

# tanzfähig – Unterwegs zu einer Ästhetik der Differenz

---

*Evelyne Walser-Wohlfarter und Bernhard Richarz*

Die Initiative für mehr körperliche Vielfalt im zeitgenössischen Tanz wird mit ihrem mehr als zehnjährigen Wirken überwiegend im Berliner Raum und mit ihrem Anliegen, eine Ästhetik der Differenz zu gestalten, von ihren Leitern dargestellt. In ihrer seit 2010 bestehenden Zusammenarbeit hat **tanzfähig**, ursprünglich von Bernhard Richarz in Berlin 2006 als fähigkeitsgemischte Tanzgruppe begonnen und bis 2009 mit Kolja Seifert weitergeführt, seine heutige, aber sicherlich nicht endgültige Ausgestaltung gefunden (Paulick 2016). Beeinflusst von verschiedenen Formen des Zeitgenössischen Tanzes und der Improvisation, ist sie zweifach ausgerichtet: künstlerisch soll der Zeitgenössische Tanz durch körperliche Vielfalt bereichert und tanzpädagogisch allen zugänglich gemacht werden, die tanzen wollen, unabhängig von Alter, Behinderung, Herkunft oder Vorerfahrung. In ihrer Auseinandersetzung mit dem Inklusionsbegriff (Winterstam 2016) ist über die Zeit hinweg für sie eine eigenständige künstlerische Verortung entstanden, die bei der sozialen Konstruktion von Andersheit ansetzt. Ihr tänzerisches Selbstverständnis, das sich weniger daraus abgeleitet denn darin wiedergefunden hat, begreift die Bedingungen körperlicher Verschiedenheit als noch längst nicht vollends erkundete Möglichkeit, den Tanz zu gestalten. Als deutsche Partnerin ist die Initiative **tanzfähig** von 2016 bis 2018 an dem internationalen Projekt Moving Beyond Inclusion beteiligt. Durch die Zuwendung von EACEA im Rahmen des EU-Programms Creative Europe und die Förderung des Berliner Senats für kulturelle Angelegenheiten erhält sie die finanziellen Mittel, um im Austausch der sechs europäischen Partner unter Führung der Candoco Dance Company aus London ihre Strukturen zu professio-

nalisieren, Tänzerinnen und Tänzer mit Behinderungen hochwertig zu qualifizieren und in Deutschland den Diskurs, über Tanz und Behinderung anzuregen. Zusammen mit anderen Berliner Institutionen hat **tanzfähig** das Projekt *Making A Difference* (MAD) ausgearbeitet, das von 2018 bis 2021 unter Leitung der Sophiensäle GmbH umgesetzt wird. Co-finanziert aus dem Tanzpakt Deutschland und vom Berliner Kultursenat wird in verschiedenen Modulen Tanz gefördert, der im Studio, in der Choreographie und im Publikum gezielt für Menschen mit Behinderungen zugänglich ist. Seit 2017 ist Evelyne Walser-Wohlfarter darüberhinaus in Vorarlberg und Tirol damit befasst, das Anliegen der Initiative in Österreich zu verbreiten.

### **Schritt 1: Der zeitgenössische Tanz ist uns als Kunstform zu wichtig, um ihn den wohltrainierten, jungen Körpern zu überlassen**

Um diesen Schritt machen zu können, führen wir seit mehr als zehn Jahren fortlaufend ein Tanztraining in körperlicher Vielfalt durch, zeitweise parallel in zwei Gruppen. Es ist für alle offen, die sich körperlich ausdrücken wollen, gibt Menschen mit unterschiedlicher Körperlichkeit die andernorts oft fehlende Gelegenheit, sich tänzerisch zu entwickeln, und bietet uns selbst und allen anderen Teilnehmenden einen Raum zur Bewegungsforschung. Immer wieder nehmen an ihm Gäste als Tanzende und zunehmend auch als Lehrende teil, denen dadurch ein Tanz in körperlicher Vielfalt vertraut wird. Außer im Training zeigt sich die tanzpädagogische Ausrichtung der Initiative auch in den Workshops, die wir veranstalten. Zum einen laden wir dazu Tänzer\*innen und Choreograph\*innen ein, die schon länger mit körperlicher Differenz im Tanz umgehen und ihre Erfahrungen weiter geben können, wie Jess Curtis 2012, Adam Benjamin 2013 oder matanicola 2011, 2014 und 2015. Zum anderen unterrichten wir selbst in diesem Format im In- und Ausland. Die von uns gemeinsam zuletzt geleiteten Workshops haben wir als Reihe Aufbruch ins Unerwartete zusammengefasst: Es ist uns dabei nicht darum gegangen, mit den Teilnehmern ein vorgegebenes Thema zu bearbeiten, sondern im Nachhinein festzustellen, welches Thema sich in der besonderen Gruppe ergeben hat, die zu dem Workshop zusammen gekommen ist; so sind bei einem Workshop viele Fragen zur Praxis der Improvisation aufgeworfen und ist bei einem anderen versucht worden,

