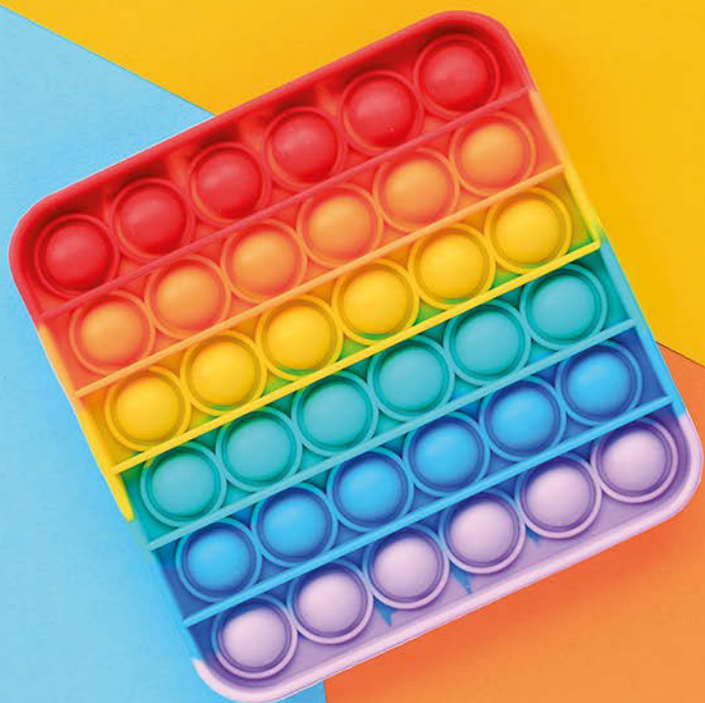


Mirjam Kreuser

CRIP-QUEERE KÖRPER

Eine kritische Phänomenologie
des Theaters



[transcript] Theater

Mirjam Kreuser
Crip-queere Körper

Editorial

Die deutschsprachige Theaterwissenschaft hat sich in jüngerer Zeit vor allem als Ort der Rezeption und Etablierung kulturwissenschaftlicher Programme verdient gemacht. In diesem Kontext sind zentrale kulturtheoretische Innovationen entstanden bzw. vertieft worden – etwa die Theorie der Performativität. Die Reihe **Theater** zielt insbesondere auf solche avancierten theaterwissenschaftlichen Studien, die die Erforschung des modernen Theaters in den Kontext innovativer Kulturanalyse stellen.

Mirjam Kreuser, geb. 1996, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Sonderforschungsbereich 1482 »Humandifferenzierung« und forscht zu Theater und psychischer Behinderung. Sie studierte Theaterwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

Mirjam Kreuser

Crip-queere Körper

Eine kritische Phänomenologie des Theaters

[transcript]

Gedruckt mit Unterstützung des SFB 1482 »Humandifferenzierung« und der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Mirjam Kreuser**

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Lidia Efimova/iStock

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839467725>

Print-ISBN 978-3-8376-6772-1

PDF-ISBN 978-3-8394-6772-5

Buchreihen-ISSN: 2700-3922

Buchreihen-eISSN: 2747-3198

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

1. Einleitung: Orientierungspunkte	7
2. Körper als Erscheinungen: Eine einleitende Analyse	13
2.1 Boom! Zap! Pow! – die Veranstaltungsreihe <i>Criptonite</i>	14
2.2 In einer nahen Zukunft, in einer Welt, die nicht allzu anders ist als die unsere...: <i>Criptonite #3: Be Inspired!</i>	16
3. Kritische Phänomenologie	33
3.1 Phänomenologie neu denken	34
3.2 <i>mismatching</i> und <i>misfitting</i> : Der crip-queere Körper und seine Umgebung	50
4. Krisenintervention. Eine kritische Phänomenologie des Theaters	57
4.1 Die Aufführungsanalyse: Genealogische Wurzeln einer Methode	58
4.2 »Deviante« Körper und die Lust an Instabilität: eine Kritik	65
4.3 Repräsentationsaffekte: Restabilisierende Ästhetiken des »straightenings« und subversive Praktiken des <i>crippings</i> und <i>queerings</i>	76
5. Die Aufführung als <i>theatrical spacetime</i>: Desorientierungen der Theaterwissenschaft durch crip-queere Impulse	91
5.1 <i>Matches for misfits</i> : Die Aufführung als <i>theatrical spacetime</i>	93
5.2 The fishbowl – eine kritisch-phänomenologische Reflexion der eigenen Position	98
6. Tieraffinitäten und »hibernation nerds«: <i>Criptonite #2 Slow Animals</i>	111
6.1 Langsame Tiere: Zeitlichkeit und <i>crip time</i> in <i>Slow Animals</i>	113
6.2 Queere Blickachsen: Eine Kritik der Vertikalität	120

7. Crip-queere Kompliz*innenschaft als affektiv-körperliche Orientierung	127
7.1 Kompliz*innenschaft als phänomenologische Orientierung	128
7.2 Having someone: <i>Criptonite</i> als crip-queere Kompliz*innenschaft auf und abseits der Bühne	131
8. Fazit: Zirkelschlüsse und Wegweiser	137
9. Literatur	141
Videoverzeichnis	147
Danksagung	149

1. Einleitung: Orientierungspunkte

Auf der Website des freien Theaters Gessnerallee in Zürich prangt auf der Veranstaltungsseite für den Theaterabend *Criptonite #3: Be Inspired* unter der Beschreibung des Projekts und dem Veranstaltungsdatum eine Graphik. Sie zeigt in gelben Konturen die stilisierte Darstellung einer Person im Rollstuhl auf schwarzem Grund, an deren Schulterpartie das bekannte Symbol durch eine gelbe Fläche erweitert ist, die ein Stück Stoff in Bewegung darstellt – ein Superhelden-Cape. Unter der Darstellung steht in einem unregelmäßigen Font, gelb und fett gesetzt: »Superhero on Board.« In der rechten oberen Ecke ist ein weiterer Schriftzug ergänzt, in lilafarbenen Lettern und ebenfalls gelb umrandet buchstabiert er das Wort »Criptonite« in Großbuchstaben. Der Slogan ist von einer dicken Linie unterstrichen, die in einem Farbspektrum von hellblau bis lila gestaltet ist. Der Schriftzug ist in die obere rechte Ecke gefluchtet und schwebt wie eine Comicsprechblase vor der Person im Rollstuhl.

Um die Veranstaltungswebsite zugänglich zu gestalten, ist die Graphik mit der folgenden Bildunterschrift ausgestattet:

Ein gelbes Rollstuhlsymbol vor einem schwarzen Hintergrund. Die Figur trägt einen gelben Umhang, der hinter ihr herflattert. Darunter steht in einer sehr hässlichen Schrift in Großbuchstaben »SUPERHERO ON BOARD!« ganz im Stil eines Autoaufklebers, der behinderte Menschen infantilisiert und gleichzeitig aber als Inspiration feiert. Das Criptonite-Logo ist neben der Person in greifbarer Nähe positioniert und bietet dem Crip-Betrachter eine willkommene Erholung.¹

1 Gessnerallee 2021.

Bemerkenswert an dieser Beschreibung ist nicht nur ihr wertender und auch humoristischer Tonfall, sondern der Adressat am Ende: Das *Crip-tonite*-Logo biete dem Crip-Betrachter eine willkommene Abwechslung. Die persönliche Disposition des Betrachters spielt in der Bewertung der Superhelden-Darstellung eine bedeutsame Rolle, denn wer Erholung von einer Abbildung braucht, der wird auch im besonderen (negativen) Maße von ihr affiziert.

In der Einleitung zu dem von ihnen herausgegebenen Buch *Neue Methoden der Theaterwissenschaft* verabschieden Benjamin Wihstutz und Benjamin Hoesch den idealen Zuschauer. Dieser, wie man es auch leicht scherzhaft bezeichnen könnte, Tod des idealen (männlichen) Zuschauers zieht durch die immer existente, aber nun auch anerkannte Pluralisierung von Perspektiven in der Aufführung und im Theater die Frage nach einer Methodenvervielfältigung nach sich. Die genuine Analysemethode der Theaterwissenschaft, die Aufführungsanalyse, muss dafür jedoch nicht zur Gänze verworfen werden, so Hoesch und Wihstutz, sondern eher durch neue Verfahren und methodische Kombinationen ergänzt werden, um der Komplexität von Aufführung und dem Dispositiv Theater als solches gerecht zu werden.² Die Beschäftigung mit der Frage nach der Methodik der Theaterwissenschaft weist im theaterwissenschaftlichen Diskurs einige Jahre zurück: Wie Wihstutz und Hoesch ausführen, wird sie seit der Mitte der 2010er Jahre kontinuierlich in (interdisziplinären) Forschungskontexten, in Workshops und in methodologischen Publikationen gestellt.³ Während die Ausgabe des *Forum Modernes Theater 2020 Methoden der Theaterwissenschaft* (Hg. Christopher Balme, Berenika Szymanski-Düll), eine Bestandsaufnahme erstellt und Wihstutz' und Hoeschs Sammlung kombinatorische und interdisziplinäre Ansätze zusammenträgt, nehmen Azadeh Sharifi und Lisa Skwirblies in der jüngsten Publikation zur Situation der Theaterwissenschaft die Disziplin als solche in die Verantwortung: In *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme* (2022) stellen die beiden fest, dass die größte Aufgabe des Faches »in

2 Vgl. Wihstutz/Hoesch 2020, 8–15.

3 Vgl. Wihstutz/Hoesch 2020, 9.

einem Aufräumen im eigenen Haus«⁴ liege. Sharifi und Skwirblies beziehen sich dabei – wie der Titel des Buches verdeutlicht – vor allen Dingen auf die Frage danach, wie kolonial die deutsche Theaterwissenschaft ist und mit welchen Strategien sie de- bzw. postkolonialisiert werden kann. Die Fragestellung, welche »institutionelle und methodologische Veränderungen [es dazu] braucht«, ist jedoch nicht nur für eine de- bzw. postkoloniale Theaterwissenschaft relevant, sondern auch »um intersektionale Analysen von *race, class, gender, disability* und *sexuality* strukturell in den Lehrplänen und Forschungsanträgen zu verankern [...]. [Herv. i.O.]«⁵ Kurzum, das Auskehren des eigenen Hauses bedeutet nicht nur, historische Kontinuitäten zu erkennen, sondern auch nach der sozio- und machtpolitischen Position des*der analysierenden Wissenschaftler*in und dem vom Theater gedachten, impliziten Publikum zu fragen. Die Theaterwissenschaft habe dazu eigentlich die theoretischen und methodischen Mittel in ihrem Arsenal, so Theaterwissenschaftlerin und -praktikerin Joy Kristin Kalu im Gespräch mit Sharifi und Skwirblies, denn der Aufführungsbegriff nach Erika Fischer-Lichte frage dezidiert nach den Entstehungsprozessen von Bedeutung und sozialer Relation. Der noch fehlende Bestandteil sei eine Reflexion von Machtdynamiken in der Wahrnehmungsdimension.⁶

Es bräuchte demnach eine Aufführungsanalyse, deren Selbstverständnis es ist, dass ihre Erkenntnismöglichkeiten von der Positionalität der Analysierenden und den Kategorien abhängen, mit denen diese Positionalität entweder mitbedacht oder ignoriert wird.⁷

so folgern Azadeh Sharifi und Lisa Skwirblies. Es muss jedoch nicht nur methodologische Reflexion angestrebt werden, sondern das Aufräumen im eigenen Haus sei als so allumfassend zu nehmen, wie die Metapher es andeutet:

4 Sharifi/Skwirblies 2022b, 53.

5 Sharifi/Skwirblies 2022a, 13.

6 Vgl. Kalu 2022, 80f.

7 Sharifi/Skwirblies 2022b, 44.

eine Kanonkritik bzw. Kanonerweiterung, die die marginalisierten Stimmen und Geschichten bzw. die Formen der Wissensproduktion, die von den hegemonialen Wissensformen bisher ausgegrenzt wurden, in die Curricula miteinbezieht; sowie eine kritische Revision und Transformation unserer etablierten Begrifflichkeiten, Kategorien und Methoden.⁸

Als eine solche kritische Revision von Begrifflichkeiten, Kategorien und Methoden verstehe ich den Ansatz, den ich in diesem Buch wage. Zentrales Schlagwort für meine Revision wird der Begriff der Orientierung sein, wie die britische Kulturwissenschaftlerin Sara Ahmed ihn in ihrer wegweisenden Arbeit für die kritische Phänomenologie *Queer phenomenology. Orientations, objects, others.* (2006) vorgelegt hat. Orientierung wird dabei nicht nur als Analyse-kategorie, sondern auch als strategischer Ansatzpunkt verstanden, mit dem sowohl ein kritisches Schlaglicht auf die normativen Orientierungen von Raum- und Zeiterleben unserer Gesellschaft geworfen als auch wissenschaftliche Perspektiven kritisch untersucht werden können. Wichtig dabei ist, den Transfer von Ahmeds Gedanken zur Orientierung auf die Theaterwissenschaft, den ich hier leisten möchte, an sich nur als Ansatzpunkt zu verstehen, denn die Forderungen von Sharifi, Skwirblies und Kalu ernst zu nehmen, bedeutet anzuerkennen, dass meine wissenschaftliche Perspektive immer von meiner Wahrnehmungsdisposition beeinflusst sein wird. In diesem Buch richte ich meinen Blick im Besonderen auf die phänomenologische Führungsanalyse und ihre etablierten Begriffe. Ins Zentrum dieser Analyse rücke ich in das Vakuum, das durch die Verabschiedung des idealen Zuschauers entstanden ist, sowohl *Criptonites* »Crip-Zuschauer« als auch queere Zuschauer*innen.

Wie Robert McRuer in seinem bahnbrechenden Buch *Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability* (2006) schreibt, analysieren die Crip Theory und im erweiterten Sinne die Disability Studies nicht nur die kulturellen Bilder und Imaginationen zu Behinderung. Vielmehr

8 Sharifi/Skwirblies 2022b, 29.

streben sie auch nach Zugang zu »[...] the ›circuit of culture‹ [which] entails attending to the sites where images and identities are produced.«⁹ Diesen Wunsch nach Reimagination von kultureller Bedeutung und Identität nach eigenen Maßstäben teilt sich die Crip Theory mit der – wie auch schon in McRuers Titel angedeuteten ihr komplizitär verbundenen – Queer Theory. Diese Kompliz*innenschaft soll hier für einen kritischen Blick auf die theaterwissenschaftliche Phänomenologie instrumentalisiert werden.

