

# Crip Spacetime im Theaterraum

## Zugang als Ästhetik und Prozess

---

*Nina Mühlemann*

Im Sommer 2019 war ich eingeladene Künstlerin und Workshopleiterin an einem sehr großen und bekannten Tanzfestival. Die Organisator\*innen des Festivals, die es nicht gewohnt waren, mit einreisenden behinderten Künstler\*innen zu arbeiten, betonten im Vorfeld immer wieder, wie schwierig es gewesen sei, eine rollstuhlgängige Unterkunft für mich und eine weitere behinderte Künstlerin zu finden. Als wir am Festival ankamen, stellte sich heraus, dass diese Unterkunft ein Wohnheim für Student\*innen war und der tägliche Weg zum Festivalgelände und wieder zurück fast zwei Stunden dauerte. Dies war ein großer Unterschied im Vergleich zu den Künstler\*innen ohne Behinderungen, die in gemütlichen Wohnungen in der Nähe des Festivalgeländes untergebracht waren. Gespräche über diese Ungleichheiten mit der Festivalleitung gestalteten sich als schwierig, da sowohl die Unterkunft als auch der Weg zum Festivalgelände ihrer Ansicht nach »barrierefrei« war, und der erhöhte Zeitaufwand von uns erst nach mehreren Diskussionen als Barriere anerkannt wurde.

Dies ist eines von unzähligen Beispielen, wie kulturelle, akademische und andere Institutionen ein sehr rigides Verständnis von Barrierefreiheit und Zugänglichkeit haben. So stoßen Menschen mit Behinderungen immer wieder auf Unverständnis, wenn sie etwas Bestimmtes können (zum Beispiel gehen, stehen, auf einen Stuhl sitzen), aber nur für kurze Zeit oder an bestimmten Tagen, an denen ihr Gesundheitszustand dies erlaubt. Auch Hilfsmittel werden von manchen Menschen mit Behinderung an gewissen Tagen gebraucht und an anderen nicht, oder sie werden nur in bestimmten Umgebungen gebraucht. Bei Menschen mit chronischen Erkrankungen, mit Schmerzen oder mit psychischen Erkrankungen ist es auch oft so, dass sie nicht per se etwas »nicht können«, jedoch später für körperliche oder psychische Anstrengungen bezahlen, in dem sie dann umso stärkere Symptome haben oder es einfach für bestimmte Zeiträume nicht können.

Das rigide Verständnis von Zugänglichkeit beruht vor allen Dingen auf kapitalistischen und juristischen Begründungen bzw. auf deren Zusammenhänge. So steht im Schweizer Behindertengleichstellungsgesetz (BehiG), das 2004 in Kraft trat und die Beseitigung von Benachteiligungen von Menschen mit Behinderun-

gen verordnet, explizit, dass das Gericht oder die Verwaltungsbehörde die Beseitigung der Benachteiligung nicht anordnet, wenn der für Behinderte zu erwartende Nutzen in einem Missverhältnis steht zum wirtschaftlichen Aufwand. Durch diese Verhältnismäßigkeitsregel wird Zugänglichkeit stets als Mehraufwand positioniert, der möglichst klein gehalten werden muss. Es sind nicht die Bedürfnisse von Menschen mit Behinderung, die den Ausschlag geben, wie Institutionen ihre Barrierefreiheit zu gestalten haben, sondern diese Bedürfnisse werden nur in Abhängigkeit von der Wirtschaftlichkeit berücksichtigt, und so ist gesellschaftlich wie auch gesetzlich legitimiert, dass die Definition von Barrierefreiheit auf ein starres Minimum und möglichst kleine Anpassungen reduziert werden kann.