die Grenze zwischen Therapie und Kunst zu bestimmen, wenn das Subjektive in den Tanz eingeht.

Nachdem wir für's Erste darin gescheitert sind, eine eigene Kompanie aufzubauen, erarbeiten wir unsere künstlerischen Produktionen mit wechselnden Besetzungen. Das Bühnenstück *triGespräch* (2011, Choreographie: Evelyne Wohlfarter) ist in den Video-Tanz *triptychon* (2011, Filmregie: Sushma U. Gütter, Evelyne Wohlfarter) weitergeführt worden. Er ist auf dem TanzFilm-Festival in Luzern 2013 besonders aner kennend erwähnt worden; dabei wird eindrucksvoll mit dem äußeren Raum der Berliner Elisabethkirche und dem inneren Raum gespielt, den die drei Tänzerinnen und Tänzer sich geben und in dem sie sich gehend, hinkend und rollend ineinander wiederfinden. Im Bühnenstück *Als der Flieder blühte, ...* (2013, Choreographie: Evelyne Wohlfarter) wird dargestellt, wie all die Geschichten, die unsere Körper bewahren, wieder lebendig werden, wenn wir uns begegnen, und wie unsere Erinnerungen zu fließen beginnen, indem wir sie einander erzählen. In dem partizipatorischen Bühnenstück *Subjects of Position* (2018, Choreographie: Zwoisy Mears-Clarke), das die Technik des nicht-visuellen Tanzes nutzt, wird die wechselseitige Abhängigkeit behandelt, die wir als Menschen zueinander haben, auch wenn wir sie nicht wahrhaben wollen. Neben der Choreographie treten wir in Showings mit Improvisation an die Öffentlichkeit; und außer auf der Bühne beinhaltet die künstlerische Ausrichtung der Initiative die Arbeit mit dem Film. Die Dokumentation *Common Ground in Diversity* (2017, Regie: Sushma U. Gütter) über unsere choreographischen Forschungstage mit dem Berliner Choreographen-Duo *matanipicola* zeigt nicht nur den ersten Beginn eines kreativ-tänzerischen Prozesses, und sie ist auch nicht nur ein bewegender Film über die mögliche Gleichwertigkeit körperlicher Verschiedenheit im Tanz, sondern sie macht an den Körpern der Tänzerinnen und Tänzer sichtbar, wie beim Lernen mit Neugierde, Zweifel und Angst allmählich das Unvertraute sich angeeignet wird und wie das anfangs noch Fremde schließlich das Eigene über das Gewohnte hinaus beglückend erweitert.

Als Initiative für mehr körperliche Vielfalt im zeitgenössischen Tanz ist uns daran gelegen, beispielhaft bestimmte Fragen aus dem Bereich von Tanz und Behinderung oder allgemein gesagt körperlicher Vielfalt, aufzugreifen und mögliche Antworten zu geben, die über uns hinaus wirken. So sind wir mit unserer Erfahrung Gesprächspartner\*innen für andere Institutionen des Tanzes geworden, die für ihre Angebote die

gesellschaftliche Forderung nach Inklusion umsetzen wollen. Auf der tanzwissenschaftlichen Konferenz *Tanz Körper Erweiterung | Stretching the Physicality of Dance*, die wir im Sommer 2017 zusammen mit dem Dachverband Tanz Deutschland durchgeführt haben, haben sich mehr als 100 Personen über eineinhalb Tage damit befasst, was es heißt, den Tanz aus der Vielfalt zu entwickeln, welcher künstlerischer Gewinn sich daraus ergeben, was es für Technik und Virtuosität bedeuten und wie in Verschiedenheit der Körper unterrichtet werden kann. Bei all unserer Tätigkeit sehen wir uns innerhalb eines allgemeinen Verständnisses von Tanz, das Tanz als Bewegung von Körpern in Raum und Zeit begreift; denn dabei ist nicht besagt, wie die tanzenden Körper auszusehen oder sich zu bewegen haben.