Hierfür führe ich zunächst mit Fokus auf die Werke von Sara Ahmed und Joel Michael Reynolds die kritische Phänomenologie ein, die die Betrachtung sozio- und machtpolitischer Positionierungen der phänomenal-leiblichen Erfahrung zum Gedankenkonstrukt der klassischen Phänomenologie hinzufügt (Kapitel 3). In Kapitel 4 appliziere ich die im vorherigen Kapitel gewonnenen Erkenntnisse zunächst auf die theaterwissenschaftliche Phänomenologie. Die kritische Untersuchung geht dabei von den beiden Grundlagentexten der Theaterwissenschaft *Ästhetik des Performativen* (2006) von Erika Fischer-Lichte und Jens Roselts *Phänomenologie des Theaters* (2007) aus, die sowohl im theaterwissenschaftlichen Kanon als auch im Curriculum großen Raum einnehmen (Kapitel 4.1-4.2). Anschließend beschreibe ich mittels der subversiven Praktiken des *crippings* und *queerings*, wie behinderte und queere Künstler*innen den von Robert McRuer erwünschten Reimaginierungsprozess der kulturellen Zeichen im Theater anstoßen (Kapitel 4.3).

In Kapitel 5 wage ich die Formulierung eines crip-queer beeinflussten Alternativbegriffs als methodischem Modul für die kritisch-phänomenologische Aufführungsanalyse: die *theatrical spacetime*, die partiale Perspektiven von Zuschauer*innen und Wissenschaftler*innen in den Fokus nimmt (Kapitel 5.1). An diesen Vorschlag schließe ich die Begründung für deren Relevanz an und gebe einen Einblick, inwiefern die hier thematisierten Machtstrukturen der *compulsory abled-bodiedness* und *compulsory heterosexuality* (McRuer) meine Wahrnehmungsprozesse prägen. An dieser Stelle zentralisiere ich den Begriff des *coming outs*,

9 McRuer 2006, 61.

da ich mich als queere Person positioniere, die sich als psychisch Erkrankte auch in einem noch instabilen Aushandlungsprozess mit dem Behinderungsdispositiv befindet (Kapitel 5.2).

Gerahmt wird die phänomenologische Arbeit von einer Analyse zweier Veranstaltungen aus der Reihe *Criptonite*, einem crip-queeren Theaterprojekt von Nina Mühlemann und Edwin Ramirez. Mittels dieser Analysen werden im Anschluss zunächst Überlegungen zu *coming outs* und crip-queerer Sichtbarkeit auf der Bühne auf der Basis der Arbeiten von Carrie Sandahl (2003) und Tobin Siebers (2010, 2012) angestellt (Kapitel 2 und 6). Anschließend an Gesa Ziemer (2013) wird ein Konzept der titelgebenden crip-queeren Kompliz*innenschaft als affektiv-körperlicher Orientierung vorgestellt (Kapitel 7).

2. Körper als Erscheinungen: Eine einleitende Analyse

Der Disability-Theoretiker Tobin Siebers beschreibt in seinem thetischen Aufsatz *Un/sichtbar. Observationen über Behinderung auf der Bühne* (2012) im ersten Absatz vom Theater als einem Ort des Sehens – hergeleitet von der Bedeutung des griechischen Worts *theatron*. Die Körper, die im Theater auftreten, sind damit immer Erscheinungen. Gemeint sind damit nicht nur menschliche Körper, sondern alle natürlichen Objekte, die sich in einem Verhältnis zur Welt befinden, also auch Tiere, Gegenstände und andere Objekte. Für Siebers ist die zentrale Frage jedoch nicht die nach der Erscheinung an sich, sondern die nach deren Sichtbarkeit bzw. Unsichtbarkeit.¹ »Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sind [...] Kategorien von Erscheinung, womit ich sowohl das Annehmen einer physischen Form als auch die spezifischen Eigenschaften jeder gegebenen Form meine.«² Sichtbarkeit ist für ihn somit ein soziales Konstrukt, das in der Materialisierung der Körperlichkeit von Dingen als auch in deren praktischer Performanz hergestellt wird.³ Die Materialität der Theateraufführung ist flüchtig und stellt sich durch die Erschließung von Raum und Zeit durch die Körper auf der Bühne in Präsenz eines zuschauenden Publikums her.⁴ Da das Theater in seinem Kern immer als soziale Situation zu betrachten ist, ist die Sichtbarkeit

1 Vgl. Siebers 2012a, 16f.

2 Siebers 2012a, 17.

3 Vgl. Siebers 2012a, 17f.

4 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 47ff.

der Körper auf der Bühne innerhalb dieser Sozialität hergestellt.⁵ In der folgenden Analyse soll zunächst das Entstehen der Sichtbarkeit von Körpern als etwas Spezifischem, in diesem Fall als sichtbar behindert und sichtbar queer, in den Performances der Veranstaltungsreihe *Criptonite* im Fokus stehen.

2.1 Boom! Zap! Pow! – die Veranstaltungsreihe *Criptonite*

Die Veranstaltungsreihe *Criptonite* ist ein crip-queeres Theaterprojekt, ins Leben gerufen von zwei Performance-Künstler*innen aus Zürich, Nina Mühlemann und Edwin Ramirez. Die Zusammenarbeit der beiden entstand aus dem Projekt *Future Clinic for Critical Care*, ebenfalls ein Theaterprojekt zu den Themen Behinderung und Care Arbeit. Wie auch dort, zeichnen sie bei *Criptonite* gleichermaßen als Kurator*innen, Regisseur*innen, Schriftsteller*innen und Performer*innen des Projekts verantwortlich.⁶

Der Name *Criptonite* erweckt die Assoziation mit dem fiktive Mineral Kryptonit (eng. *kryptonite*) aus den Superman-Comics des Verlags DC Comics. Der Stoff Kryptonit ist die Achillesferse des Superhelden.⁷ Die Schreibweise bei *Criptonite* ist somit eine Anspielung auf das als ›inspiration porn‹ oder ›cripspiration‹ bekannte Narrativ zu Behinderung, das Menschen mit Behinderung als Superhelden darstellt, die die eigenen körperlichen Grenzen überwinden und somit zur Inspirationsquelle für nicht-behinderte Personen werden.⁸ Durch den popkulturellen Bezug zu den Superhelden-Comics wird diese Assoziation aber subversiv eingesetzt, da Kryptonit die Heldenfigur Superman demontiert. Die ebenfalls subversive Wiederaeneignung des Wortes »crip(ple)« trägt zu diesem ironischen Wortspiel bei: Crips besetzen die kritisierten Narrative und formen sie zu ihrem Vergnügen um.

5 Vgl. Roselt 2008, 45f., vgl. Siebers 2012a, 17f.

6 Vgl. Freischwimmen o.A.

7 Vgl. Anonym o.A.

8 Vgl. McRuer 2018, 58.

Das Projekt versteht sich als Plattform für junge crip-queere Künstler*innen, denen nicht nur eine Bühne, sondern auch ein Peer-to-peer-Coaching angeboten wird.⁹ Mühlemann und Ramirez schaffen die Rahmenbedingungen des Abends und verhandeln in ihren Dialogen die jeweiligen Überthemen. Sie sind Performer*innen und Conférenciers für die Solo-Künstler*innen, die in kurzen Gastperformances auftreten, zugleich. Die Ästhetik ihrer Theaterabende beschreiben sie selbst, wie es in ihrer Namensgebung bereits anklingt, als »geprägt von DIY, Crip, Pop-Kultur und Drag.«¹⁰ Bis dato sind aus dieser Zusammenarbeit drei Abende entstanden, die alle im Zeitraum von Oktober 2020 bis Juni 2021 im freien Theater Gessnerallee in Zürich Premiere feierten und außerdem auch auf ausgewählten Festivals gezeigt wurden. Aufgrund der Restriktionen durch die Corona-Pandemie fanden die Performances nicht nur als *relaxed performances* vor Ort statt, sondern wurden auch via Zoom gestreamt. Ihr relaxtes Setting versucht, Barrieren, die theatrale Anordnungen in der Regel generieren, wie den Zwang zur Stille und zur Bewegungslosigkeit, zugunsten verschiedener Instrumente für Barrierefreiheit aufzuheben und somit die Teilhabe unterschiedlicher körperlicher und mentaler Dispositionen zu ermöglichen.¹¹ Zu diesen sogenannten Access Tools gehören je nach Abend und Medium Audiodeskription, Touch Tours, Dolmetschen in deutsche Gebärdensprache und Übertitel ebenso wie Triggerwarnungen für Licht- und Soundeffekte. Der erste Abend *Criptonite #1 Goes Extra Swiss* im Oktober 2020 warf ein crip-queerfeministisches Schlaglicht auf den Schweizer Kinderbuchklassiker »Heidi« von Johanna Spyri und beschäftigte sich auch mit der Schweizer Behindertenrechtsbewegung.¹² In recht kurzem Abstand folgte der zweite Abend *Criptonite #2 Slow Animals* im Dezember desselben Jahres, und im Juni 2021 wurde die Veranstaltungsreihe mit *Criptonite #3 Be Inspired!* vorläufig für beendet erklärt. 2023 folgt nun die Fortsetzung der Reihe in der Gessnerallee mit *Criptonite: Pleasure*.

9 Vgl. Gessnerallee o.A.

10 Freischwimmen o.A.

11 Vgl. Fletcher-Watson 2015, 65f.

12 Vgl. Gessnerallee 2020a.

2.2 In einer nahen Zukunft, in einer Welt, die nicht allzu anders ist als die unsere...: *Criptonite #3: Be Inspired!*

Der Anblick der Bühne bei *Criptonite #3: Be Inspired!* wirkt angenehm vertraut (Bühnengestaltung Gabriela Rutz), wenn man die Veranstaltungsreihe bis zu diesem Zeitpunkt verfolgt hat. Die Blickachse aus dem Publikum heraus ist auf eine Leinwand in der Mitte der Bühne ausgerichtet, die während der Vorstellung sowohl Platz für Illustrationen und Bilder als auch für die Übertitelung der Vorstellung bietet. Auf der linken Bühnenseite prangt an Drahtseilen aufgehängt das Logo mit dem Schriftzug »CRIPTONITE«, wobei die Silbe »Crip« etwas größer geschrieben ist. Die Bühnengestaltung kreiert Tiefe durch verschiedene kantige und fantastische Holzausschnitte, die als Aufsteller zusammengruppiert sind. Sie sind in knalligen Farben gestaltet, mit glitzerndem Stoff überzogen und zusätzlich mit großen Schriftzügen versehen, die comicartige Ausrufe wiedergeben, wie »Wow!«, »Oops!« und »Ouch!«. Der Bühnenraum ist bei *Be Inspired!* als Halbrund begrenzt, denn am 19.06.2021, an dem die Performance in der Gessnerallee gezeigt wird, ist wegen des vergleichsweisen milden Verlaufs der Coronapandemie wieder Live-Publikum zugelassen, zu dem sich außerdem noch Zuschauer*innen über Zoom gesellen. Die Performance ist auf der Website der Gessnerallee als eben solche *relaxed performance* ausgewiesen. Der Audiodeskription ist zu entnehmen, dass das Publikum, im Stream nur schemenhaft zu erkennen, auf Stühlen, Sitzsäcken und Matratzen platziert ist. Die Beschreibung des Bühnenbildes, die auch als Teil der Audiodeskription gezählt werden kann, ist für alle Zuschauer*innen hörbar und persifliert in ihrer Ästhetik eine bekannte Form der Popkultur. Zu Beginn des Abends fokussiert sich der Blick auf eine Schrifteinblendung auf der Leinwand, weiße Schrift auf schwarzem Grund, deren Ausrichtung nach hinten gefluchtet ist und die sich als Textblock von der unteren Kante der Leinwand aus ins Blickfeld zu schieben scheint. Diese Form der Einblendung erinnert an die Einführungen in Science Fiction-TV-Shows der vergangenen Dekaden und – besonders prominent – an die Film-Saga »Star Wars« von George Lucas. Ähnlich fantastisch geht es auch zunächst bei *Criptonite* zu. Bevor das

Bühnenbild ausführlich zunächst auf Englisch und dann auf Deutsch beschrieben wird, eröffnet der Text – im Voice Over auf Englisch gesprochen von Nina Mühlemann – das Hintergrund-Narrativ des Abends. Es wird berichtet von zwei sich gegenüberstehenden Gruppen: den Menschen und den Mutant*innen, deren Gene mutiert sind und ihnen Kräfte wie Superheld*innen verliehen haben. Da bereits der Titel »Be Inspired« auf den hier ausgeführten Begriff *inspiration porn* verweist, wird deutlich, dass es sich bei den Menschen um nicht-behinderte und bei den Mutant*innen um behinderte Personen handelt. In dieser »nahen Zukunft, in einer Welt, nicht allzu anders als die unsere«, werden die Mutant*innen durch materielle und soziale Barrieren ausgegrenzt, da die Menschen Angst vor den Superkräften haben. Dann werden die beiden Figuren eingeführt, die die Conférenciers für den Abend geben werden. Mit Beginn der Bühnenshow wird offenbar, dass es sich dabei logischerweise wieder um Edwin Ramirez und Nina Mühlemann handelt, dieses Mal jedoch, nicht wie bei *Slow Animals*, als sie selbst. Stattdessen treten die beiden als die ehemaligen Freunde auf, ganz platonisch, aber auch doch etwas erotisch, und nun Kontrahenten Professor Xandy XXX und Derek Vibrato. Professor Xandy, dargestellt von Nina Mühlemann mit einem exorbitant großen Schnauzbart im Gesicht, ansonsten in Anzug und Fliege, glaubt an die Überzeugungskraft der Mutant*innen durch Inspiration und ein warmes Lächeln und ist auch Gastgeber des fiktiven Kongresses »Humans And Mutans Bond Under Respectful Guidelines Annual Roundtable«, der den fiktiven Rahmen für das Zusammenkommen in der Aufführung bietet. Gestört wird der Kongress jedoch von Derek Vibrato (Edwin Ramirez, in rot gekleidet mit einem lilafarbenen Bolero, der Afro ist grau eingefärbt, genau wie die Augenbrauen), der eine Schar Mutant*innen um sich gesammelt hat, die selbstbestimmt auf einer Insel als Gemeinschaft leben. Die Mitglieder seiner Mutant*innen-Rebellion sind die Gast-Performer*innen des Abends, Heidi Haas, Sam Busy, Roy Fischer, deren Auftritte von den Interaktionen zwischen Mühlemann und Ramirez eingefasst werden.