Mein obiges Beispiel zeigt, dass zeitliche und räumliche Gegebenheiten häufig nicht zusammen gedacht werden, wenn es um Zugänglichkeit geht. Dies liegt insbesondere daran, dass die Verhältnismäßigkeit von Benachteiligungen aus einer Perspektive gemessen wird, welche die Norm in den Vordergrund stellt und nicht die Inklusion der Personen mit Behinderung. Die hohe Priorisierung der Wirtschaftlichkeit verunmöglicht außerdem fast eine Neuverhandlung der gegebenen Strukturen, während kleinere Anpassungen der vorhandenen Strukturen als verhältnismäßige Mittel zur Inklusion dienen. Die amerikanische Disability-Wissenschaftlerin Margaret Price hat Zugang im Verhältnis zu räumlichen und zeitlichen Gegebenheiten untersucht, und damit ihre Theorie zu »crip spacetime« erarbeitet.<sup>1</sup> Price erweitert damit das Konzept von *crip time*, das beschreibt, dass Menschen mit Behinderungen ein anderes Verhältnis zu Zeit haben als Menschen ohne Behinderung, aus verschiedenen Gründen: weil sie aufgrund von Barrieren mehr Zeit benötigen, wenn zum Beispiel nur jedes zweite Tram zugänglich ist oder weil ihr Tagesablauf durch Assistenz und Care-Arbeit strukturiert wird oder weil sie Zeitlichkeiten aufgrund von Schmerzen oder Fatigue-Symptomen anders spüren. Dies sind nur einige wenige konkrete Beispiele für *crip time*. Die amerikanische Disability-Wissenschaftlerin Alison Kafer beschreibt *crip time* folgendermaßen: »Crip time is flex time not just expanded but exploded; it requires re-imagining our notions of what can and should happen in time, or recognizing how expectations of ›how long things take‹ are based on very particular minds and bodies.« (Kafer 2013: 27) Insbesondere zeichnet *crip time* also aus, dass damit normative Erwartungen an Zeitlichkeiten infrage gestellt werden.

*Crip spacetime* denkt Zeitlichkeiten und Räumlichkeiten zusammen und kritisiert vor allen Dingen, dass Barrierefreiheit und Inklusion, wie sie häufig von Insti-

1 »Crip«, abgeleitet vom englischen Wort »cripple« (deutsch Krüppel), wird als selbstermächtigende Rückaneignung des Begriffs von Menschen mit Behinderungen genutzt und kann außerdem auch als Adjektiv oder Verb verwendet werden (diesbezüglich verhält sich der Begriff ähnlich wie das Wort »queer«).

tutionen umgesetzt werden, immer noch von einem normativen Verständnis von Zeit und Raum ausgehen:

»We are used to thinking of disability as something that can be accommodated through a series of predictable moves: Design the doorways like this, the walls like that, the lights like this. But instead, disability often must be accommodated *as it unfolds* through interactive spaces [...]. Disability as a critical analytic is compelling in part because it manifests in human unpredictability.« (Price 2016: 159)

Price untersucht vor allen Dingen Hochschulräume. Ihre eigenen Erlebnisse an akademischen Konferenzen dienen als Grundlage für ihre Überlegungen, und darauf basiert sie später Gespräche mit anderen Menschen mit Behinderungen, die an Hochschulinstitutionen arbeiten. Die »reasonable accommodations« (deutsch: vernünftige Anpassungen), die das amerikanische Gesetz vorsieht und mit dem Wort »reasonable« ähnlich fungieren wie die »Verhältnismäßigkeit« im Schweizer Gesetz, kritisiert Price folgendermaßen: »too often, the law serves as a baseline for what designers can get away with rather than inspiring what new forms of access they might imagine« (Price 2016: 165). Somit favorisiert das Gesetz nicht nur Lösungen, die Wirtschaftlichkeit vor das Wohl von Menschen mit Behinderungen stellen. Dieser Minimalansatz verhindert auch, dass Zugänglichkeiten und Strukturen neu gedacht werden.

Price denkt in ihrem Artikel vor allem darüber nach, welche Ansätze in der Architektur genutzt werden können, statt nur mit »verhältnismäßigen Anpassungen« zu arbeiten. Für mich stellt sich sowohl als Theaterschaffende als auch als ab und zu Hochschuldozierende die Frage, was es bedeutet, *crip spacetime* in die Räume einzubeziehen, die wir mitgestalten. Architektonisch sind deren Strukturen zwar schon vorgegeben, dennoch haben wir eine Verantwortung, diese im Hier und Jetzt immer wieder neu zu gestalten. Die Auswirkungen von Zugang und Barrieren bringen nicht nur Ausschlussmechanismen mit sich, sondern beeinflussen auch, welche Gefühle ein Raum vermittelt, bzw. die Gefühle, die in den Interaktionen zwischen Menschen, Räumen und Zeit entstehen. In ihrem Konzept zu »access intimacy« beschreibt die Disability-Wissenschaftlerin Mia Mingus Zugänglichkeit als eine Form von Intimität, die durch Austausch entstehen kann:

»Access intimacy is that elusive, hard to describe feeling when someone else ›gets‹ your access needs. The kind of eerie comfort that your disabled self feels with someone on a purely access level. Sometimes it can happen with complete strangers, disabled or not, or sometimes it can be built over years. It could also be the way your body relaxes and opens up with someone when all your access needs are being met.« (Mingus 2017)

Zugänglichkeit ist somit eine Form von Intimität, deren Präsenz emotionale sowie körperliche Konsequenzen hat, die eng miteinander verknüpft sind. *Access intimacy*

kann laut Mingus entstehen, wenn architektonische und räumliche Gegebenheiten nicht einfach als gesetzt angesehen werden, sondern ein Bewusstsein und eine Verantwortlichkeit dafür entwickelt wird, was deren Auswirkungen sind:

»Access intimacy is interdependence in action. It is an acknowledgement that what is most important is not whether or not things are perfectly accessible, or whether or not there is ableism; but rather what the impact of inaccessibility and ableism is on disabled people and our lives. In my experience, when access intimacy is present, the most powerful part is having someone to navigate access and ableism with.« (Mingus 2017)

Zugänglichkeit muss also als ein emotionaler Wert angesehen werden, und, wenn wir diese Gewichtung, wie sich Räume anfühlen, einen Schritt weiterdenken, auch als ein ästhetischer Wert. Disability-Wissenschaftler Tobin Siebers beschreibt Behinderung selbst als eine Ästhetik, deren Präsenz dazu führen kann, normative ästhetische Setzungen zu hinterfragen:

»Disability is properly speaking an aesthetic value, which is to say, it participates in a system of knowledge that provides materials for and increases critical consciousness about the way that some bodies make other bodies feel. The idea of disability aesthetics affirms that disability operates both as a critical framework for questioning aesthetic presuppositions in the history of art and as a value in its own right important to future conceptions of what art is.« (Siebers 2010: 20)

Werden die Körper, deren Befinden von anderen Körpern beeinflusst wird, als behindert gedacht, so ist Zugänglichkeit ein wichtiger Teil von *disability aesthetics*, der die Perspektive von behinderten Menschen zentriert, und Zugang selbst hat großes kreatives und ästhetisches Potenzial. Eine Strategie, die das kreative Potenzial von Behinderung sichtbar macht und Vorannahmen in der Kunst hinterfragt, sind *aesthetics of access*, was bedeutet, dass Zugangsmittel oder Gedanken rund um Zugang Teil des kreativen Prozesses sind. Der Begriff wurde durch die britische Theaterkompanie Graeae Theatre populär gemacht. In dieser Arbeitsweise wird sowohl der Zugang für Künstler\*innen als auch für das Publikum nicht als eine Auflage gesehen, die erfüllt werden muss, sondern als Teil des künstlerischen Prozesses und damit als etwas Spannendes und Produktives.

*Aesthetics of access* beruhen auf diesem Verständnis von Zugang und führen es einen Schritt weiter: So werden z.B. Gebärdensprache, Audiodeskription und andere Mittel, die den Zugang erleichtern für Künstler\*innen und Publikum, kreativ genutzt, um die jeweilige Produktion zu bereichern. Bei der Nutzung von *aesthetics of access* wird die Erkenntnis, dass nicht alle Menschen Kunst und Performance gleich erleben oder aufnehmen, schon früh in den kreativen Prozess mit eingebunden. Außerdem werden Hierarchien aufgebrochen, sowohl zwischen Kunstschaffenden als auch dem Publikum. Häufig zeichnen sich *access aesthetics* auch dadurch

aus, dass die Bedürfnisse und Perspektiven von Menschen, die Zugangsbedürfnisse haben, die außerhalb der Norm liegen, mindestens als genauso wichtig erachtet werden wie die von Menschen, die der Norm entsprechen.