## **Schritt 2: Tänzerische Vorerfahrungen, kulturelle Prägungen und Behinderungen jeglicher Art sind uns willkommen, aber nicht erforderlich**

Da im Tanz die Geschichten lebendig werden, die dem Körper durch Kultur und Biographie eingeschrieben sind und die seine Gestalt und seine Bewegung prägen, hat uns dieser Schritt dazu gebracht, uns mit der sozialen Konstruktion von Andersheit zu befassen (Richarz 2017). Denn mit unserem Anliegen geht es uns um die Anderen, nämlich die Anderen der Tanzwelt und die gesellschaftlich Anderen. Oder noch genauer gesagt: Es geht uns um die Einen und die Anderen, um die, die als normal angesehen werden, und um die, die von der gesellschaftlichen Norm abweichen, und um ihr Verhältnis zueinander und die Räume zwischen ihnen.



Abb.1: Tänzerinnen und Tänzer, verschieden in Alter, Herkunft, Behinderung und tänzerischer Vorerfahrung, bei den choreographischen Forschungstagen der Initiative *tanzfähig* mit *matanicola* (Uferstudios Berlin-Wedding, 15.-18.09.16). Foto: Benjamin Cogaing

Historisch betrachtet (Stammberger 2011:13-50; Schumacher 2008: 33-83), werden in unserer westlichen Kultur seit der Aufklärung all diejenigen als Andere angesehen, deren Körper- und Affektkontrolle nicht dem vorherrschenden Ideal des weißen männlichen Jünglings entspricht und die sich in ihrer Selbstkontrolle der Beherrschung durch die Vernunft widersetzen. Was in heutiger Terminologie die Anderen sind, waren in der Renaissance die Monster, die man am Rande der Welt zu finden erwartete. Als einzigartige Monstrositäten wurden sie im 18. Jahrhundert in der Mitte der Gesellschaft entdeckt, in den Wunder- und Naturalienkabinetten der Fürstenhöfe gesammelt und im 19. Jahrhundert an den Universitäten systematisiert und u.a. in Medizin, Ethnologie, Anthropologie, Rassenkunde oder Kriminologie als Objekte wissenschaftlicher Forschung kategorisiert. Es waren in damaliger Terminologie die Kranken und Siechen, die Krüppel, die Irren, Schwachsinnigen und Idioten, die Neger, die Wilden und Primitiven, die Perversen und Invertierten, die Kriminellen, die Kinder und die Frauen. Sie waren im 20. Jahrhundert durch Pädagogik und Therapie verschiedenster Formen von Gewalt ausgesetzt, mit denen ihre Normalisierung erreicht werden sollte, und seit Beginn des 21. Jahr-

hundreds wird in der Inklusion vertreten, dass sie von Anfang an zu jeder Gesellschaft dazu zu gehören haben.

Soziologisch betrachtet, gibt es kein soziales System ohne Andere, auch wenn jedes soziale System in unterschiedlichem Maß Andersheit einbezieht oder ausgrenzt. Von der Familie bis zum Sportverein, von der katholischen Kirche des Mittelalters bis zu den großstädtischen Clubs wird zwischen denen unterschieden, die dazu gehören, und denen, die es nicht tun. Stets sind die Anderen diejenigen, die den Werten des jeweiligen sozialen Systems nicht entsprechen, und erst indem sie in ihrer Andersheit bezeichnet werden, werden sie zu den Anderen, als die sie in Erscheinung treten. Mit ihnen kann auf verschiedene Weise umgegangen werden (in Anlehnung an Douglas 1975:57-59):

