¹⁹ Wie Czymoch et al. (2020) darlegen, birgt die Internationalisierung paradoxerweise das Potential für kulturelles Wachstum und Austausch, öffentliche Anerkennung und politische Solidarisierung lokaler oder nationaler emanzipatorischer Bewegungen, aber auch neoliberale Schlagworte wie Flexibilität, Mobilität, Selbstversorgung oder Unabhängigkeit. Diese Aspekte beinhalten eine allgegenwärtige Bedrohung für nicht-normative »body-minds« und definieren, wer Platz in der Mitte der Gesellschaft beanspruchen darf und wer an den Rand gedrängt wird.²⁰

Die first-hand Erfahrungen von Künstler*innen mit Behinderungen, die reisen, sind bisher kaum erforscht. Eine Ausnahme bildet die indonesische Performerin Okka Khairani, die die physischen Kosten ihrer Tourneetätigkeit im Rahmen einer Gastspielproduktion am Edinburgh Fringe Festival beschreibt.²¹ Als indonesische Künstlerin mit extremen chronischen Schmerzen und Müdigkeit berichtet sie von dem Paradox, eine Show für Zuschauende mit einigen Behinderungsformen zugänglich zu machen, während sie selbst mit ihrer eigenen kämpfte. Gleichzeitig werden die Überschneidungen von Barrierefreiheit und die Rahmung von behinderten Darstellern mit nicht-westlichem Hintergrund in westlichen Kontexten evident, die durch die Tourneetätigkeit an den Festivals hervorgebracht werden.

18 Vgl. Schmidt, Yvonne/Swet, Mark (Hg.): »International Perspectives on Performance, Disability, and Deafness«, Special themed issue des peer-reviewed Journal RiDE: the Journal of Applied Theatre & Performance 22.3 2017.

19 Vgl. McRuer, Robert/Berube, Michael: Crip theory: Cultural signs of queerness and disability, New York: New York University Press 2006.

20 Czymoch, Christiane/Maguire- Rosier, Kate/Schmidt, Yvonne: »From Geelong to Zurich. International Percolations of Disability Aesthetics in Theatre and Dance«, in: Ulrike Garde/John R. Severn (Hg.): Theatre and Internationalisation. Perspectives from Australia, Germany, and Beyond, London/New York: Routledge 2020.

21 Vgl. Barokka, Khairani: »Deaf-accessibility for spoonies: lessons from touring Eve and Mary Are Having Coffee while chronically ill«, in: RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance 22:3 2017, S. 387-392. <https://doi.org/10.1080/13569783.2017.1324778>

Ästhetiken des Im/mobilen

Die geforderte Mobilität der Künstler*innen mit Behinderungen bringt gleichzeitig eine spezifische Ästhetik des Im/mobilen hervor und beeinflusst damit, welche Formen von Theater und Tanz mit behinderten Künstler*innen überhaupt stattfindet. Die Tanz- und Theaterschaffenden reagieren mit unterschiedlichen Strategien auf die Bedingungen. Einige Kompanien, die reisen, arbeiten mit unterschiedlichen, lokalen Performer*innen je nach Spielort, etwa die Kompanie Per.Art aus Novi Sad/Serbien, die an ihren Gastspielen in Deutschland mit der lokalen Gruppe »Meine Damen und Herren« aus Hamburg kollaborierte.²² Die Ästhetik der Inszenierung wird stark von der Einzigartigkeit der Performer*innen geprägt, so dass der Austausch der Besetzung als ein ästhetischer Eingriff eine komplett andere Inszenierung hervorbringt.

Andere Kompanien präsentieren aufgrund der nicht gegebenen Reisefähigkeit von Ensemblemitgliedern nur Exzerpte aus ihren Inszenierungen an Festivals. Neben der Unmöglichkeit, zu reisen sind Tourneen inklusiver Produktionen oft mit höherem finanziellem Aufwand verbunden, da First Class Flüge, Assistenzpersonen etc. notwendig sind. Der Zwang der Mobilität bringt folglich eine bestimmte Ästhetik hervor, welche auch das Bild dieser Tanz- und Theaterpraxis konstituiert. Ist nach Hargrave eine Besonderheit der *disability aesthetics*, dass die »support structures«²³, d.h. Rollstühle und technologische Hilfsmittel, Gebärdensprachdolmetscher*innen etc. auf der Bühne wahrnehmbar sind, stellt sich die Frage, inwiefern durch die Prämisse der Mobilität im Kontext der Festivals eine Ästhetik der Mobilität im Kontext der Zugänglichkeit hervorgebracht, hinterfragt und stets aufs Neue verhandelt wird.²⁴