Abb. 1: Szenenausschnitt aus *Criptonite #3: Be Inspired!*



© Naomi Tereza Salmon

Zum Bild

Nina Mühlemann als Professor Xandy XXX und Edwin Ramirez als Derek Vibrato befinden sich in der Mitte des halbrunden Bühnenaufbaus von *Be Inspired!* Nina Mühlemann, eine weiße Person im Rollstuhl, trägt eine dunkle Hose, ein vorne zugeknöpftes Jackett und eine Fliege. Die braunen Haare fallen locker bis zur Schulter, das Gesicht ziert ein brauner gezwirbelter Schnurrbart. Mühlemann hält die Arme nach oben abgewinkelt, die rechte schwebt in einer lockeren Haltung neben dem Gesicht, die Linke streckt das Textmanuskript vom Körper weg. Ramirez, eine PoC-Person, ebenfalls im Rollstuhl, sitzt links von Mühlemann, der Afro schimmert lila im Bühnenlicht. Ramirez trägt einen violetten Bolero über einem gänzlich roten Outfit und stützt, sowohl vom Betrachter als auch von Mühlemann abgewandt, den Kopf in die Hände. Das Gesicht ist zu einem Lachen verzogen. Im Hintergrund über

Ramirez schwebt das *Criptonite*-Logo in großen lilafarbenen, gelb umrandeten Lettern. Die farbenfrohen Bühnenbildteile sind teilweise mit glitzerndem Stoff überzogen. Eines über dem *Criptonite*-Logo verkündet in weißen Buchstaben den Ausruf »Wow«. Zentral auf der Bühne hängt eine Leinwand hinter Mühlemann, auf der unten in gelber Schrift die Untertitelung der Show zu lesen ist. Darüber wird gerade ein vermeintlich inspirierendes Zitat von Dragqueen-Legende RuPaul eingeblendet: »Fulfillment isn't found over the rainbow – it's found in the here and now. Today I define success by the fluidity with which I transcend emotional landmines and choose joy and gratitude instead.« Die gesamte Szenerie ist in rosafarbenes Licht getaucht.

Es tauchen aus den Vorgängerveranstaltungen bekannte Elemente auf, wie etwa, dass Ramirez und Mühlemann den Text aus den Skripten ablesen, spontane Pausen entstehen und sie in Lachanfalle über Textpassagen oder kleine Fehler des Gegenübers ausbrechen, wie das versehentliche Vertauschen der Figurennamen in der Ansprache. Professor XXX und Vibrato liefern sich unter anderem eine Telekinese-Prügelei, in der eine in einen schwarzen Morphsuit gehüllte, gesichtslose Person die beiden abwechselnd mit Kissen und Bühnenbild-Teilen bewirft, sie streiten über eine Kampagne der Schweizer Paraplegie-Stiftung oder treten in einer Art Inspirations-Lipsyncing-Wettbewerb gegeneinander an. Am Ende kann Vibrato seinen – platonischen! – Freund Xandy davon überzeugen, sich zumindest eine Ruhepause auf der Insel zu gönnen; im Anschluss feiern alle beteiligten Performer*innen das Finale des Abends mit dem Song »I need a hero« von Bonnie Tyler.

2.2.1 *Passing* und *unmasking*: (Un-)Sichtbarkeit

Erster Gast von der Mutant*innen-Insel auf dem »Humans And Mutans Bond Under Respectful Guidelines Annual Roundtable« – von Ramirez als Derek Vibrato unter seinem Akronym HAMBURGAR verspottet – ist Heidi Haas, begrüßt vom Sound des Applauses und dem Song »How Bad Can I Be?« aus dem Soundtrack des Animationsfilms »Der Lorax« (2012).

Haas trägt bei dem Auftritt ein schlichtes, eng anliegendes schwarzes Kleid, das die Körperrundungen betont und darüber ein glitzerndes Cape. Papiermasken, die die Augenpartie verdecken und die, wie an den Gummizügen am Hinterkopf zu erkennen ist, übereinander getragen werden, zieren das Gesicht. Während Haas via Standmikrofon den Text vorträgt, der auf einem schwarzen Notenständer steht, werden die Papiermasken nacheinander abgesetzt und offenbaren immer weiter die darunter liegenden bunten Masken. Haas berichtet vom eigenen Weg zur medizinischen Diagnose von Autismus, die erst mit Anfang 30 gestellt wurde, und dem eigenen Anpassungswillen seit dem Kindesalter. Verwoben wird diese persönliche Geschichte mit dem eigenen Faible für Superheld*innen und deren Maskeraden, wie der Brille, die Superman als sein Alter Ego Clark Kent trägt und die somit sein Superhelden-Dasein für die Umwelt unsichtbar macht. Haas berichtet von anfänglichen Versuchen in der Kindheit, die eigenen neurodivergenten¹³ Charakteristika, die von der Umgebung als merkwürdig eingestuft wurden, zu verbergen. Im Erwachsenenalter seien diese Bestrebungen ins Gegenteil verkehrt worden. Während der Formulierung des eigenen Wunsches nach Sichtbarkeit fallen im wahrsten Sinne des Wortes immer mehr Masken, bis Haas am Ende das Gesicht offenlegt, die Augen mit Glitzer umrandet.

13 Der Terminus »neurodivergent« wurde im Jahr 2000 von Kassiane Asasumasu, einer autistischen Aktivistin, gemeinsam mit dem Gegenbegriff »neurotypisch« etabliert. In der Nutzung dieser Begriffe liegt die Intention, das Sprechen über Autismus und andere neuro-kognitive Zustände, die als abweichend von der Norm deklariert werden, aus dem Paradigma der (medizinischen) Pathologisierung herauszulösen. Durch die Konstruktion von bestimmten kognitiven Abläufen als »normal« und anderen als »deviant«, werden jedoch neurologische Minderheiten wie Autist*innen, ADHS-ler*innen und weitere Formen der Neurodivergenz pathologisiert. Stattdessen wird die Wendung zum Neurodiversitäts-Paradigma vollzogen, dass eine natürliche Diversifizierung des menschlichen Verstands als den Ist-Zustand postuliert. Vgl. Walker 2021, 18ff., 38f.

Abb. 2: Szenenausschnitt aus Heidi Haas' Gast-Performance.



© Naomi Tereza Salmon

Zum Bild

Heidi Haas, bekleidet mit einem schwarzen Minikleid und einem glitzernden bodenlangen Cape, steht auf der Bühne vor einem Standmi-

krofon. Die kinnlangen Haare schimmern rötlich im rosafarbenen Licht auf der Bühne, das Gesicht ist mit blauem und pinkfarbenem Make-up geschminkt, das die Augen wie eine Maske umrandet. Haas hat den Kopf zur Seite gedreht, die eine Hand ruht sanft auf dem Bauch, die andere ist gerade in einer Geste zur Seite begriffen. Man erkennt verschwommen die Umrisse einer Papiermaske, die gen Boden segelt – Haas blickt ihr mit unberührtem Gesichtsausdruck hinterher. Im Hintergrund sieht man Ausschnitt des gelb-lilafarbenen *Criptonite*-Logos sowie eines pink glitzernden und eines grünen Bühnenbild-Designs, die in fantastische Formen geschnitten wurden. Auf dem einen prangt die Aufschrift »Wow« in weißen Buchstaben. Im linken Vordergrund des Bildes sieht man den Umriss eines*einer Zuschauers*Zuschauerin.

Es sei mit Sicherheit besser, die eigene Behinderung offen zu zeigen, so, wie die Antihelden der Comics ihre Gesichter und Emotionen offen zeigen, als Clark Kent zu sein – »normal«. Für Heidi im Kindesalter kam Normalität der Superkraft der Unsichtbarkeit am nächsten, dies bedeutete aber dafür, das wahre Selbst maskieren zu müssen. Dies sei nun nicht mehr so spannend, stattdessen wolle Haas wie der Joker aus Batman sein – demaskiert, aber er selbst. Mit Carrie Sandahls Arbeiten zu autobiografischen Soloperformances crip-queerer Künstler*innen lassen sich Heidi Haas' Schilderungen der Anpassung und damit Maskierung der eigenen autistischen Verhaltensweisen beschreiben als »everyday performance of *passing* in which even the most visibly impaired people attempt to deflect the label of disability. [Herv. M.K.]«¹⁴ Praktiken des *passings* sind somit Praktiken, die aktiv die von Haas zunächst angestrebte Unsichtbarkeit der eigenen Behinderung in sozialen Prozessen herstellen soll. Dabei wird versucht, die eigenen autistischen Verhaltensweisen möglichst zu überdecken, zugunsten einer Alltagsperformanz von Normalität, hier von neurotypischen Verhaltensweisen.¹⁵ In der ästhetischen Praxis des Demaskierens, die Haas

14 Sandahl 2003, 40.

15 Vgl. Sandahl 2003, 40f.

zeitgleich vollzieht, wird jedoch das Gegenteil des *passings* gezeichnet: ein *unpassing* als *unmasking*. Indem Haas die vielen Schichten von Masken im Verlauf des Textes nach und nach ablegt, scheinen sie die über die Lebenszeit erlernten Praktiken des *passings* zu symbolisieren, deren Abwerfen gleich einer Hautschicht des Gesichts immer mehr von der ursprünglichen Augenpartie freigibt. Die Demaskierung legt aber nicht nur das Gesicht frei, sondern wird zum sprachlich markierten ›pride moment‹, einem »process liberation and self-actualization«¹⁶. Haas zieht, umgangssprachlich gesprochen, sowohl in der Versprachlichung als auch in der körperlichen Ausführung der Performance blank und verleiht damit der autistischen Haas als behinderte Person sprachlich und körperlich Sichtbarkeit. Die Neurodivergenz wird zur Erscheinung und damit sichtbar.

2.2.2 Out of the closet, onto the stage: Crip-queere coming outs

Dieses In-Erscheinung-Treten der Behinderung der Performer*innen lässt sich als ein Prozess des *coming outs* beschreiben. Es beschreibt für Sandahl das Sichtbar-machen von Behinderung und/oder Queerness nach eigenem Ermessen, ohne sich in ein mehrheitsfähiges Muster bestimmter Identitätsstrukturen einpassen zu müssen.¹⁷ Dabei werden beide Identitäten, also *crip* und *queer*, als Wiederaneignung pejorativer Begriffe für Behinderte und LSBTIA*-Personen, als dezidiert politisch und kritisch gerahmt.¹⁸ Der Begriff des *coming outs* erwächst ebenso aus einem politischen Kontext, denn die Formulierung »coming out of the closet« spielte im zentralen Slogan der Gay Liberation Front 1969 als politische Bewegung eine zentrale Rolle: »Out of the closets, into the streets«, forderten die Aktivist*innen. Auch dieser Spruch wirbt für eine Deprivatisierung und Sichtbarmachung der queeren Identität.¹⁹

16 Samuels 2003, 235.

17 Vgl. Sandahl 2003, 40ff.

18 Vgl. McRuer 2006, 41.

19 Vgl. Sandahl 2003, 42.

In Haas' Performance steht das *coming out* als crip im Vordergrund, die beiden anderen Gastperformer*innen des Abends zentrieren direkt in der eigenen Sprache oder indirekt in der eigenen (gender-)queeren Performanz auch das *coming out* als queer durch die Herstellung von Sichtbarkeit. Sam Busy outet sich sprachlich in der eigenen Performance nicht nur als autistisch und psychotisch, sondern auch als transmaskulin und nicht-binär. Sams Performance beginnt mit dem Auftritt in einem roten Latexkittel, der sich am Rücken öffnet und an Krankenhauskleidung erinnert. Die kinnlangen Haare sind nach hinten gegelt und werden von einem roten Gymnastikband zurückgehalten, das um den Kopf geschlungen ist. Dunkle, grob geschminkte Striche auf Sams Gesicht konturieren Nase und Wangenknochen. Sam spricht innerhalb der Performance nicht, alle Stimmen kommen vom Band und scheinen den Körper auf der Bühne zu traktieren. Die erste Stimme, markiert als die der RichterIn, wirft Sam vor, ein*e Mutant*in zu sein, der*die unter den Menschen spioniert habe – auch hier ist der Moment des *passings* relevant, denn Sams Autismus und Psychose seien von Medikamenten derart unterdrückt worden, dass Sam als neurotypisch durchginge. Eine zweite Stimme, zu erkennen an dem rauhen, etwas atemlosen Ton als Edwins, wirft Sam eben jenes *passing* vor und stößt immer wieder Beschimpfungen aus. Während Sam mit der Stimme der (menschlichen) RichterIn recht gleichgültig umgehen kann, scheint Edwins Stimme – in der Übertitelung als unbekannt markiert – Sam mehr zuzusetzen und zu Autoaggression durch das Schlagen gegen den Kopf zu führen. Sams Bewegungen behalten während der gesamten Performance eine ähnliche Qualität – sie sind von fließenden Bewegungen etwas abgesetzt, ruckartig und gehen mit einer dauerhaften Anspannung des Körpers einher. Der Stimme der RichterIn begegnet Sam mit Selbstbewusstsein und legt den roten Kittel ab, darunter kommt Lederunterwäsche zum Vorschein, die die Brust und das Gesicht entblößt und im Schritt eine Ausbuchtung abzeichnet. Das Selbstbewusstsein schwindet jedoch, als Sams Stimme selbst vom Band ertönt und das eigene Körperbewusstsein beschreibt, wie die Stimmen im eigenen Kopf, deren Realitätsbeschreibung von der anderer Personen abweiche, insbesondere von denen von Edwins Stimme, die Sam auffor-

dert, in »der richtigen Welt« anzukommen. Daraufhin zeigt Sam eine Tanzeinlage mit derselben, bereits beschriebenen Bewegungsqualität zu Radioheads »Creep«, die sowohl mit Elementen des Verbergens, insbesondere des eigenen Gesichts, als auch mit kämpferischen Momenten arbeitet, wenn Sam den eigenen Körper durch Liegestütze stählt. Im Verlauf nimmt Sam auch das Gymnastikband ab und bewegt sich damit anschließend zum Klang der eigenen Stimme fort, bewegt die Füße durch das Band wie eine Marionette und lächelt gezwungen, während der Text beschreibt, wie Momente des *passings* sich für Sam körperlich ausgestalten, nämlich als unangenehm und schwach. Am Schluss beschließt Sam, sich der Mutant*innen-Revolution anzuschließen, aber nur unter der Bedingung, dort nach eigenem Ermessen tanzen zu können.²⁰ Wie befreit von der Anspannung tanzt Sam am Ende frei zu »Confident« der nicht-binären Musiker*in Demi Lovato.