Wird Zugang als ästhetisches Mittel genutzt, können nicht nur Barrieren im Kunstprozess abgeschafft oder deutlich gemacht werden. Es wird außerdem in Frage gestellt, was als Teil der Kunst gesehen wird und was nicht. Wenn das Publikum oder Künstler\*innen Unterstützung brauchen während einer Veranstaltung, kann dies entweder versteckt werden, so wie es oft in traditionellem Theater geschieht, denn nicht nur Künstler\*innen mit Behinderung brauchen Unterstützung, sondern wir alle, aber gerade durch die Magie des Theaters wird dies oft unsichtbar gemacht. Oder diese Unterstützung kann Teil des Projekts sein und sichtbar gemacht werden. Was damit ebenfalls sichtbar gemacht wird, ist, dass der\*die Künstler\*in schon von Anfang an an ein Publikum gedacht hat, das teilweise aus Menschen mit verschiedenen Behinderungen besteht.

In der Zeit, in dem ich diesen Artikel schreibe, im Spätsommer 2020, scheinen kulturelle, akademische und staatliche Institutionen weit entfernt davon zu sein, den emotionalen und ästhetischen Wert von Zugänglichkeit anzuerkennen. Dies zeigt sich durch den Umgang mit der Covid-19-Pandemie. Nach einem mehrmonatigen Lockdown, so scheint es, sind staatliche, akademische und kulturelle Institutionen in der Schweiz nicht bereit, ihre Strukturen wirklich zu überdenken, sondern haben es eilig, »zur Normalität« zurückzukehren, ohne viel Rücksicht darauf, was das für diejenigen von uns bedeutet, die ein erhöhtes Risiko haben, bei einer Covid-19-Erkrankung mit schweren Folgen rechnen zu müssen. Da sich die längerfristigen Folgen der Pandemie-Handhabung nach dem Lockdown erst noch zeigen werden, kann ich nur beschränkt auf diesbezügliche Überlegungen eingehen. Deswegen wird dieser Artikel sich zuerst damit beschäftigen, was *crip spacetime* für den Theaterraum und als Erweiterung auch für den Hochschulraum bedeuten könnte ohne Einbezug der Corona-Krise. Gegen Schluss des Artikels werde ich noch versuchen, ein paar Risiken oder Herausforderungen aufzuzeigen, die durch die Covid-19-Pandemie verursacht werden könnten.

Dass sich Behinderung im interaktiven Raum entfaltet und darauf reagiert werden muss, zeigt sich im Theater gerade dann häufig, wenn es gilt, verschiedene Formen von Zugang miteinander zu denken. Dieses Problem von Zugangsbedürfnissen, die zusammen gedacht werden müssen oder sogar im Konflikt miteinander stehen, beschreibt die Disability- und Theaterwissenschaftlerin Carrie Sandahl. Dies ist eines der *conundrums*, also der schwierigen oder unlösbaren Fragestellungen, die entweder nur durch die Präsenz von Behinderung entstehen oder aber verkompliziert werden durch die Präsenz von Behinderung, mit denen Sandahl arbeitet. Aus meiner eigenen Arbeit an dem Theaterprojekt Future Clinic for Critical Care, an dem ich von 2018 bis 2019 beteiligt war, sind mir zwei solcher *conundrums* besonders in Erinnerung geblieben: Unsere Veranstaltungen waren immer zwei-

sprachig (Teile in Englisch, Teile in Deutsch), weil wir Künstler\*innen aus dem Ausland dabei hatten und auch weil wir die Veranstaltung zugänglicher machen wollten für Menschen, die nicht in der Deutschschweiz aufgewachsen sind. Deswegen arbeiteten wir mit Untertiteln. Gleichzeitig machten die Untertitel und die Mehrsprachigkeit die Veranstaltung aber viel weniger zugänglich für Menschen mit Lernbehinderungen, und wir erhielten das Feedback, dass das Mitlesen und die englischen Passagen eine große Barriere darstellten.

*Abb. 1: Future Clinic for Critical Care: Future Institution for Critical Care (2019), Theater Gessnerallee.  
Foto: Naomi Tereza Salmon.*



*Bildbeschreibung: Edwin Ramirez und Nina Mühlemann sind auf einer bombenförmigen Bühne, die mit einer silbernen Rampe befahrbar ist. Beide Künstler\*innen sind im Rollstuhl. Nina Mühlemann ist eine weiße Person mit langen rötlichen Haaren, sie trägt ein schwarzes Oberteil und einen silbernen Rock. Edwin Ramirez ist eine Person mit brauner Haut, einem dunklen kurzen Afro und trägt ein schwarzes Oberteil und schwarze Hosen. Links von der Bühne sitzt ein Teil des Publikums, hinter ihnen ist eine Wand, die in violette Licht getaucht ist, darauf sind die Worte »Welcome to the formation of our coven« und darunter »Willkommen zur Gründung unseres Hexenzirkels« projiziert.*