1. Die Andersheit wird umdefiniert und damit zu einem Teil der Ordnung gemacht. Das gilt für die Systematik der Wissenschaft des 19. Jahrhunderts, für die Methodik von Behandlung und Erziehung im 20. Jahrhundert oder auch für das heutige Konzept der Inklusion. Die Andersheit wird dabei nicht aufgehoben.
2. Die Anderen werden vernichtet. Sie werden getötet, wenn sie einem sozialen System schon angehören wie chronisch psychisch Kranke bei der nationalsozialistischen Euthanasie oder noch bevor sie in es aufgenommen werden wie bei der vorgeburtlichen Tötung von behinderten Kindern. Oder sie werden in Ghettos, Lager, Anstalten oder durch architektonische Barrieren ausgegrenzt. Oder sie werden marginalisiert, so dass sie mit ihren Bedürfnissen im sozialen Diskurs nicht bestehen.
3. Die Andersheit der Anderen wird benutzt, um den Zusammenhalt des sozialen Systems zu sichern. Neben Horrorgeschichten oder Filmen, in denen menschlich Abgründiges dargestellt wird, gehören dazu auch Formen wie die Völkersausstellungen und die Freakshows zu Ende des 19. Jahrhunderts, während umgekehrt in den Vorstellungen vom Roboter oder vom künstlichen Menschen bzw. im Starkult das anzustrebende Ideal verherrlicht wird.
4. Die Andersheit und die Anderen werden abgewertet. Es gilt als moralisch schlecht wie bestimmtes Sexualverhalten oder als ästhetisch hässlich wie asymmetrische Körperformen oder Übergewicht; oder sie gelten als gefährlich für das Leben an sich wie Flüchtlinge, die als potenzielle Terroristen angesehen werden.

5. Die Andersheit wird in ein Ritual bzw. in die Kunst einbezogen. Das Andere wird gestaltet und zur Wahrnehmung gebracht, wo es noch nicht in Begriffe gefasst werden kann. Was dabei entsteht, ist oft verstörend, weil es nicht dem Gewohnten entspricht wie die Darstellung der Kriegskrüppel in der Kunst von Otto Dix, behindert wirkende Bewegungen im Tanz oder Video-Kunst mit Filmen realer Gewalt.

Wer heute als ein Anderer angesehen wird, ist davor unsichtbar gewesen (Freud 1919: 259). Entweder ist er allen gleich gewesen und hat dann etwas erlebt oder getan, was ihn zu einem Anderen hat werden lassen; so kann er zu einem Behinderten geworden sein, weil eine Krankheit in eine Defektheilung gemündet ist, oder er hat sich in einem Coming-out als Transsexueller, Pegida-Anhänger oder Jude zu erkennen gegeben. Oder er wird erst jetzt als ein Anderer wahrgenommen, weil er davor im Verborgenen gelebt hat und nicht zu sehen gewesen ist, sei es als rumänischer Arbeiter auf dem Schlachthof, sei es als ehemals Inhaftierter oder als dementer Alter in einem geschlossenen Heim.

Die Konstruktion von Andersheit bestimmt das Verhältnis zwischen den sog. Normalen und denen, die in ihre Körper das Anders-Sein durch Alter, Geschlecht, Behinderung, Rasse oder Sexualität eingeschrieben haben. Da es nicht zu einer Begegnung von gleich zu gleich kommt, wird die Andersheit zu einem Stigma, das zu kontrollieren ist (Goffman 1967: 135-155). Im Grauen der Spaltung wird das eigene Wesen verleugnet, und es verlangt Mut, sich als Anderer zu erkennen zu geben. Anders zu sein sondert aus der Gemeinschaft aus und verringert den Zugang zu deren Ressourcen. Es beschämt, macht wütend oder verhärtet. Die Betroffenen werden gemieden: von denen, die als normal gelten, aber auch von denen, die Angst haben, auch für anders gehalten zu werden. Solange sie unauffällig sind, gibt ihnen die Andersheit der Anderen die Chance, im Kampf um Anerkennung auf deren Kosten zu obsiegen. Wer mit den Anderen umgeht, ist gefährdet, die Benachteiligung zu übernehmen oder sie selbst zugeschrieben zu bekommen. Das Anders-Sein löst in denen, die sich als normal verstehen, unterschiedliche Gefühle aus, Angst, Hass, Scham und Schuld, aber auch Neugierde und Neid, die aber nicht sein dürfen, weil alle Menschen gleich zu sein haben. Für sie verkörpern die Anderen die Selbstanteile, die sie nicht leben dürfen, sondern auf sie projiziert haben, die sie in ihnen endgültig überwinden müssen oder für die sie sie insgeheim bewundern.