20 Es handelt sich hierbei um eine Zitation des geflügelten Satzes »If I can't dance, I don't want to be part of your revolution!«, der in unterschiedlichen Formulierungen der amerikanischen Anarcho-Feministin Emma Goldman zugeschrieben wird. Vgl. Derrida/McDonald 1982, 66.

Abb. 3: Szenenausschnitt aus der Performance von Sam Busy.



© Naomi Tereza Salmon

Zum Bild

Sam Busy, eine *weiße* Person in schwarzer Lederunterwäsche, steht mit gebeugten Knien im Zentrum der Bühne. Der Körper ist angespannt, die Beine und Arme sind angewinkelt und der Rücken beugt sich unter der Kraftaufwendung nach vorne, mit der Busy ein rotes Gymnastikband, das unter den Lederstiefeln mit hohem Absatz festgeklemmt ist, bis zur Stirn hochzieht. Braune, leicht strähnlige Haare fallen in Sams Gesicht und verdecken es. Rechts liegt das rote Latexoutfit auf dem Boden, am Rande sieht man bunte, fantasievoll geformte Bühnenbildteile sowie das *Criptonite*-Logo in lila Lettern mit gelber Umrandung. Hinter Sam Busys Gestalt sieht man einen silbernen Vorhang, auf dem die Lautmalerei »ÖÖPS« steht, sowie eine schwarze Leinwand, auf der gera-

de die Lyrics des Songs »Creep« von Radiohead eingeblendet wird: Gerade wird die Zeile »I'm a weirdo« eingeblendet.

Auch für diese Performance lässt sich von einem *coming out* als Sichtbarkeit nach eigenem Ermessen sprechen. Das *passing* wird hier als ein gerichtlicher Prüfstand inszeniert, der jede kleinste Handlung des Verhaltens von Sams Körper auf der Bühne zu Protokoll gibt. Sam Busy eröffnet im Voice Over jedoch noch eine weitere Dimension in Form von Ramirez' Stimme, denn das *passing* ist nicht nur der Versuch, sich der Umwelt anzupassen, wie es bei Heidi Haas thematisiert wird, sondern auch ein von der Außenwelt induzierter Konflikt mit dem neurodivergenten und psychotischen Selbst, das in einer instabilen Realität verweilt, in der es keine Deutungshoheit über die »wahre Welt« oder »das richtige Verhalten« gibt. Sams (Selbst-)Wahrnehmung kollidiert mit der Wahrnehmung anderer, ist aber in trotzdem legitim, da sie auf der eigenen körperlichen Erfahrung basiert. Dieser Widerstreit zwischen dem eigenen legitimen Erleben und der von außen herangetragenen, aber zunächst internalisierten (weil von der eigenen Stimme gesprochenen) Realitätsvorstellung kommt ästhetisch in den unterschiedlichen Bewegungsqualitäten zum Ausdruck. Wird das *passing* thematisiert, wirken die Bewegungen wie fremdgesteuert, was zusätzlich durch das Gymnastikband verdeutlicht wird, das in seinem Einsatz gelegentlich an Marionetten-Fäden erinnert. Sams Körper steht unter Anspannung bis zu dem Moment, als die eigene Unabhängigkeit deklariert wird. In diesem Moment des *coming outs* löst sich die Körperspannung auf, und die Bewegungen vollziehen sich nach eigenem Ermessen und Lustgewinn. Obwohl die Thematisierung der eigenen crip-queeren Identität bereits zu Beginn der Performance eine Rolle spielt, verorte ich das *coming out* erst am Ende der Performance. Nach Sandahls Setzung ist das *coming out* nicht nur die offene Thematisierung, sondern auch ein politischer Akt der Selbstbehauptung vor einem Publikum, das Zeugenschaft für diesen Akt ablegt.²¹ Sam

21 Vgl. Sandahl 2003, 49.

behauptet sich erst im Finale der Performance gegen den diagnostizierenden Blick der Richterin und mixt selbstbewusst die eigenen Identitätsmarker als crip und queer. Dadurch sagt Sam den fremden Blicken den Kampf an und entzieht sich diesen auf der einen Seite durch den angekündigten Rückzug auf die Insel und auf der anderen Seite durch den gelösten Tanz. Ein diagnostischer Blick auf Sams Identität scheitert nach dieser politischen Selbstbehauptung des *coming outs*.²²

Dieses Scheitern des fremden Blickes als diagnostisch und identitätsmarkierend wird in der letzten Performance von Roy Fischer noch deutlicher. Roy verzichtet gänzlich auf gesprochene Sprache und arbeitet lediglich mit Musik und Körper. Roy betritt die Bühne in Stille, gewandet in einen bodenlangen weißen Überwurf mit überlangen weißen Ärmeln und einem gerafften Kragen, an dem Sicherheitsnadeln fixiert sind. Die kurzen dunkelbraunen Haare glänzen im Scheinwerferlicht synthetisch wie eine Perücke. Vom Band erklingt eine beruhigende Stimme, die Roy Fischer irritiert um sich blicken lässt und verspricht, alles werde gut. Anschließend tritt Roy auf das am Bühnenrand stehende Mikrofon zu, während ein Backing Track erklingt und Roy den Song »I Am What I Am« aus dem Musical »La Cage Aux Folles« anstimmt. Währenddessen krempelt Fischer zunächst die Ärmel des an eine Zwangsjacke erinnernden Gewandes auf und befreit sich anschließenden von dem engen Kragen, der herabfällt und goldene Ornamente und Ketten offenbart, die das weiße Outfit beleben. Mit Ende der Musicalnummer reißt Roy das Gewand herunter und offenbart ein schwarzes Outfit, das die Konturen Körpers offenbart: eine schwarze Jacke mit Fransen am Rücken und goldenen Schulterornamenten, eine taillierte, korsettierte Lederhose und Highheels. Zu schnellen Musikwechseln verschiedener Popkünstler*innen, wie Lady Gaga, Britney Spears und Christina Aguilera entfaltet sich eine Tanznummer, die den Stil der jeweiligen Songs, die sich alle inhaltlich ums Kämpfen drehen, aufgreift. Zum Sound von »Rise like a phoenix« des*der queeren Künstler*in Conchita Wurst zieht Fischer die dunkle Perücke vom Kopf und legt den eigenen rasierten Schädel frei und damit produziert mit dieser

22 Vgl. Sandahl 2003, 46.

Geste einen Konfettiregen, der das Publikum zum Johlen bringt. Auch Jacke und Hose fallen, und Roy beendet die Nummer barfuß und nur noch mit einem schwarzen String bekleidet mit der finalen Zeile der Musicalnummer »I Am What I Am«. Fischers Performance arbeitet mit dem historischen Archiv, das die Geschichte von *coming out*-Prozessen bildet. Carrie Sandahl benennt dafür die Schwulenrechtsbewegung, deren Slogan das *coming out* gefordert habe und deren Forderungen in jedem *coming out* zitiert würden.²³ Fischer bespielt in der Performance das popkulturelle Archiv von Drag-Performances. Die erste Musikauswahl setzt dafür den Ton: »La Cage Aux Folles«, ein Musical von Jerry Hermann, das 1983 auf dem Broadway äußerst erfolgreich lief, gilt als das erste Musical, das eine homosexuelle Paarbeziehung in den Fokus stellte. Einer der beiden Partner, Albin, tritt als die Dragqueen Zaza auf und performt in dieser Rolle die bekannteste Nummer des Abends, »I Am What I Am«. Zazas Performance als Frau ist so überzeugend, dass es Albin damit sogar gelingt, die erkonservativen Schwiegereltern in spe seines Sohnes zu überzeugen, er sei dessen Mutter in einer vermeintlich heterosexuellen Familienkonstellation. Insgesamt gilt das Musical aber in seiner Realisation als wenig subversiv: Es ist zum einen musikalisch ein sehr traditionell gestaltetes Musical. Zum anderen betonten sowohl die Handlung und deren Darstellung als auch das Marketing, das sich auch des Privatlebens der Darsteller*innen bediente, im zeitlichen Kontext der AIDS-Krise amerikanische (heterosexuelle) Familienwerte.²⁴ Obwohl »I Am What I Am« deshalb auch als allgemeine Selbstermächtigungsnummer verstanden werden kann, ist sie im Stück trotzdem ein zentraler Moment für Albins queere Selbstbehauptung als Drag-Queen.²⁵ Auch die übrige Musikauswahl ist dezidiert queer, da sie Schlagwörter wie »strong« und »survival« in den Vordergrund stellt, wie beispielsweise »I will survive« von Gloria Gaynor. Nadine Hubbs analysiert nicht nur den Song als queere Hymne der Disco-Ära, sondern auch Popmusik allgemein als Medium für queere Botschaften in der

23 Vgl. Sandahl 2003, 42.

24 Vgl. Hart 2003, 5f., 8.

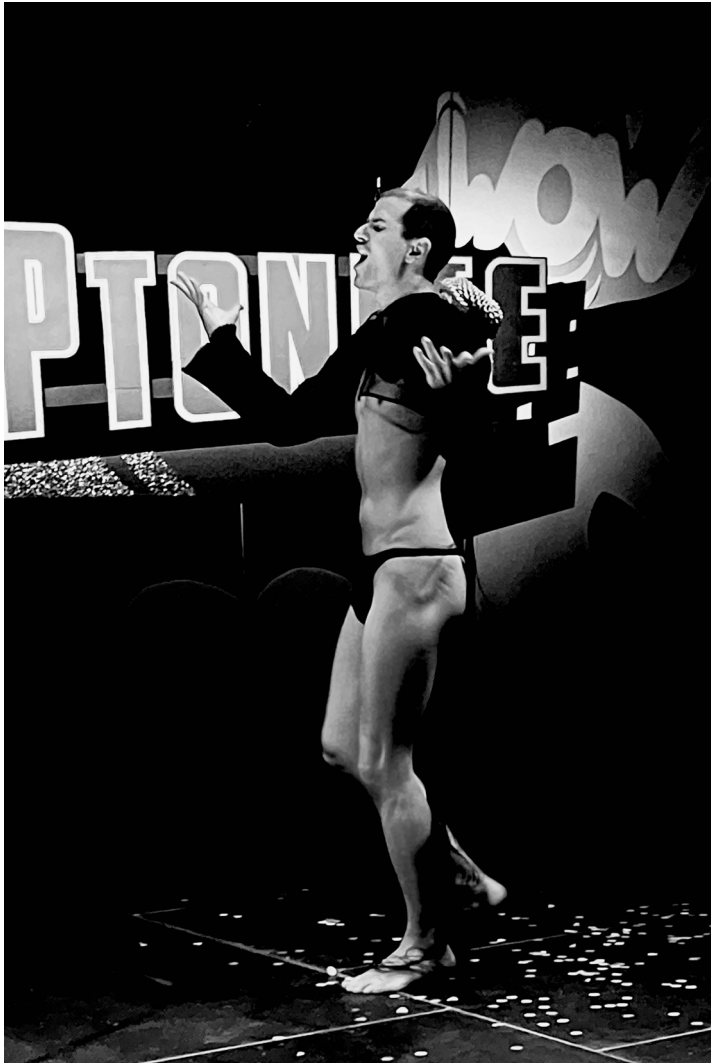
25 Vgl. Hart 2003, 19.

Zeit der AIDS-Krise.²⁶ Eine weitere Drag-Referenz ist das Abnehmen der Perücke: Während die Perücken von Drag-Performer*innen oft erst nach der Darbietung abgenommen werden, eine Geste, die beispielsweise Albin in »La Cage Aux Folles« schlussendlich outet, nimmt Roy Fischer sie während der Performance ab und lässt es Konfetti regnen. Dieser Einfall erinnert beispielsweise an Performances der Gewinnerin der neunten Staffel der erfolgreichen Drag-Castingshow *RuPaul's Drag Race*, Sasha Velour, die es in einem semifinalen Lipsync-Wettbewerb auf diese Weise Rosenblätter regnen ließ.²⁷ Fischers Körper als Erscheinung zitiert damit popkulturelle Referenzen queerer Praktiken, die subversiv mit Geschlecht operieren.

26 Vgl. Hubbs 2007, 239ff.

27 Siehe hierzu Rodrigues 2017.

Abb. 4: Szenenausschnitt aus der Performance von Roy Fischer.



© Naomi Tereza Salmon

Zum Bild

Roy Fischer, eine schlanke, hochgewachsene, *weiße* Person, schreitet im Profil über die Bühne, Fischer trägt einen schwarzen String und eine schwarze Jacke, die allerdings nur bis zur Brust reicht und am Rücken und im Schulterbereich mit fast bodenlangen Fransen und Gold dekoriert ist. Fischers Arme sind auf Brusthöhe erhoben, die Handflächen zeigen zur Decke, die Finger sind elegant aufgefächert. An Fischers leicht erhobener Kopfhaltung und dem aufgerissenen Mund kann man ablesen, dass in der Performance gerade gesungen wird. Hinter Roy sieht man wiederum das bunte Bühnenbild mit der »WOW«-Aufschrift und dem *Cryptonite*-Logo.