Sowohl die Untertitel als auch die Mehrsprachigkeit der Veranstaltung waren praktische wie ästhetische Entscheidungen, die das obige Bild teilweise illustriert. So bietet die Projektionswand einen weiteren Fokus im Raum und gibt dem Gesprochenen mehr Gewicht. Die englischen Passagen erlaubten uns, uns direkter

auf englischsprachige Texte und Popkultur zu beziehen, die eine große Inspirationsquelle für die Veranstaltung waren. Sowohl die Mehrsprachigkeit als auch die Untertitel kreierten einen Raum, in dem von verschiedenen Sprachen ausgegangen wird, aber auch von einem Publikum, das ein Interesse an einer stark sprachbasierten Veranstaltung hat. Die Effekte, die ein Mittel wie Untertitel auf Zugänglichkeit, Ästhetik und Publikum hat, sind oft stark miteinander verwoben, und die Auseinandersetzung mit dieser Verwobenheit ist eine Bereicherung für den künstlerischen Prozess, selbst wenn sich dadurch nicht alle Ausschlüsse oder Barrieren »beseitigen« lassen. Ein Bewusstsein für diese Barrieren und Lösungsansätze herzustellen und sichtbar zu machen, kann ein Gefühl von *access intimacy* schaffen.

Ein weiteres Beispiel aus unserer Praxis ist, dass wir unsere Veranstaltung im Mai 2019 mit dem Titel MOTHER für Menschen öffnen wollten, die Kinder oder Care-Verpflichtungen haben – wir wollten diese Verantwortung ein Stück weit mittragen bzw. auch Einblick geben in die Realität, dass für Menschen, die für Kinder sorgen, diese einfach häufig Teil des Geschehens sind. Bei der Vorführung waren deswegen Kinder explizit zugelassen, und es gab ein Teilprogramm für Kinder und verschiedenen Spielecken. Gleichzeitig standen Erfahrungen rund um Mutterschaft im Zentrum, und so rannten Kinder im Theater herum und spielten, während wir auf der Bühne queere Mütter, behinderte Mütter und nicht-biologische, nicht-gegenderte Formen von Mutterschaft thematisierten. Dies bedeutete auch, dass ständig ein gewisser Lärmpegel herrschte und es unruhig war, was wiederum für manche Menschen eine Barriere ist.

Für mich waren diese Widersprüche, wenn es um Zugang ging, etwas sehr Schwieriges, und ich musste lernen, mit ihnen umzugehen. Für unser nächstes Theaterprojekt »Crip-tonite« haben sie sich nicht etwas verringert, sondern sogar noch vergrößert: Unsere erste Vorstellung machen wir auf Deutsch, mit Übersetzung in Schweizer Gebärdensprache und Audio-Deskription (Zugang für blinde und sehbehinderte Menschen) auf Deutsch. Dies bedeutet, dass der Zugang für Menschen, die kein Deutsch verstehen, wegfällt. Für diese Vorstellung waren Untertitel in Englisch etwas, das wir nicht noch zusätzlich stemmen konnten, da sowohl die Audiodeskription und die Organisation von der Übersetzung in Schweizer Gebärdensprache sehr viel an finanziellen und personellen Ressourcen benötigen, für die es im Schweizer Kulturbetrieb kaum zusätzliche Unterstützung gibt. Durch die Corona-Pandemie können wir außerdem die Audiodeskription nicht als Flüsterelement anbieten, sondern müssen versuchen, mit technischem Equipment und Zoom zu arbeiten, etwas, das wir in dieser Form noch nie gemacht haben. Uns ist klar, dass mit den Mitteln, die wir haben, diese Formen von Zugang wahrscheinlich nicht perfekt werden, und dass wir bei unserer nächsten Vorstellung andere Dinge ausprobieren werden müssen. Die neuen Bedingungen, die durch die Corona-Krise im Theaterraum herrschen, sind ein zusätzliches Element an Ungewissheit, wie sich *crip spacetime* entfalten wird: Wie können Abstandsregeln und Hygienere-