### **Schritt 3: Im Tanz wollen wir die Unterschiedlichkeit der Körper wahrnehmbar machen, uns von ihrer Schönheit leiten lassen und ihre Vielfalt zu einem stimmigen Ganzen gestalten**

Bei diesem Schritt ist uns klar geworden, dass vieles von dem, was wir bei der künstlerischen und tanzpädagogischen Ausrichtung der Initiative **tanzfähig** umgesetzt haben, sich als eine Auseinandersetzung mit der sozialen Konstruktion von Andersheit verstehen lässt. Nachdem uns dieser Bezug einmal aufgefallen ist, haben wir angefangen, darüber nachzudenken, was es heißen könnte, Tanz so zu gestalten, dass er die gesellschaftlich übliche Konstruktion von Andersheit nicht unbewusst wiederholt, sondern bewusst zu überwinden sucht. Das künstlerische Selbstverständnis, das daraus entstanden ist, fassen wir mit dem Begriff Ästhetik der Differenz; damit widersetzen wir uns der Uniformierung jeglicher Art und treten für die Wahrnehmung und Anerkennung des Heterogenen in der Kunst ein (Welsch 2003: 165f.). Im Verhältnis von Tanz und Behinderung oder anderer Körperlichkeit meint es mehr, als dass Bewegungsweisen der Anderen übernommen werden wie in den 30er Jahren Bewegungen der Schwarzen in den Choreographien von George Balanchine oder heutzutage typisch behinderte Bewegungen durch nicht-behinderte Tänzer; es meint mehr, als dass einzelne Tänzerinnen mit einer anderen Körperlichkeit in die Tradition des Tanzes integriert werden wie farbige in das klassische Ballett oder zuletzt die mit einer Prothese an ihrem linken Arm tanzende Annie Hanauer in die Kompagnie von Emanuel Gat; und es meint auch mehr als die Inklusion von behinderten und nicht-behinderten Tänzerinnen und Tänzern in einer Kompagnie, wie es bei Axis Dance Company aus Los Angeles oder bei Candoco Dance Company aus London geschieht.

Wenn wir sagen, dass wir im Tanz die Unterschiedlichkeit der Körper wahrnehmbar machen wollen, geschieht es im Wissen, dass die Differenzierung der Körperlichkeiten vielfach mit einer Diskriminierung der Menschen einhergegangen ist. Die Körper derjenigen, die zu Anderen gemacht werden, sind bis heute gefährdet, all des Subjektiven entledigt und allein als Objekt gesehen zu werden, wie es mit einer verwissenschaftlichen Betrachtungsweise im 19. Jahrhundert begonnen hat und sich z.B. heute noch im distanzierenden medizinischen Blick auf den Kranken oder Behinderten äußert. Wenn im Tanz die Objektivierung des