Die Erscheinung von Körpern auf der Bühne ist, wie Tobin Siebers reflektiert, in ihrer affektiven Reaktion an soziale Relationen gebunden, die aus Siebers' Perspektive in ästhetischen Analysen regelmäßig in den Hintergrund gerückt werden.²⁸ Wenn Erscheinungen sozial-affektive Relationen zwischen Körpern hervorbringen, muss aus einer kritischen Perspektive die Hinwendung des Körpers zur Welt und damit zu anderen Körpern theoretisiert werden. Vorschläge auf diese leibliche Perspektive der Erfahrung von Kunst bietet die Phänomenologie, deren Bearbeitung durch kritische crip-queere Ansätze auch Potenzial für die künstlerische Betrachtung und Zuschauer*innen-Perspektive bieten kann.

28 Vgl. Siebers 2012a, 18.

3. Kritische Phänomenologie

Auf seine Frage hin, was Phänomenologie sei, antwortet Maurice Merleau-Ponty im Vorwort der *Phänomenologie der Wahrnehmung* sich selbst: »Phänomenologie ist vollziehbar und ist erkennbar als Manier oder Stil, sie existiert als Bewegung, aber noch ist sie nicht zu abgeschlossenem philosophischen Bewußtsein [sic!] gelangt.«¹ Die Phänomenologie beschäftigt sich also nicht nur mit dem Leib und der durch ihn geformten Wahrnehmung, sondern ist selbst noch ein beweglicher Körper, dessen Spielweisen für Fortentwicklung offen sind. Die Methodik dieser Arbeit soll sich somit zum einen der Phänomenologie als Manier bedienen und zum anderen kritische Perspektiven und Weiterentwicklungen der phänomenologischen Altmeister aufgreifen und anwenden.

In einem, wie Merleau-Ponty ihn beschreibt, noch in Bewegung befindlichen Wissenschaftskorpus einer phänomenologischen Lehre, die danach strebt, die Erfahrung in und mit der Welt zu beschreiben, ist eine kritische Perspektive bereits angelegt.² Merleau-Pontys phänomenologische Lehre, die den Körper von Beginn an weniger als ein Konglomerat von physischen Strukturen und Handlungsmöglichkeiten sieht, sondern mehr als aktiven Produzenten von Wahrnehmung, eingebettet in einen dynamischen Kontext. Sie steht deshalb häufig am Ausgangspunkt kritischer Phänomenologien im Kontext von Behinderung und Queerness.³

1 Merleau-Ponty 1965, 4.

2 Vgl. Guenther 2020, 12.

3 Vgl. Reynolds 2017, 419f.

3.1 Phänomenologie neu denken

Die queerfeministische Theoretikerin Sara Ahmed legte mit ihrer Publikation *Queer Phenomenologies. Orientations, objects, others.* (2006) einen der Grundsteine für eine identitätspolitisch motivierte kritische Phänomenologie. Sie rahmt ihren Zugriff auf die phänomenologische Lehre kritisch durch eine zweigeteilte Perspektive auf den Grundbegriff Orientierung. Eine Phänomenologie, die sich als dezidiert queer verstehe, erreiche ihre Durchschlagskraft nicht nur über die kritische Auseinandersetzung mit dem Konzept der Orientierung in der Phänomenologie. Sie müsse zeitgleich auch nach der Orientierung der phänomenologischen Wissenschaft als solcher fragen.⁴ Zur Illustration letzterer Position zieht Ahmed Edmund Husserls Beispiel seines phänomenologischen Blicks auf seinen eigenen Schreibtisch heran. Dieser Blick erfordert eine Orientierung zum Tisch hin, deren zwangsläufige Konsequenz es ist, dass für diese Ausrichtung andere Dinge in den Hintergrund verschoben und nicht Fluchtpunkt der Orientierung sind.⁵ Ahmed wirft ein feministisches Schlaglicht auf Husserls Tisch, indem sie illustriert, dass der vom Wahrnehmenden delegierte Hintergrund in der Regel im Bewusstsein desselben nicht zur Gänze erfasst wird. Der Hintergrund der phänomenologischen Beobachtungen gleicht einem Horizont, dessen Ausmaße nie ganz zu erfassen sind. Die Perspektive auf ihn ist immer bereits von Orientierungen überformt, die vorausgehend oder unbewusst vorgenommen wurden, beispielsweise durch Übernahme von Geschlechterrollen oder Klassenbewusstsein. Husserls Perspektive auf den Schreibtisch und das Schreiben selbst ist durch die historische Vergeschlechtlichung der Philosophie als männliche Domäne ebenso überformt wie durch die nicht-reflektierte Delegation der domestizierten Sphäre von Care Arbeit in den Hintergrund.⁶ Sowohl

4 Vgl. Ahmed 2006, 3.

5 Siehe vergleichende phänomenologische Position bei Merleau-Ponty 1965, 91ff.

6 Vgl. Ahmed 2006, 31f., 55–59. Maurice Merleau-Ponty adressiert in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* durchaus geschlechter- und sexualspezifische Differenzen in der Phänomenologie. Zu kritisch-feministischen Einordnung von

Sara Ahmed als auch Lisa Guenther sehen eine kritische Perspektive auf diesen Umstand bereits in den Arbeiten von Husserl und Merleau-Ponty angelegt: Beide Altmeister analysieren die körperlichen Horizonte als historische Sedimente⁷, aber die klassische phänomenologische Lehre unterlasse einen

equally rigorous account of how contingent historical and social structures also shape our experience [...] in what we might call a quasi-transcendental way. These structures are not a priori in the sense of being absolutely prior to experience and operating the same way regardless of context, but they do play a constitutive role in shaping the meaning and manner of our experience.⁸

Eine kritische Phänomenologie kann unter Berücksichtigung dieses Umstands als eine philosophische Praxis verstanden werden, deren Analysen die Beeinflussung von augenscheinlich allgemeingültigen Annahmen und die Herstellung und Wahrnehmung von Welt beeinflussen. Zum anderen entwickelt sich aus der philosophischen eine politische Praxis, deren Ziel nicht nur die Kartierung struktureller Grundannahmen der »Normalität«, sondern auch die Dekonstruktion und Destruktion ihres marginalisierenden Potenzials ist.⁹ Joel Michael Reynolds beschreibt dieses Potenzial anschließend an Rosemarie Garland-Thomson mit dem Begriff des »*normate*«¹⁰, zu Deutsch wohl am besten mit »das Normierte« oder »das Standardisierte« zu übersetzen. Es ist definiert als Praxis der Herstellung von hegemonialen Körpernormierungen, die bestimmte Körper in ihrer performativen Herstellung naturalisieren und somit normalisieren, wobei damit diesen Körpern Differentes als das Abnormale verworfen wird.¹¹ Diese Herstellung

Merleau-Pontys Perspektive als heteronormativ durch Judith Butler und Luce Irigaray siehe zusammenfassend Burke 2020.

7 Vgl. Ahmed 2006, 56.

8 Guenther 2020, 12.

9 Vgl. Guenther 2020, 15.

10 Siehe hierzu Garland-Thomson 2020.

11 Vgl. Reynolds 2020, 243–246.

von Subjektpositionen geht auf Judith Butlers Geschlechtertheorie zurück. Butler beschreibt Geschlechterdarstellungen als performativ hergestellt, ein Prozess, in dem das binäre Geschlechtersystem paradoxerweise sowohl erst produziert als auch zeitgleich in der Zitation seiner kulturell kursierenden Zeichen reproduziert wird. Der zentrale Prozess zur Herstellung intelligibler Subjekte ist jener der Abjektion: Homosexuelle und nicht-binäre Geschlechteridentitäten müssen zur Legitimierung der Heterosexualität als abnormal verworfen werden.¹² Robert McRuer führt diesen Umstand für Queerness und Behinderung zusammen, indem er die Verquickung zwischen dem, was er in Anlehnung an Adrienne Richs Arbeit zur Heteronormativität¹³ als *compulsory heterosexuality* und *compulsory abled-bodiedness* beschreibt. Folgt man seiner Argumentation, ist die Differenz von Heterosexualität und Queerness sowie Nicht-Behinderung und Behinderung nicht nur sozial hergestellt, sondern die beiden Herstellungsprozesse sind in der sozialen Produktion verbunden, im Sinne einer Normierungs- und Naturalisierungspraxis.¹⁴ Das Normierte als Ergebnis einer naturalisierenden und marginalisierenden Praxis wird in einer diesbezüglich nicht-kritischen Phänomenologie zu ontologischen Grundannahmen der körperlichen Erfahrung.

An anderer Stelle formuliert Joel Michael Reynolds aus dem Wunsch Merleau-Pontys heraus, die Phänomenologie möge eine Nicht-Philosophie werden. Eine solche legt die Körper-Geist-Unterscheidung ad acta und distanziert sich von der kanonischen Prägung der Philosophie. Eine Nicht-Philosophie formuliert die Idee einer nicht-philosophischen, nicht-normativen Phänomenologie.¹⁵ Eine solche

Non-normate phenomenology constitutes a form of non-philosophy through its insistence on the irreducible multiplicity of worlds created

12 Vgl. Butler 1991, 200–207.

13 Vgl. Rich 1980.

14 Vgl. McRuer 2006, 1f.

15 Vgl. Reynolds 2017, 420.

through the constitutive phylogenetic polymorphism and ontogenetic variability of human corporeality. [Herv. i.O.]¹⁶

Diese nicht-normierte Phänomenologie klammert, in Ahmeds Formulierung, Fragen von *gender*, Sexualität, *race* oder Behinderung nicht in den Hintergrund aus, sondern speist sich gerade aus dem Mehrwert der Wahrnehmung durch die gelebten Erfahrungswerte von nicht-normierten Körpern. Damit schafft sie auch Distanz zu ableistischen Grundannahmen der Philosophie, die Behinderung vor allen Dingen als Mangel und damit als Unglück und Schmerz verstehen und so diese ableistische Verschmelzung, wie Reynolds es nennt, durch ihren Kanon vererben.¹⁷ Ähnliche Vererbungsstrategien zeichnet Sara Ahmed für die Heteronormativität und den Kolonialismus der phänomenologischen Lehre nach.¹⁸

Die Prägung durch ein historisches Kontingent betrifft jedoch nicht nur die Phänomenologie, sondern wissenschaftliche Disziplinen an sich. Sara Ahmed kommt zu dem Schluss, dass ihre »preference for queer turnings«¹⁹ in wissenschaftlichen Herangehensweisen nicht nur auf ihre persönliche Identität, sondern auch auf ihre interdisziplinäre wissenschaftliche Sozialisierung zurückzuführen ist, die keiner (paternalistischen) wissenschaftshistorischen Linie folgt. Eine theaterwissenschaftliche Untersuchung mit der Perspektive einer kritischen Phänomenologie zu führen, erscheint mir deshalb aus drei Gründen sinnvoll. Erstens ist die Phänomenologie eine theaterwissenschaftliche Praxis, die fest in der Methodik der Aufführungsanalyse verwurzelt ist, wie im nächsten Kapitel ausgeführt werden soll.²⁰ Zweitens beruht das Selbstbild der deutschen Theaterwissenschaft auf einem interdisziplinären Verständnis, das in dieser Arbeit anhand der Intersektion von Theaterwissenschaft, Queer Theory und Disability Studies expliziert werden soll. Drittens bewegt sich die Theaterwissenschaft sowohl im

16 Reynolds 2017, 427.

17 Vgl. Reynolds 2017, 420ff.

18 Vgl. Ahmed 2006, 14, 22ff.

19 Ahmed 2006, 22.

20 Vgl. Roselt 2008.

Feld einer wissenschaftlichen als auch politischen Praxis. Sie ist selbst eine wissenschaftliche Disziplin, die kritische Perspektiven im Sinne Lisa Guenthers kartieren kann. Ihr Interessensfeld, dessen Konstruktion sie explizieren will, ist das Theater. Dieses wird sowohl im Selbstverständnis vieler Künstler*innen als auch im Fremdverständnis, zum Beispiel von staatlichen Institutionen durch das Erteilen von Bildungsaufträgen durch Subventionen, als politische Praxis verstanden. Die Beispielführung zu *Criptonite* wird das nachvollziehen.

3.1.1 (Re-)Orientierungen: Queere Blicke auf die Phänomenologie

»Heißt sehen nicht immer, irgendwoher sehen?«²¹, fragt Maurice Merleau-Ponty und schließt den folgenden Gedanken an:

Zum Ausdruck bringen will ich eine wohlbestimmte Art des Zugangs zu diesem Gegenstand, ›den Blick‹, so unzweifelhaft wie mein eigenes Denken und mir ebenso unmittelbar bekannt. Dies gilt es zu verstehen: Immer sehen wir nur von irgendwo her, ohne daß [sic!] aber das Sehen in seine Perspektive sich einschlösse.²²

Merleau-Ponty konstatiert somit, dass das Phänomen in unserer Wahrnehmung immer bereits als Produkt in den Fokus genommen wird, das Sehen selbst, mit dem diese Wahrnehmung erschlossen wird, dabei jedoch unreflektierte, gegebene Annahme bleibt. Aus der Sichtweise einer kritischen Phänomenologie, wie Sara Ahmed sie entwirft, gilt es, diese Frage dahingehend auszuweiten, dass nicht nur die Reflexion des Blickes an sich zu beachten ist, sondern auch seine wiederum nicht kritisch hinterfragte Orientierung durch heteronormative Strukturen.²³ Zum Anlass nimmt sie dafür eine Passage aus Merleau-Pontys *Die Phänomenologie der Wahrnehmung* (1965), die ein Gedankenspiel entwirft: Man stelle sich vor, ein wahrnehmendes Subjekt betrachte einen Raum durch einen Spiegel, der die Perspektive auf den Raum um 45° kippe.