geln eingehalten werden, ohne deswegen weniger Zugänge zu schaffen? Wie können Menschen mit Vorerkrankungen, die sowieso schon teilweise ausgeschlossen werden von der kulturellen Teilhabe, miteinbezogen werden? Der Versuch der virtuellen Audiodeskription ist ein Ansatz. Ein weiterer ist, unsere Show via Facebook live zu übertragen, wieder ein für uns unbekanntes Element. Auch das Bereitstellen von unterschiedlichen Sitz- und Liegemöglichkeiten für das Publikum ist um einiges komplexer, wenn dabei Abstandsregeln gelten, da diese von einer normativen Bestuhlung ausgehen. Dennoch ist es gerade im aktuellen Kontext wichtig, Räume herzustellen, die aufzeigen, dass die »Normalität«, wie wir sie kannten, Ausschlüsse produziert, und eine Rückkehr nicht zwingend wünschenswert ist. Eine Ästhetik, die das Verlangen nach *access intimacy* projiziert und die emotionale Arbeit anerkennt, die Zugangsbarrieren mit sich bringen, ist gerade in diesem Moment unentbehrlich, in dem gesellschaftlich stark zwischen »Risikogruppen« und dem Rest der Bevölkerung unterschieden wird.

Carrie Sandahl erwähnt in ihrem Vortrag zu »Disability Conundrums«, dass es genau die Arbeit innerhalb von diesen Widersprüchen ist, die Disability Culture ausmachen: Wir versuchen herauszufinden, wie Dinge für möglichst viele Menschen mit unterschiedlichen Bedürfnissen funktionieren können, mit dem Wissen, dass es wahrscheinlich nie perfekt sein wird und sich Umstände ständig ändern. Trotzdem, und gerade deswegen, ist es enorm wichtig, dies zu versuchen und Zugänge immer wieder neu zu denken. Denn so leben Menschen mit Behinderungen ihr Leben in dieser Gesellschaft. Sandahl erwähnt auch, dass es genau diese Reibungen und schwierigen Fragen sind, die extrem ergiebig und spannend sein können, wenn man mit ihnen arbeitet. Sie folgert, dass dies auch etwas ist, was Behinderung ausmacht: Behinderung kann nicht geheilt oder gelöst werden, aber sie ist generativ und kann Dinge auf spannende Art und Weise beeinflussen oder ändern.

Bei Cripitonite stehen wir mit dieser Arbeit erst am Anfang; Ziel ist, dass sich der Raum immer wieder den (Zugangs-)Bedürfnissen derjenigen anpasst, die sich in ihm befinden. Ein weiteres Ziel ist, dass wir lernen, Dinge wie Audiodeskription, Übersetzungen in Gebärdensprache, Untertitel und alternative Sitz- und Liegemöglichkeiten auf verschiedene Art und Weise in unsere Arbeit zu integrieren, sodass nicht normative Rhythmen und normative Körper zentriert im Raum sind, sondern diejenigen außerhalb der Norm.

Der Hochschulraum, der momentan primär in virtuellen Räumen stattfindet, muss sich ähnlichen Herausforderungen stellen: Die Digitalisierung inkludiert zwar Menschen, die vorher nur unter erschwerten Bedingungen teilhaben konnten, produziert aber auch wieder Ausschlüsse. Wen schließt die Annahme, dass alle von Zuhause aus Zugang haben zu virtuellen Räumen, aus? Sowohl in virtuellen wie auch nicht-virtuellen Klassenräumen lassen die Strukturen es oft nicht zu, dass auf Bedürfnisse einzelner Personen eingegangen wird. Zugänge, die

Abb. 2: Cripitonite Episode 1: Cripitonite Goes Extra Swiss (2020), Theater Gessnerallee.

Foto: Naomi Tereza Salmon.