Körpers vermieden und das Subjektive der Tanzenden zur Geltung kommen soll, ergeben sich daraus verschiedene Folgerungen für Publikum, Choreographie und Tanz an sich: Auch wenn ein Publikum nicht umhin kann, den wahrgenommenen Tanz in seinem Inneren zu spiegeln, macht die Bühne alle tanzenden Körper unweigerlich zu Objekten und befriedigt von ihrem Wesen her auch die menschliche Lust am Schauen auf das Außerordentliche, Exotische oder Rührselige, wie es im Alltag auch die Repräsentation von Behinderung kennzeichnet (Thomson 1997). Insofern ist zu fragen, inwieweit bei einem Tanz in körperlicher Vielfalt die Trennung in Darstellende und Zuschauende überhaupt beibehalten werden kann oder welcher Formen des Tanzes es bedarf, damit vom Publikum das Andere nicht in den Tanzenden, sondern im eigenen Selbst gefunden wird. Immerhin ist die Form des Bühnentanzes zeitgleich mit der bis heute gültigen Konstruktion von Andersheit entstanden. Für die Choreographie ist zu überlegen, ob es noch angebracht ist, dass eine Person gültige Bewegungen für ein Stück erfindet, die dann von den Tanzenden nach einem ihnen äußerlichen Willen verkörpert werden, denn dadurch werden sie unweigerlich zu Objekten des Choreographen. Damit sie als Subjekt erhalten bleiben, braucht es eine Choreographie, die darauf ausgerichtet ist, aufzugreifen, was vorhanden ist, bzw. die als demokratische Choreographie der Gruppe der Tanzenden dient, ihre Anliegen zu entäußern und vorzustellen. Wenn sich Tanz mit dem Subjektiven nicht nur mit Gestalt und Bewegung der Körper, sondern auch mit dem Wesen der Tanzenden befasst, tritt die Virtuosität der Darbietung zurück und wird die Verletzbarkeit der Tänzerinnen und Tänzer sichtbar. Gerade die Ehrlichkeit der Bewegung hebt das Anders-Sein auf, weil Subjektives und Verletzbares zu allen gehören, auch wenn nicht alle gleich verletzbar sind (Ziemer 2008: 95-136). Einen möglichen Weg, wie die Unterschiedlichkeit der Körper im Tanz wahrnehmbar gemacht werden kann, sehen wir in Anna Halprins Verständnis von Tanz (Wittmann et al. 2003): Für sie wird das Publikum zum Zeugen, wenn es einer Performance beiwohnt, bei der die Tanzenden ihnen Wesentliches zeigen, das zugleich über sie hinausweist, während sie von einem Facilitator unterstützt worden sind, es kreativ in eine Form zu bringen.



Abb. 2: Zeitgenössischer Tanz in körperlicher Vielfalt bei den choreographischen Forschungstagen der Initiative *tanzfähig* mit *matanicola* (Uferstudios Berlin-Wedding, 15.-18.09.16). Foto: Benjamin Cocaign

Wenn wir sagen, dass wir uns im Tanz von der Schönheit der Körper leiten lassen wollen, beziehen wir uns darauf, dass in der Konstruktion von Andersheit den Körpern der Anderen ihre Schönheit abgesprochen wird; dabei steht sie stellvertretend für alles, was an ihnen sonst als krank, unfähig, minderwertig oder hässlich gilt. Wir gehen davon aus, dass die verschiedenen Körper für den Tanz gleichwertig sind, dass sich aber aus der jeweiligen besonderen Körper- und Affektkontrolle verschiedene Tänze ergeben können. Wenn wegen einer Behinderung die körperliche Leistungsfähigkeit von Tag zu Tag wechselt, ist die Vorgabe der Wiederholbarkeit einer choreographierten Bewegung aufzugeben und eine Form des Tanzes zu finden, die dieser Körperlichkeit entspricht. Daraus, dass ein Tänzer blind ist, muss sich nicht ergeben, dass er nicht tanzen kann; wenn eine Form des Tanzes entwickelt wird, die nicht auf Sehen beruht, wie es Zwoisy Mears-Clarke mit dem nicht-visuellen Tanz getan hat, ist die körperliche Gegebenheit des blinden Tänzers nicht mehr nur kein Nachteil, sondern ist seinem Körper eine Erfahrung eingeschrieben, die sehenden Tänzern fehlt. Gerade weil Menschen mit Behinderung in den Tanz einbezogen werden, ist zu bedenken, dass nun Formen des Tanzes verlangt sind, die nicht auf Vollkommenheit zielen. Unseres Erachtens

bietet sich dabei die Improvisation an. Mit ihrer Freiheit von vorgegebenen Schritten macht sie den Tanz unterschiedlichen Körpern in gleichem Maße zugänglich (Benjamin 2002:7). Weil dabei der jeweilige Körper mit seinen Möglichkeiten im Augenblick spricht, geht es nicht darum zu bewerten, ob eine Bewegung richtig ausgeführt wird, sondern wesentlich ist die Offenheit für die Beziehung und die Fähigkeit zur Kommunikation von Körper zu Körper. Gleichwertigkeit des jeweils eigenen Bewegens im Tanz bedeutet jedoch für einige Tänzerinnen und Tänzer nicht Gleichwertigkeit im Leben. Doch als künstlerische Aussage kann solch ein Tanz seinem Publikum sinnlich erfahrbar machen, dass eine Vielfalt der Körper eine Begegnung nicht ausschließt, sondern sogar bereichert.