21 Merleau-Ponty 1965, 91.

22 Merleau-Ponty 1965, 91.

23 Vgl. Ahmed 2006, 67f.

Der generelle Effekt dieses Experiments sei eine Form der Wahrnehmung, die in der deutschen Übersetzung von Rudolf Böhms »seltsam«²⁴, zu Englisch »queer«²⁵, sei. Aus dieser Perspektive ergebe sich aber keine Relokalisation von Fixpunkten, sondern erst das Begradigen der Raumansicht auf ihr eigentliches Raumniveau erlaube die Diagnose des ersten Blickwinkels als seltsam/queer. Es gibt folglich eine normative Achse und eine queere Abweichung.²⁶ Die Normativität der Blickachse und der queere Perspektivenwechsel in Merleau-Pontys Beispiel bilden den Ausgangspunkt für Sara Ahmeds kritischen Blick auf die Orientierung in der und der Phänomenologie selbst.²⁷

Merleau-Pontys und Ahmeds Verortung des Körpers zur Welt lässt sich zunächst einmal als parallel betrachten. Merleau-Ponty beschreibt den phänomenalen Leib als Körperschema: Der Körper ist nicht nur in der Welt, die als objektive Realität den Raum als zu erschließenden Container wahrnimmt, sondern er ist dynamisch zur Welt. Er tritt durch intentionale Wahrnehmung in Korrelation mit ihr und wohnt so Raum und Zeit ein.²⁸ Der Entwurf des Zur-Welt-Seins verabschiedet sich damit vom transzendentalen Subjekt und formuliert den Körper nun als das Subjekt der Wahrnehmung, dessen Subjektivierung die Welt im Wahrnehmungsprozess durchdringt, sodass Welt und Subjekt durch die Wahrnehmung in Interaktion treten.²⁹ Der Wahrnehmende und das Wahrzunehmende treten somit in ein paradoxales Verhältnis: Sie können einander nicht gegenseitig zur Gänze konstituieren, und das Sichtbare wird so nicht zum objektiven Seinszustand, den die Wahrnehmung erschließt, sondern ist eine Engführung der Horizonte durch das Subjekt der Wahrnehmung.³⁰ Merleau-Ponty löst damit eindeutig bestimmbare Grenzen zwischen Körper und Geist in seinem Entwurf

24 Merleau-Ponty 1965, 290.

25 Merleau-Ponty zit. n. Ahmed 2006, 65.

26 Vgl. Merleau-Ponty 1965, 290.

27 Vgl. Ahmed 2006, 65ff.

28 Vgl. Merleau-Ponty 1965, 166–171.

29 Vgl. Merleau-Ponty 1965, 242–247.

30 Vgl. Merleau-Ponty 1986, 173ff.

eines phänomenalen Leibes auf, wodurch die beiden Entitäten jedoch nicht aufgelöst werden. Stattdessen verflechten sie sich miteinander. Der phänomenale Leib kann durch sein Zur-Welt-Sein wiederum in ein ebenso chiastisches Verhältnis mit seiner Umwelt treten.³¹ Das Sichtbare, was dem Subjekt durch seinen Blick erscheint, ist für Merleau-Ponty folglich nicht nur die Deduktion durch einen Horizont zur Welt hin, sondern auch eine Engführung zwischen inneren und äußeren Horizonten. Das Sichtbare erscheint somit nicht in seinem harten, existenziellen Sein, sondern als kontingente Engführung durch den Blick.³²

Sara Ahmed teilt diese Perspektive auf die Situierung des Leibes und greift, Merleau-Ponty zitierend, auf dessen Ansatz zurück, den Körper als Standpunkt zur Welt hin zu begreifen, der perspektivisch das Verweilen in der Welt formt und dessen Perspektive aber auch reziprok von der Welt affiziert und geformt wird, sodass »bodies do not dwell in spaces that are exterior but rather shaped by their dwellings and take shape by dwelling.«³³ Im Anschluss an ihre eigene Arbeit in *The Cultural Politics of Emotion* (2004) resümiert Ahmed, dass der Raum eher als zweite Haut denn als Container zu begreifen sei und diese Haut ebenso wie die Körperoberfläche des Subjekts durch den Kontakt mit anderen in spezifischer Art und Weise texturiert und ausgeformt werde.³⁴ Soziale Normen schreiben sich sowohl in die Haut von Raum und Körper als auch in die Interaktion zwischen den beiden ein. So erhalten Individual- und Kollektivkörper ihre Form durch den Kontakt und die Attribuierung von Gefühlen zu anderen hin³⁵ – durch das Aufspannen eines Horizonts zur Wahrnehmung und eine Orientierung zu bestimmten anderen hin und von anderen weg.³⁶ Diese Orientierung als Subjektwerdung ist jedoch durch verschiedene gesellschaftliche Dispositive geprägt, wobei

31 Vgl. Günzel 2007, 40, 55f., vgl. Merleau-Ponty 1986, 180ff.

32 Vgl. Merleau-Ponty 1986, 175.

33 Ahmed 2006, 9.

34 Vgl. Ahmed 2006, 8f.

35 Vgl. Ahmed 2014, 1.

36 Vgl. Ahmed 2006, 32.

im Kontext der queeren Phänomenologie in naheliegender Weise das konstitutive Moment der Heteronormativität in den Fokus tritt, das ein binäres Geschlechtersystem im gegenseitigen reproduktiven Bezug herstellt.³⁷ Dabei ist sowohl die Herstellung des eigenen Geschlechts, dessen Produktion mittels kultureller Zeichen durch Naturalisierung unsichtbar gemacht wird, als auch der gegenseitige erotische Bezug der beiden Geschlechter aufeinander performativ hergestellt. Zur Aufrechterhaltung der Heteronormativität als der einzig intelligiblen Identität müssen abweichende Geschlechterperformanzen und sexuelle Orientierungen als Abjektes verworfen werden.³⁸ Die Heterosexualität ist aus feministischer Perspektive als patriarchale Institution zu betrachten, die einen heteronormativen Zwang zur Unterwerfung des (insbesondere queeren) weiblichen Subjekts ausformt.³⁹ Aus der queerphänomenologischen Wissenschaft heraus lässt sich das Konzept der *compulsory heterosexuality* als Körperpraktik beschreiben. Deren Repetition hat sich somit auch in die Haut des Sozialen eingeschrieben und wirkt wiederum so auf die Körper zurück, die mit der Oberfläche raumzeitlich situiert interagieren.⁴⁰ Sara Ahmed beschreibt die Repetition im phänomenologischen Sinne als Orientierungen des Körpers und verweist dabei zurecht auf die implizierte Räumlichkeit, die im Terminus »sexuelle Orientierung« bereits aufgeworfen wird. Zunächst greift sie auf Merleau-Ponty zurück, um Sexualität als Verhältnis zur Welt zu begreifen, das nicht vom Körper entkoppelt betrachtet werden kann, sondern diesen sensitiv auf ko-existierende Objekte orientiert. Mittels Judith Butlers Kritik an Merleau-Ponty legt sie diesen Standpunkt jedoch unmittelbar als heteronormativ offen, da Merleau-Ponty dabei immer einen generalisierten Modus des sexuellen Zur-Welt-Seins annimmt, dessen Universalismus durch die naturalisierten Körperpraktiken der Heteronormativität wirksam wird.⁴¹ Deren Wiederholungen

37 Vgl. Burke 2020, 161.

38 Vgl. Butler 1991, 38f., 45ff., 200–207.

39 Vgl. Rich 1980, 636f.

40 Vgl. Ahmed 2014, 145–148.

41 Vgl. Ahmed 2006, 67f.

implementieren sich auch als Orientierungen des Körpers »by taking some directions rather than others and towards some objects rather than others.«⁴² Als Repetition sind Orientierungen somit Effekte und Setzungen zugleich. Ihre machtvollen Wirkungen sind sowohl für das individuelle Subjekt als auch in intergenerationaler Wirkung für das normkonforme Subjekt nicht wahrnehmbar, weil sie in dessen Orientierung in den Hintergrund der Wahrnehmung delegiert werden. Orientierungen rücken bestimmte Objekte näher heran und verorten andere von sich weg.⁴³ Diese Nah- und Fern-, sowie Eigen- und Fremdverortungen sind gesellschaftlich mit verschiedenen Emotionen kodiert, deren Affekte sich positiv oder negativ sowohl auf den Wahrnehmenden als auch auf das Wahrzunehmende auswirken können.⁴⁴ Die universale Annahme einer heterosexuellen Orientierung in der Phänomenologie übersieht, dass die machtvolle Wiederholung sozialer Orientierungen »straight tendencies«⁴⁵ produziert. Denn Orientierung geht immer mit einer Investition ins soziale Gefüge einher, und diese zu verfolgen ist mit der Erwartung einer positiven affektiven Rückzahlung verbunden.⁴⁶ Die Re-Orientierung des Körpers durch ein queeres Verlangen erfordert ein Abwenden von vorgegebenen Orientierungen, die diese erst als Hintergrund der Ausrichtung der Wahrnehmung sichtbar machen. Im Kontext der Rückzahlung durch das soziale Netz führt eine solche queere Orientierung zu Einbußen. Während der heterosexuelle Körper der Welt ohne negative Affekte einwohnen und in den durch die Wiederholung der heteronormativen Orientierung texturierten Raum und die normative Zeit expandieren kann, wird sich der queere Körper in seiner Wahrnehmung der Reibung zwischen der eigenen Oberfläche und der des sozialen Raums stets bewusst sein.⁴⁷ Heteronormativität schafft also aus Sicht einer kritischen phänomenologischen Perspektive

42 Ahmed 2006, 58.

43 Vgl. Ahmed 2006, 80, 91f.

44 Vgl. Ahmed 2014, 4.

45 Ahmed 2006, 91.

46 Vgl. Ahmed 2006, 16f.

47 Vgl. Ahmed 2006, 100ff., vgl. Ahmed 2014, 146ff.

ein bestimmtes Verhältnis von Approximation und Distanz zu Objekten, denen man sexuell-sensitiv in der Ko-Existenz mit ihnen zugewandt ist. Re-orientiert man sich innerhalb dieser im Wahrnehmungsakt ausgeblendeten Strukturen, tritt das Subjekt dabei in eine queere, räumlich formuliert verquere Interaktion mit der Welt. Diese formt sich zwar in der Interaktion mit dem Subjekt erst aus und besteht nicht als präexistente objektiv betrachtbare Welt, ist aber durch iterative Wiederholung einer heteronorm produzierten und produzierenden Gesellschaft in ihrer Oberfläche bereits vorgeprägt. Die Reibung mit den dadurch entstehenden phänomenologischen abgebildeten Normen situiert den queeren Körper anders in seinem Zur-Welt-Sein als den heteronormativen, wodurch der Merleau-Pontysche subjektive Universalismus bezüglich des sexuellen Verlangens *ad acta* gelegt wird. Sara Ahmed resümiert stattdessen:

I would say that being orientated in different ways matters precisely insofar as such orientations shape what bodies do: it is not that the ›object‹ causes desire, but that in desiring certain objects *other things follow*, given how the familiar and social are arranged. [Herv. i.O.]⁴⁸

Damit beschreibt sie, dass phänomenologische Orientierungen des Körpers nicht nur das situative Zur-Welt-Sein beeinflussen, sondern sich auch lebenslang in biografische Orientierungen einschreiben. Jack Halberstam zeichnet nach, dass biografische Marker und lebenszeitliche Orientierungen vom Verlauf einer angenommenen heterosexuellen Reproduktionslogik geprägt sind, deren Sicherung auch das Ziel der *compulsory heterosexuality* ist. Mit dem Konzept der *queer time* soll der Blick dafür geschärft werden, wie queere Lebensstile diese konterkarieren und andere situative und biografische Zeitlichkeiten entwerfen. Ein queeres Zur-Welt-Sein produziert somit nicht nur eine andere Art, dem Raum, sondern auch der Zeit einzuwohnen.⁴⁹ Ein queeres Dasein geht damit immer mit einer gewissen Widerstandsfähigkeit zu den unreflektierten universalen Subjektentwürfen der Phänomenologie

48 Ahmed 2006, 100.

49 Vgl. Halberstam 2005, 1–5.

einher. Dadurch kann die Körpermaterie nicht nur in ›normal‹ und ›deviant‹ unterschieden werden⁵⁰, sondern intersektional durch die Identität des wahrnehmenden Subjekts dessen Einwohnen in Raum und Zeit verändern. Maurice Merleau-Ponty berücksichtigt diese spezifischen Differenzen für seine phänomenologische Untersuchung des sexuellen Subjekts nicht, bietet für solche Überlegungen jedoch Ansatzpunkte in seinem Vorschlag, den Körper nicht rein materiell, sondern als historische Idee und somit als Materialisierung von Möglichkeiten zu begreifen.⁵¹ Neuorientierungen durch queere Subjekte stellen eine reorientierte Möglichkeit in ihrer materialisierten Form dar, die sich wiederum in der Wahrnehmung als materialisierender Prozess einschreibt. Möglichkeiten kreieren also sinnlich spürbare situative und strukturelle Differenz.

It does ›make a difference‹ for women to be sexually orientated toward women in a way that is not just about one relation to an object of desire. In other words the choice of one's object of desire *makes a difference to other things that we do* [Herv. M.K.]. In a way I am suggesting that the object in sexual object choice is sticky: other things ›stick‹ when we orientate ourselves towards objects, especially if such orientations do not follow the family or social line.⁵²

Queerness wird somit nicht nur zum heuristischen Modell für die Subversion und damit aber re-iterierende Explikation von Strukturen in einer phänomenologischen Perspektive, in der Abweichung die Regel bestätigt, sondern zu einem phänomenologischen Modus des Zur-Welt-Seins.

50 Merleau-Ponty nutzt diese Dichotomie nicht sprachlich konkret, sondern differenziert zwischen dem ›normalen‹ und dem ›kranken‹ Körper. Beispiele für Krankheit sind bei ihm unter anderem Phantomempfindungen, psychische Krankheit und Blindheit. Vgl. Merleau-Ponty 1965, 43f., 100ff. Vgl. Reynolds 2017, 422–426.