Bildbeschreibung: Edwin Ramirez und Nina Mühlemann sind auf einer halbkreisförmigen Bühne. Im Hintergrund befindet sich eine Projektionswand, auf der Zeitungsschlagzeilen zu Corona abgebildet sind, sowie verschiedene zweidimensionale Elemente aus Holz, die an Berge oder Bäume erinnern und entweder in Pastellfarben bemalt oder mit buntem glitzerndem Stoff überzogen sind. Auf der linken Seite der Bühne ist ein Podium, auf dem eine Gebärdensprachdolmetscherin gebärdet. Edwin Ramirez hat einen blonden Afro und trägt ein weißes Hemd und braune Hosen. Nina Mühlemann hat dunkelbraune schulterlange Haare, sie trägt ein eine weiße Spitzenbluse und einen schwarzen Lederrock.

im Hochschulraum häufig mit dem Begriff »Nachteilsausgleich« gekennzeichnet werden, sind mit viel administrativer und emotionaler Arbeit verbunden, die primär von der betroffenen Person selbst getragen werden muss. Was bedeutet es, als Hochschulraumgestalter\*in diese Arbeit mitzutragen innerhalb von rigiden Strukturen? Die Arbeit von Margaret Price zu *crip spacetime* zeigt auf, dass in Bezug auf Architektur viel getan werden muss. Die Anerkennung dessen, welche emotionale Arbeit mangelnde Zugänglichkeit mit sich bringt, und wie sich ein Raum verändert, wenn Zugänglichkeit nicht nur von denjenigen Personen mitgedacht wird, die auf sie angewiesen sind, ist jedoch ebenfalls ein wichtiger Schritt.

*Crip spacetime* auch im Hochschulraum anzuerkennen, würde bedeuten, dass der Hochschulraum die nötige Flexibilität hat, um auf Widersprüche oder Unvorhergesehenes zu reagieren. Die Erfahrungen während des Lockdowns haben gezeigt, dass auch der Hochschulraum flexibel sein kann. Plötzlich sahen sich Stu-

dent\*innen wie auch Dozent\*innen, die schon länger virtuellen Zugang gebraucht hätten, mit der ironischen Realität konfrontiert, dass ihre Zugangsbedürfnisse, die vorher als kompliziert oder nicht umsetzbar dargestellt wurden, berücksichtigt werden, wenn sie auf einmal für alle gelten. *Crip spacetime* würde bedeuten, diese Flexibilität beizubehalten, selbst wenn sie nur von einigen wenigen gebraucht wird. Statt Hochschulräume komplett virtuell oder nicht virtuell zu denken, würde *crip spacetime* bedeuten, hybride Formen auszuprobieren, selbst wenn sie vielleicht nicht perfekt gestaltet sind und immer wieder neu gedacht werden müssen.

Sowohl die Verhältnismäßigkeit wie auch die Ansicht, dass Zugänge wichtig sind als »Nachteilsausgleich«, müssten infrage gestellt werden, stattdessen müsste Zugang als kollektive Verantwortung gesehen werden, die zu neuen kreativen, ästhetischen und vermittlerischen Impulsen führen kann. Allein dieses Umdenken kann dabei schon Teil des Lösungsansatzes sein, denn wie Mingus es beschreibt: »When access intimacy is present, the most powerful part is having someone to navigate access and ableism with.« (Mingus 2017) Sowohl im Hochschulraum wie auch im Theaterraum, ob virtuell, nicht-virtuell oder hybrid, müssen Zugänge immer wieder neu verhandelt werden, und es muss ein Bewusstsein für ihre emotionale und ästhetische Bedeutung geschaffen werden.

## Literatur

- Bundesgesetz über die Beseitigung von Benachteiligungen von Menschen mit Behinderungen vom 13. Dezember 2002 (SR 151.3), <https://www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/20002658/index.html> [9.2.2021].
- Cockburn, Paul F. (2017): *The Aesthetics of Access*. Disability Arts International, <https://www.disabilityartsinternational.org/resources/the-aesthetics-of-access/> [10.2.2021].
- Kafer, Alison (2013): *Feminist, Queer, Crip*, Bloomington: Indiana University Press.
- Mingus, Mia (2017) *Access Intimacy, Interdependence, and Disability Justice*, <https://leavingevidence.wordpress.com/2017/04/12/access-intimacy-interdependence-and-disability-justice/>[4.3.2021].
- Price, Margaret (2016): »Un/Shared Spaces«, in: Jos Boys (Hg.), *Disability, Space, Architecture*, London/New York: Routledge, S. 155-172.
- Sandahl, Carrie (2019): *Keynote: Representational Conundrums: Disability and Dramaturgy in 2018*, <https://vimeo.com/334297235> [10.2.2021].
- Siebers, Tobin (2010): *Disability Aesthetics*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.