Wenn wir sagen, dass wir die Vielfalt der Körper zu einem stimmigen Ganzen gestalten wollen, sind wir uns bewusst, dass diejenigen, die zu Anderen erklärt werden, mit ihrem eigenen Erleben nicht zu einem Teil der Gemeinschaft werden können. Sich dem tanzend zu widersetzen, verlangt, dass alle Beteiligten sich in der Körperlichkeit der jeweils Anderen wiederfinden und sie deren Körperlichkeit mit ihrer Körper- und Affektkontrolle in der eigenen entdecken. Jede Gestaltung zu einem Ganzen bleibt etwas schuldig und macht schuldig. Es geht um einen größtmöglichen Einschluss, doch es gibt immer etwas, das nicht einbezogen werden kann. Es bedeutet auch, an die Grenzen zu gehen, wo Vertrautes nicht mehr zählt. Aus der wechselseitigen Beziehung können Erkenntnisse entstehen, die verunsichern; das Zusammenfügen des Verschiedenen ist an sich spannungsvoll; und der Widerspruch ist auszuhalten, sich als gleich dem Anderen zu erleben und doch von ihm verschieden zu sein. Soweit es möglich ist, versuchen wir, im Tanz die Vielfalt des Lebens zu fassen, bis sie als Unheimliches doch noch verworfen wird oder wo sie als Heimliches doch verborgen bleibt. Weil jeder gegenwärtige Ausschluss die Möglichkeit beinhaltet, zukünftig überwunden zu werden, ist er zugleich die Quelle weiterer Kreativität.

## AUSBLICK

Seit mehr als zehn Jahren ist es Anliegen von *tanzfähig*, der inzwischen deutsch-österreichischen Initiative für mehr körperliche Vielfalt im Zeitgenössischen Tanz den herkömmlichen Tanzkörper zu erweitern. Mit regelmäßigen Tanztrainings und Workshops, verschiedenen Produktionen

von Tanzstücken und Tanzfilmen und wiederkehrenden tanzpolitischen und tanzwissenschaftlichen Beiträgen hat sie aufgezeigt, wie Tanz bereichert werden kann, wenn er in Studio, Choreographie und Publikum allen zugänglich wird, die sich von körperlichem Ausdruck angesprochen fühlen – unabhängig von Alter, Herkunft, Behinderung oder Vorerfahrung. In diesem Zeitraum hat sich der Tanz allgemein verändert: Das Ideal des jugendlichen Körpers wirkt nicht mehr ungebrochen, und der Wert einer Bewegung wird nicht mehr am Grad ihrer Virtuosität allein bemessen. Auf der Bühne ist die tänzerische Reproduktion körperlicher Normalität nicht mehr im selben Maße wie zuvor unreflektiert; pädagogische Institutionen von der Tanzschule bis zur Universität bemühen sich um Inklusion; und im theoretischen Diskurs wird die Frage der Repräsentation behinderter oder, allgemein gesagt, der anderen Körper abgehandelt.

Wenn sich die Initiative **tanzfähig** als unterwegs zu einer Ästhetik der Differenz beschreibt, beinhaltet es für sie eine auf den Tanz bezogene theoretische Auseinandersetzung mit der Konstruktion von Andersheit. Seit der Aufklärung geht es in der abendländischen Kultur wesentlich um eine Selbstvergewisserung des weißen Körpers. Dessen Anspruch auf Überlegenheit hat im 19. Jahrhundert in den Wissenschaften seine scheinbar objektive Begründung gefunden und ist im 20. Jahrhundert gegenüber allen anderen Körperlichkeiten mit teilweise äußerst brutalen Maßnahmen von Pädagogik und Therapie durchgesetzt worden, bis zu Beginn des 21. Jahrhunderts mit dem international anerkannten Konzept der Inklusion erstmals in der Neuzeit allen Menschen zumindest das Recht zugestanden worden ist, gleichwertig in die Gesellschaft einbezogen zu sein. Für **tanzfähig** ergibt sich daraus, im Tanz die Unterschiedlichkeit der Körper wahrnehmbar zu machen, sich von ihrer Schönheit leiten zu lassen und ihre Vielfalt zu einem stimmigen Ganzen zu gestalten. Bewusst nimmt die Initiative dabei Abstand von dem Normalen. Es geht ihr nicht um die Perfektion des Einen, auch nicht um eine Dichotomie von gesund und behindert, jung und alt, trainiert und untrainiert, sondern um Pluralität. Indem sie Tanz aus der körperlichen Vielfalt heraus entwickelt, strebt sie danach, jenseits von Wohltätigkeitsfalle und Ausbeutung des anderen oder des behinderten Körpers viele gültige Formen des zeitgenössischen Tanzes entstehen zu lassen. In Anerkennung der Verschiedenheit der Menschen und ihrer Körper geht es für sie im Tanz, im Unterricht oder bei der Aufführung, auch um intersubjektive