51 Vgl. Hansen 2020, 283f.

52 Vgl. Ahmed 2006, 100f.

3.1.2 Die Abkehr von der Devianz-Perspektive: Reformulierungen durch eine Phänomenologie von Krankheit und Behinderung

Die zugrundeliegende Annahme eines heteronormativen Subjekts in Maurice Merleau-Pontys Überlegungen zur sexuellen Orientierung in der Phänomenologie ist für ihn selbst in die Setzung seines eigenen wissenschaftlichen Horizontes eingebettet. Die Heteronormativität seiner Annahmen wurde durch queere feministische Kritiker*innen expliziert. Somit wurde offengelegt, dass er seinen Überlegungen Queerness als Abjekt zugrunde legt. Eine Kontextualisierung von Behinderung in seiner Arbeit legt er jedoch selbst vor: Der behinderte und/oder kranke Körper ist in Merleau-Pontys Arbeit stets die Negativfolie, auf der er seine Überlegungen zum Körper des ›normalen Menschen‹ ausformt. Der behinderte Körper ist das deviante Material, anhand von dessen Abweichungen sich Aussagen über den (medizinisch) normierten Körper treffen lassen.⁵³ Merleau-Pontys Zugriff stellt Behinderung und Krankheit im Sinne eines medizinischen Modells von Behinderung dar, das diese mit Beeinträchtigung (eng. *impairment*) gleichsetzt und mittels medizinischer Diagnostik pathologisiert.⁵⁴ Christian Bermes versucht in seiner Einführung zu Merleau-Pontys Werk, den diskriminierenden Aspekt seiner Perspektive zu relativieren, indem er argumentiert, dass »[...][p]hysiologische und psychologische Defekte [...] nun nicht mehr aus der deduktiv erklärenden Perspektive der Wissenschaft gesehen [werden]«⁵⁵, sondern die jeweilige spezifische Situierung des ›defekten‹ Leibs zur Welt hin berücksichtigt wird. Das heißt, der behinderte oder kranke Körper wird im Gegensatz zu historischen medizinischen Diskursen als Subjekt anerkannt.⁵⁶ Joel Michael Reynolds diagnostiziert

53 Vgl. Reynolds 2017, 420. Siehe hierzu beispielhaft Merleau-Ponty 1965, 129–169. Merleau-Ponty stellt hier jeweils Vermutungen zu den Fähigkeiten und Sinnesorientierungen verschiedener medizinischer Krankheitsbilder an und kontrastiert ›den Kranken‹ dabei jeweils mit ›dem Normalen‹.

54 Vgl. Goodley 2011, 5f.

55 Bermes 1998, 78.

56 Vgl. Bermes 1998, 78f. Zum medizinischen Blick siehe weiterführend Becker 2007.

Merleau-Pontys Perspektive wiederum als Beitrag zu dem Konzept, das er im Rückgriff auf Garland-Thomson als *the normate*, das Normierte, bezeichnet. Eine hegemoniale Normierung von Körpern kann nur durch eine Kategorisierung in normale und abweichende Körper geschaffen werden, eine Hegemonie, die Maurice Merleau-Ponty in seiner Argumentationsstruktur des normalen Körpers mitträgt. Diese Hegemonie ist trotz Bermes' Relativierung nur durch ein Gefälle zwischen den Polen des Normalen und des Abweichenden, respektive des Nicht-Normalen, aufrechtzuerhalten. Zwar ist das Normierte in Reynolds Worten ein Phantasma, aber es schreibt sich mittels der allumfassenden diskriminierenden Struktur gegenüber behinderten und kranken Menschen, dem Ableismus, in den gesellschaftlichen Kollektiv- als auch in den individuellen Körper ein.⁵⁷ Die philosophische Wissenschaft ist demnach nicht frei von dem, was er als die »ableist conflation«⁵⁸, die ableistische Verschmelzung in der Geschichte der Philosophie beschreibt. Es verschmelzen hierbei bestimmte negative oder abwertende Positionen zu Behinderung zu einer ableistischen Grundannahme, die Behinderung als Mangel darstellt, der mit Schaden und Schmerz einhergeht. Reynolds mildert seine Kritik dahingehend ab, dass er Merleau-Ponty zugesteht, die *ableist conflation* zwar großflächig zu reproduzieren, dass er aber auch Positionen entwickle, an denen eine kritische Phänomenologie aus behinderter Perspektive anknüpfen könne. Als besonders relevant markiert er hierfür Merleau-Pontys Kritik an den binären Trennungen von Kultur und Natur sowie Materialismus und Idealismus. Durch Merleau-Pontys Denkstruktur einer chiastischen Wechselwirkung von phänomenalem Leib und Welt werden *ability*, also Können oder Befähigung, und *disability*, das Nicht-Können oder die Behinderung, als sozial hergestellte Kategorien auch für die Materialität des Körpers in seiner Umwelt relevant.⁵⁹ Thomas Abrams folgert für eine kritische Phänomenologie, dass

57 Vgl. Reynolds 2020, 243ff.

58 Vgl. Reynolds 2017, 421.

59 Vgl. Reynolds 2017, 421f., 427.

The crucial point taken from disability studies is that the inability to become a subject is not, in itself, a property of problem bodies. It is property of exclusionary social and material organization. Disabled phenomenology is equal parts political economy and existential philosophy.⁶⁰

In Sara Ahmeds beispielhafter Situierung der queeren Perspektive in Merleau-Pontys räumlichen Analysen liegt nicht nur eine Kritik am Primat des ›straighten‹, Heteronormativen, sondern auch am Primat der Vertikalität des Körpers in der Phänomenologie zugrunde.⁶¹ Sie beschreibt für die queere Phänomenologie, dass queere Orientierungen entgegen einer ›straighten‹, gradlinig ausgeformten Oberfläche der Welt das Sein zur Welt und die Handlungen zur Welt hin beeinflussen. Ebenso wie Queerness hat Behinderung ein Reibungspotenzial mit der normativ ausgeformten Oberfläche der Welt. Im Rückgriff auf Robert McRuers Parallelkonzept zur *compulsory heterosexuality*, der *compulsory abled-bodiedness*, lässt sich diese Reibungsfläche konkreter nachzeichnen. McRuer betont, dass *abled-bodiedness* ebenso wie Heterosexualität eine performativ hergestellte Identität ist, die nur durch die Abjektion von Behinderung funktional ist und deren Norm durch iterative Produktionsprozesse parallel zu Butler unsichtbar gemacht wird. Diese beiden Zwangssysteme sind für McRuer jedoch keine disparaten Normierungen, sondern in ihrer normativen Herstellung miteinander verknüpft.⁶² Dass parallelisiert über die beiden Systeme nachgedacht werden muss⁶³, zeigt die bisherige Lektüre der universellen Annahmen, die dem Subjekt bei Merleau-Ponty zugrundeliegen, der implizit von einem heteronormativen und explizit von einem *abled-bodied* Subjekt ausgeht. Sowohl Reynolds als auch McRuer schlagen dafür parallel zum Begriff »queer« als phänomenologische Perspektive eine Idee der »crip phenomenology« vor, die ableistische Vorannahmen zum Subjekt in der

60 Abrams 2014, 571.

61 Vgl. Ahmed 2006, 66.

62 Vgl. McRuer 2006, 8ff.

63 Vgl. McRuer 2020, 64.

Philosophiegeschichte explizieren soll.⁶⁴ McRuer bringt die Perspektive des »crip«, ähnlich wie Ahmed die des »queer«, mit dem Begriff der Orientierung zusammen, denn »crip« sei die Annahme einer »orientation toward the world that asserts the potential for radical transformation of so-called normative scripts, desires, and ways of life.«⁶⁵ Auch diese Orientierung richtet sich also orthogonal zu der normativ vorgeformten Räumlichkeit und Zeitlichkeit des Zur-Welt-Seins aus.

Eine Phänomenologie der nicht-normativen Körper, die Reynolds vorschwebt, lebt gerade davon, die Fragen von Differenzen in körperlich gelebter Identität nicht unreflektiert in den Hintergrund zu delegieren, sondern diese als Multiplizität anzuerkennen, die diverse Orientierungen der Wahrnehmung ergeben können. Eine derartig orientierte Phänomenologie könne laut Reynolds die bei Merleau-Ponty noch zugrundeliegende Trennung von Devianz und Normalität, assoziiert mit Behinderung und Nicht-Behinderung, auflösen.⁶⁶ Thomas Abrams stützt sich auf Reynolds Diagnose zu den phänomenologischen Altmeistern und verweigert einer kritischen Perspektive aus den Disability Studies, die die phänomenologisch-körperliche Einschreibung von Behinderung in alltägliche und biografische Orientierungen reflektieren will, eine gänzliche Trennung von Behinderung und Beeinträchtigung. Um Reynolds Vorstellung einer nicht-normativen Phänomenologie zu erreichen, muss die funktionale Limitierung eines jeden Körpers in bestimmten Kontexten in ihrer situativen Realisierung reflektiert werden.⁶⁷ Eine kritische Phänomenologie der Behinderung muss sich dafür selbst eine Definition von Behinderung zugrunde legen, die sowohl die materiellen als auch die sozialen Faktoren von Behinderung berücksichtigt. Eine solche Analyse bietet das sogenannte nordische Modell von Behinderung: Die Diversität der nordischen Sprachen lässt zum einen keine begriffliche Differenzierung von Behinderung und Beeinträchtigung zu, zum anderen sind die Disability Studies in Skandinavien

64 Vgl. Reynolds 2017, 426.

65 McRuer 2020, 65.

66 Vgl. Reynolds 2017, 427.

67 Vgl. Thomas 2020, 15.

stärker aus dem Kontext des Sozialstaates und seinen Professionen entstanden anstatt in scharfer Abgrenzung zum medizinischen Diskurs. Das nordische Modell begreift Behinderung als ein emergentes Ereignis, das aus einer Diskrepanz zwischen dem Körper einer Person und deren Umwelt entsteht. Behinderung ist folglich situativ verstanden und ist ein Attribut der Relation zwischen Subjekt und Welt, weshalb das Modell auch das relationale Modell genannt wird.⁶⁸ Behinderung ist in den zusammenfassenden Worten Dan Goodleys »a phenomenon emerging out of interactivity between impairment and disabling modes of socio-economic organisation.«⁶⁹ Behinderung wird somit als das Produkt sozio-umweltlicher Relationen gelesen. Dafür steht zum einen die Erfahrung des phänomenalen Leibs von behinderten oder kranken Personen durch ihre spezifische körperliche Verfassung und damit in ihrem Zur-Welt-Sein in Interaktion mit ihrer Umwelt im Fokus.⁷⁰ Zum anderen werden jedoch auch soziale Faktoren in das Modell mit einbezogen, um Behinderung zu umreißen. Die Relevanz sozialer Strukturen für die Konstitution des behinderten bzw. nicht-behinderten Körpers wird im britischen Modell von Behinderung verstärkt entworfen. Carol Thomas schlägt in einer Relektüre sowohl des relationalen nordischen Modells als auch des britischen sozialen Modells vor, sowohl materielle als auch soziale Faktoren in der Hervorbringung von Behinderung miteinzubeziehen, um sowohl Barrieren durch materielle körperliche Gegebenheiten als auch soziale, institutionelle Barrieren gleichermaßen anzuerkennen und kritisch beschreiben zu können. Dabei gelte es immer zu beachten, dass theoretische Modelle nur limitierte Analysemöglichkeiten einer körperlich gelebten Alltagspraxis bieten könnten.⁷¹ Die Beschreibung von Behinderung und Krankheit müsse immer die konkrete sozial-umweltliche Erfahrung sowohl situativ als auch strukturell berücksichtigen und sich eine gewisse Kontingenzof-

68 Vgl. Goodley 2011, 15f.

69 Goodley 2011, 16.

70 Vgl. Tøssebro 2004, 4f.

71 Vgl. Thomas 2004, 28f.

fenheit erhalten, denn »[...]the global experience of disabled people is too complex to be rendered within one unitary model or set of ideas.«⁷²

Da nach Merleau-Ponty weder Subjekt noch Welt sich als harte Entität konfigurieren, sondern immer nur in Konversation miteinander entstehen können, bietet die klassische Phänomenologie Ansätze, um die Spezifik der behinderten Erfahrung mit der sozialen und materiellen Welt als Subjekterfahrung festzusetzen und zu beschreiben. Dafür müssen jedoch ihre ableistischen Ansätze an der Wurzel gepackt und die Phänomenologie im Sinne Sara Ahmeds kritisch auf ihre eigene Orientierung hin hinterfragt werden.

3.2 *mismatching* und *misfitting*: Der crip-queere Körper und seine Umgebung

In der Manier der klassischen Phänomenologen arbeitet auch Sara Ahmed in *The Cultural Politics of Emotion* mit einer Mobiliar-Metaphorik, doch statt des, wie bereits bearbeiteten, genderisierten Schreibtisches wählt sie das Bild eines Stuhls. Anhand von dessen Sitzfläche sucht sie ihre These zu verdeutlichen, dass heteronormative Normen und Orientierungen sich nicht nur in die Haut des Leibes einschreiben, sondern auch in die Haut des Sozialen und diese in bestimmter Art und Weise für Körper vorformen, die den Normen entsprechen. Bei einer Passung zwischen Körper und Welt kann der Körper zur Welt sein und in sie expandieren, ohne dass Reibung zwischen den Oberflächen entsteht.