Festivals im Lichte von Covid-19 als Labor für digitale Tools

Aufgrund der Barrieren, die behinderte Künstler*innen vom Reisen an Festivals ausschließen, suchen einige behinderte Performer*innen alternative Wege, um ihre Arbeiten zu verbreiten. Das US-amerikanische Kollektiv Sins Invalid etwa nutzt seit Jahren fast ausschließlich Streaming zur Verbreitung seiner Performances. Viele Veranstaltungen behinderter Künstler*innen und Aktivist*innen finden auf Social Media statt, wie das Symposium *Theatre and Accessibility in a Digital World*

22 Vgl. Ames, Margaret et al.: »Responding to Per.Art's Dis_Sylphide: Six Voices from IFTR's Performance and Disability Working Group«, in: Theatre Research International 44 (1) 2019, S. 82-101. <https://doi.org/10.1017/S0307883318000846>

23 Vgl. Siebers, Tobin: Disability Aesthetics, Ann Arbor: University of Michigan Press 2010.

24 Vgl. Hargrave, Matt: Theatres of Learning Disability: Good, Bad, or Plain Ugly?, New York: Palgrave Macmillan 2015.

im Rahmen des Shakespeare on the Beach Festival in Vancouver 2019 beleuchtete. Amanda Baggs, ein*e nicht binäre*r 2020 verstorbene*r Blogger*in, nutzte ein Communication Device und wurde durch Video Poems auf Youtube bekannt. Generell sind Live-Streaming, Online-Teaching und andere digitale Technologien in der Disability Community längst Usus. Gleichzeitig bedeutet digitale Verfügbarkeit nicht zwangsläufig Zugänglichkeit, da oft etwa auf Untertitelung oder Audio-deskriptionen verzichtet wird. Es besteht Handlungsbedarf, um vorhandene digitale Technologien und Tools im Kontext von Tanz- und Theaterperformances im Sinne der kulturellen Teilhabe von Künstler*innen und Zuschauenden mit Behinderungen fruchtbar zu machen. Während im Museumskontext bereits Referenzprojekte, wie etwa das europäische ARCHES Projekt²⁵ in London, Madrid, Oviedo und Wien mit Technologien, wie Gebärdensprach-Avataren, Spielen und Apps experimentiert, steht im Tanz- und Theaterbereich diese Entwicklung erst am Anfang.

Nachdem die exzessive Reisetätigkeit von Tanz- und Theaterproduktionen im Kontext des Klimawandels ohnehin infrage gestellt wird und durch Covid-19 der Bildschirm manchmal der einzige Ort für Theater und Tanz war, um weiter zu überleben, verspricht ein Austausch von Erfahrungen und Knowhow aus der Disability Performance-Szene zur Weiterentwicklung digitaler Tools schlussendlich auch neue Erkenntnisse für die zukünftige Praxis der digitalen Verbreitung von Tanz- und Theaterperformances.

Indem sich Festivals in diesem vielschichtigen Spannungsfeld positionieren müssen, besitzen sie das Potential, zukunftsfähige Formen der Theater- und Tanzpraxis zu generieren und zu befördern. Um jedoch tatsächlich als Innovationsmotoren zu fungieren, kann es nicht nur darum gehen, neue Ästhetiken zu befördern und gesellschaftsrelevante Fragen auf künstlerischer Ebene zu verhandeln, sondern Festivals können auch auf struktureller Ebene Vorreiter*innen für akute gesellschaftlich relevante Handlungsfelder sein. Gerade vor dem Hintergrund der aktuellen Erfahrung mit der Covid-19-Pandemie kann die Einbindung von Expert*innenwissen und praktischen Erfahrungen aus der Disability Community dazu dienen, Formen der Zirkulation, Vermittlung und Dissemination von Theater- und Tanzperformances weiterzuentwickeln. Gleichzeitig erscheint aus einer Disability-Perspektive auch die Prämisse der Innovation im Sinne eines ständig Neuen in einem anderen Licht, indem im Kontrast zur neoliberalen Logiken des Produzierens in den Disability Arts aktuell Konzepte von Slowness (Langsamkeit/Entschleunigung) und Conviviality (Geselligkeit) diskutiert werden, die wiederum zu neuen, ethischeren Arbeitsweisen führen. Festivals besitzen das Potential, Inkubatoren zu sein, um ästhetische und strukturelle Rahmungen zu erweitern, zu hinterfragen und neu zu definieren.

25 Vgl. <https://www.arches-project.eu/de/wer-wir-sind/vrvis/> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