Begegnungen. In ihrer Praxis sucht sie nach Formen, die nicht ausschließen, sondern ermöglichen, so dass jede gegebene Körperlichkeit etwas Neues, bisher nicht Dagewesenes bedingen kann.

Für die Initiative **tanzfähig** drückt die Wahl bestimmter Körper für den Tanz eine politische Haltung aus. Für sie besteht eine politische Aussage darin, welche Körper man im Tanz unterrichtet und ausbildet, welche Tänzerinnen und Tänzer man für ein Stück besetzt und wen man mit der Choreographie eines Werkes betraut oder für welche Zielgruppe das Studio, die Bühne und der Zuschauerraum zugänglich gemacht wird. Bei der Erweiterung des herkömmlichen Tanzkörpers geht es um die, die an diesen Orten noch nicht sichtbar sind. Die Frage ist daher: Wie können die Tanzschaffenden ihnen vermitteln, dass im Zeitgenössischen Tanz auch sie gemeint sind? Da Tanz, beschrieben als Bewegung von Körpern in Raum und Zeit, nicht besagt, wie man sich zu bewegen, wie ein Körper zu sein und in welchem Raum und in welcher Zeit er sich zu befinden hat, lenkt die vielfältig offene Potenzialität des theoretischen Konstrukts den Blick zurück zu den Menschen, die es umsetzen. Gerade die Beschäftigung mit einer Ästhetik der Differenz fordert dazu auf, für sich selbst die Grenze zu bestimmen, hinter der das Fremde nicht mehr willkommen ist. Über sie werden andere hinausgehen, die den kreativen Prozess fortführen.

## LITERATUR

- Benjamin, Adam (2002): *Making an Entrance. Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers*, London: Routledge.
- Douglas, Mary (1975): *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu*, Berlin: Dietrich Reimer.
- Freud, Sigmund (1919/1999): Das Unheimliche, in: Freud, Anna/Bibring, Edward/Kris, Ernst/Isakower, Otto/Hoffer, Wilhelm (Hg.): Sigmund Freud – *Gesammelte Werke, Band XII*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch, S. 227-268.
- Goffman, Erving (1967): *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Paulick, Tina Franziska (2016): *Interview mit tanzfähig: Initiative für mehr körperliche Vielfalt im zeitgenössischen Tanz*. Online unter <https://bildbeschreibungen.wordpress.com/2016/04/04/interview-mit>

- tanzfaehig-initiative-fuer-mehr-koerperliche-vielfalt-im-zeitgenoessischen-tanz/#comments [25.01.2018].
- Richarz, Bernhard (2017): *Der Andere als Objekt*. Unveröffentlichtes Manuskript.
- Schumacher, Florian (2008): *Das Ich und der andere Körper*, Marburg: Tectum.
- Stammlinger, Birgit (2011): *Monster und Freaks. Eine Wissensgeschichte außergewöhnlicher Körper im 19. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Thomson, Rosemarie Garland (1997): *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York: Columbia University Press.
- Welsch, Wolfgang (2003): *Ästhetisches Denken*, 6. erw. Aufl., Stuttgart: Philipp Reclam.
- Winterstam, Katharina (2016): *Interview mit tanzfähig*. Online unter <https://tanzfaehigmovingbeyonddisability.wordpress.com/2016/12/08/interview-november-2016/> [25.01.2018].
- Wittman, Gabriele/Schorn, Ursula/Land, Ronit (2009): *Anna Halprin. Tanz-Prozesse- Gestalten*, München: K. Kieser.
- Ziener, Gesa (2008): *Verletzbar Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik*, Zürich: Diaphanes.