Those spaces are lived as comfortable as they allow bodies to fit in; the surfaces of social space are already impressed upon by the shape of such bodies (like a chair that acquires its shape by the repetition of some bodies inhabiting it: we can almost see the shape of bodies as ›impressions‹ on the surface). The impressions acquired by surfaces

72 Scott-Hill, zit. n. Thomas 2004, 26.

function as traces of bodies. We can even see this process in social spaces.⁷³

Diese Ausformung durch Normen vollzieht sich wiederum zum einem im Sozialen durch die Wiederholung performativer Akte, die die Norm herstellen und zugleich iterativ reproduzieren, als auch durch die Materialität der Welt und der Körper selbst.⁷⁴ Da Heteronormativität und *abled-bodiedness* verzahnt sind, wie bereits mit Robert McRuer aufgezeigt wurde, lassen sich diese Effekte des In-die-Welt-Expandierens sowohl für Heterosexualität, genderkonforme Geschlechtsperformanzen als auch für Nicht-Behinderung nachvollziehen. Ein heterosexuell orientierter Körper wird durch die Ubiquität von gelebter und repräsentativer heterosexuell-reproduzierender Geschlechter- und Beziehungsmuster nicht so sehr irritiert wie ein queerer Körper, eine nicht-beeinträchtigte Person wird ein Gebäude ohne Fahrstuhl oder einen disziplinierenden Verhaltenskodex beispielsweise in Schulen oder Gottesdiensten nicht als Behinderung wahrnehmen. An dieser Stelle ist auch Ahmeds Metapher des Stuhls, der für manche Körper bequemer ist als für andere, einen zweiten Blick wert, denn auch dieses Bild offenbart bereits die Komplexität der sozialen und materiellen Einpassung in die Welt – denn das Bild des Sitzens auf einem Stuhl impliziert, dass alle Personen in der Lage seien, sich selbst in eine aufrechte Sitzposition zu bringen oder diese unabdingbar mit Bequemlichkeit assoziieren. Trotzdem ist Ahmeds Analyse eben dieses Schlagworts der Bequemlichkeit sowohl für Queerness als auch für Behinderung treffend: Sie beschreibt, dass normkonforme Körper die Konturen der Sozialität in der Welt zunächst nicht körperlich wahrnehmen. Die Einpassung in die Welt des Körpers in seinem Zur-Welt-Sein ist affektiv aufgeladen und schafft ein Gefühl des Komforts und der Leichtigkeit in der Navigation durch die soziale Orientierung innerhalb der eigenen Umwelt.⁷⁵ Dieses Gefühl der Bequemlichkeit bzw. der Unbequemlichkeit für queere und behinderte

73 Ahmed 2014, 148.

74 Vgl. Ahmed 2014, 148.

75 Vgl. Ahmed 2006, 147ff.

oder kranke Personen wird also durch die situative Passung oder eben Nicht-Passung – mit Goodley und dem relationalen Modell von Behinderung gesprochen »mis/match«⁷⁶ – mit der Umwelt erzeugt. Im Anschluss an diese situative Analyse schließt Ahmed jedoch auch Überlegungen nicht nur zu sozialen Einzelsituationen, sondern auch zur affektiven Strukturierung der Öffentlichkeit als solche an und beklagt eine fehlende Übersetzung der Konturen von Alltagsphänomen in den politischen Diskurs.⁷⁷

Eine allumfassende Reflexion von Orientierung erfasst nicht nur die im phänomenalen Alltag, sondern auch in gesamtgesellschaftlichen Strukturen. Diese formen bestimmte Orientierungen aus und belohnen deren Befolgen mit dem Gefühl des Komforts, während gegenläufige Orientierungen illegitimiert und de-subjektiviert werden. Die Reibung von nicht-normativen phänomenalen Leibern mit der Oberfläche der Welt aus einer phänomenologischen Perspektive muss sowohl situativ als auch strukturell reflektiert werden. Die Disability Studies bieten für beides Ansätze, die mit Ahmed auch auf das Konzept der Heteronormativität angewendet werden können.

Einen spannenden Ansatz zur Beschreibung situativ entstehender Phänomene bietet Margaret Price' Begriff der *spacetime*, respektive der *crip spacetime*, den sie 2016 im Kontext ihrer Forschung zu Behinderung im akademischen Kontext vorgelegt hat. Sie begreift dort Behinderung ganz im Sinne des relationalen Modells nicht als völlig losgelöst von Beeinträchtigung, sondern beschreibt stattdessen, wie Behinderung in sozialen Situationen durch das reziproke Zusammenwirken verschiedener Faktoren kontingent entsteht. Price nutzt dabei ein Vokabular, das sie auch mit Sara Ahmed und Maurice Merleau-Ponty teilt: Sie spricht davon, der Körper wohne Raum und Zeit in seiner spezifischen Materialität ein.⁷⁸ Wie auch Merleau-Ponty betont sie jedoch, dass nicht nur menschliche Subjekte in dieser Reflexion des Zur-Welt-Seins von Bedeutung sein dürften, sondern auch die Objekte, zu denen der Mensch

76 Goodley 2011, 16.

77 Vgl. Ahmed 2006, 152f.

78 Vgl. Price 2016, 161.

sich verhält. Zu Objekten zählt sie nicht nur die materiellen Gegenstände, die einen Raum ausformen, sondern auch die vorherrschenden Praktiken, Diskurse und Normen. Die Verflechtung all dieser Elemente konstituiert in der Wahrnehmung einer Person eine individuelle *spacetime*, die in Intraaktion wiederum das Subjekt der Wahrnehmung herstellt. Ergebnis dieses Konstitutionsprozesses ist auch eine Erkenntnis in Merleau-Pontys phänomenologischer Lehre: Ein objektiver Raum, dem alle Körper gleichermaßen einwohnen, existiert nicht.⁷⁹ Stattdessen reflektiert Price darüber, »what it means to gather in space *together but radically not together*. [Herv. i.O.]«⁸⁰ Behinderung entsteht in dieser Intraaktion von Subjekt und menschlicher, dinglicher und affektiver Umwelt als emergentes Phänomen und materialisiert sich als das, was Price *crip spacetime* nennt. Diese Destabilisierung des Begriffs Behinderung bringt jedoch auch die Idee fixierter Barrieren, die beseitigt werden können, ins Wanken. Sowohl Behinderung als auch Behindert-werden durch Barrieren werden zu kontingenten, situationalen Entitäten, deren Emergenz das Phänomen Behinderung so komplex macht.⁸¹ Die Normen und affektiven Körperpotenziale, die Margaret Price unter anderem als Faktoren für das Entstehen einer *crip spacetime* nennt, können im Rückbezug mit den von Sara Ahmed ausgeführten Thesen zum situativen Entstehen des Gefühls einer »out-of-place-ness«⁸² auch für Queerness beschrieben werden, die das queere Subjekt in eine radikal parallele Einwohnung ein und desselben Raums versetzen kann, eine *queer spacetime*. Insbesondere im Kontext multipler Differenzkategorien, die sich in einem Subjekt überschneiden, ist Price' Modell der individuellen *spacetime* aufschlussreich, um Intersektionen zwischen Behinderung, *gender*, *race* oder Klassenzugehörigkeit zu beleuchten.⁸³ Ahmed beleuchtet beispielsweise den

79 Vgl. Price 2016, 161ff.

80 Price 2016, 164.

81 Vgl. Price 2016, 171f.

82 Ahmed 2014, 148.

83 Vgl. Price 2016, 170.

Zur Bedeutung von Intersektionen in der Identitätspolitik und in individuellen Biografien siehe den Begriff zur Intersektionalität als Analyseansatz mehrfach-marginalisierender Diskriminierung bei Kimberlé Crenshaw 1989.

Umstand, dass der Komfort, den explizit queere Orte für den queeren Körper bieten, auch wiederum durch andere Zugehörigkeiten, wie *race* oder Behinderung, minimiert werden kann, wenn er primär durch *weiße* und nicht-behinderte Körper ausgeformt wurde.⁸⁴

An selber Stelle warnt Ahmed deshalb auch davor, die Beweglichkeit von Subjektivität und Identitäten zu sehr zu idealisieren, da sie wiederum Ausschlüsse von denjenigen schaffe, die ihre Identität als gesetzter und weniger subversiv verstünden.⁸⁵ Robert McRuer ergänzt diese kritische Perspektive mit der Warnung, aus situativen Modellen heraus nicht alle Personen als gelegentlich behindert oder queer zu konstruieren, da diese die dauerhaft in die Materialität der Körper eingeschriebene Differenz unsichtbar mache.⁸⁶ Eine solche Perspektive würde einer Gesellschaft zupasskommen, die – hier zitiert er Henri-Jacques Stiker – den Wunsch habe, »to make identical without making equal«. ⁸⁷ Fluidität als Fetisch macht aber nicht nur strukturelle Missstände unsichtbar, sondern ist auch aus einer kapitalismuskritischen Warte heraus als Instrument der Zwangsheteronormativität und *-abled-bodiedness* zu verstehen. Sara Ahmed spricht von diesen Instrumenten auch als »straightening devices«⁸⁸, die die Einhaltung von Normen herstellen. Neoliberale Flexibilität bildet für McRuer die Hauptkondition der Postmoderne, da das flexible Subjekt in einem neoliberalen System krisenfest agieren und sich so trotz der Sichtbarkeit queerer und behinderter Körper seiner eigenen Identität als heterosexuell und nicht-behindert versichern kann.⁸⁹ Um den politischen Transfer der Alltagserfahrung, den Ahmed sich wünscht, gelingen zu lassen, wird auch eine Reflexion einer gesamtgesellschaftlichen, identitätspolitischen Struktur aus der Perspektive eines Zur-Welt-Seins notwendig.

84 Vgl. Ahmed 2014, 151.

85 Vgl. Ahmed 2014, 152.

86 Vgl. McRuer 2006, 157f.

87 Stiker zit. n. McRuer 2006, 113.

88 Ahmed 2006, 92.

89 Vgl. McRuer 2006, 16f.

Rosemarie Garland-Thomson, die den Begriff des *normate* geprägt hat, steuert dem Diskurs hierfür einen weiteren hilfreichen Begriff bei: den Begriff des, parallel zum situativen *mis/match* denkbaren, *misfits*. Hier scheinen sich die Ansätze des *normate* mit den materiell-sozialen Fokussierungen der *spacetime* zu verbinden, denn Garland-Thomson beschreibt *misfitting* als »a shifting spacial and perpetually temporal relationship [which] confers agency and value on disabled subjects.«⁹⁰ Ungerechtigkeit und Diskriminierung werden somit nicht nur im Sozialen, sondern auch, wie bei Ahmed, in der Materialität der Welt verortet. Ein *fit* ist das Einpassen in die Umwelt und die ›richtige‹ Synchronisation mit den räumlichen Anordnungen und zeitlichen Mustern der Umwelt. Der *fit* ist affektiv positiv aufgeladen, während der *misfit* ein Gefühl der Unbequemlichkeit hervorruft. *Misfits* können folglich situativ entstehen, wenn sich die Anordnungen und Muster um uns herum verschieben, der *misfit* von marginalisierten Personen entsteht zwar auch situativ, ist jedoch in der allgemeinen sozialen und materiellen Anordnung strukturell angesiedelt. Das Ergebnis ist struktureller Ausschluss aus dem öffentlichen Raum und der kollektiven Repräsentation.⁹¹ Dieser Ausschluss kann wiederum konstitutiv für kollektive Gefühle von dominanten Gruppierungen genutzt werden.⁹² Garland-Thomson bestimmt den *misfit* als Performance im Butlerschen Sinne und erkennt dabei wie auch Robert McRuer an, dass es sicherlich situativ betrachtet keinen völlig reibungslosen *fit* zwischen Körpern und Umwelt geben kann. Auch der performative *fit* eines heterosexuellen oder nicht-behinderten Körpers kann schlussendlich die eigene Normierung nicht erfüllen.⁹³ Das Konzept des *misfitting* ist für die Rückverortung einer kritischen Phänomenologie in den politischen Kontext

90 Garland-Thomson 2020, 225.

91 Vgl. Garland-Thomson 2020, 225ff.

92 Vgl. Ahmed 2014, 42–62, 122–144. Sara Ahmed zeigt diese Ausschlussprinzipien insbesondere am migrantischen Körper, auf den sich der Hass einer xenophoben Gesellschaft richtet und durch dessen Ausschluss wiederum eine positiv affizierte Gemeinschaft des Nationalstaates entsteht.

93 Vgl. Garland-Thomson 2020, 227, vgl. McRuer 2006, 9f.

interessant. Denn der *misfit* schafft trotz situativer Herstellung eine Identität, die kollektivierte werden kann und nicht nur auf Behinderung, sondern auch auf andere marginalisierte Positionen anwendbar ist. *Misfitting* adressiert die strukturelle und damit die identitätsschaffende Ebene, aus der »an oppositional consciousness and politicized identity might arise.«⁹⁴

94 Garland-Thomson 2020, 228.

4. Krisenintervention. Eine kritische Phänomenologie des Theaters

Hinsichtlich körperlicher Differenzierungsprozesse bewegt sich das (Schauspiel-)Theater stets zwischen transgressiven und reproduktiven Tendenzen, sowohl in der institutionellen Organisation der Theaterpraxis als auch in Aufführungs- und Rezeptionsprozessen.¹ Für letztere spielte in historisch gewordenen Formen der Darstellung und theoretischen Reflexionen dazu die Referenz von phänomenalem Leib des Darstellenden und semiotischem Körper der darzustellenden Figur als kongruent wahrnehmbare und affizierende Einheit auf der Bühne eine wichtige Rolle. Bezeichnend für das Verhältnis zwischen Körper-Sein und Leib-haben blieb dabei oftmals die Frage, inwieweit es dem*der Schauspieler*in gelang, die eigene Leiblichkeit in der Körperlichkeit der Figur aufgehen zu lassen.² Die Figur entsteht in dieser theoretischen Perspektive immer im Spannungsfeld der Repräsentation der Rolle und des dramatischen Textes und der Präsenz der materiellen Körperlichkeit des Schauspielers oder der Schauspielerin, die sie verkörpert.³ In den 90er Jahren kommt es mit dem sogenannten *performative turn* es in den Kulturwissenschaften und damit auch in der Theaterwissenschaft zu einem dieses Spannungsfeld betonenden Paradigmenwechsel, dessen Ausgang die Herstellungsprozesse von Kultur als materielle Praxis

1 Vgl. Kreuder 2017, 234.

2 Vgl. Roselt 2005, 108ff.

3 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 154, 255–261.

re-fokussiert. Paradigmenwechsel sind aus der bisher aufgebrauchten kritischen Perspektive auf Wissenschaft als Re-Orientierung zu beschreiben, deren Kumulation in den letzten Dekaden in den Kulturwissenschaften mit den Worten Jens Roselts schwindelerregende Wirkung gehabt hat.⁴ Federführend in der Verfassung und Beschreibung dieses Wechsels in der Theaterwissenschaft war die bekannteste deutschsprachige Theaterwissenschaftlerin, Erika Fischer-Lichte, mit ihrer Arbeit *Ästhetik des Performativen* von 2006.

4.1 Die Aufführungsanalyse: Genealogische Wurzeln einer Methode

Die Fokussierung des Performativen in der Theaterwissenschaft steht ebenfalls unter den Vorzeichen der Betrachtung der prozessualen Herstellung von Theater – der Aufführung. Erika Fischer-Lichte bezeichnet die Aufführung als spezifisches Raum-Zeit-Erlebnis, das alle Beteiligten mitprägen und -erleben, die ihm in ko-präsentem Körperlichkeit beiwohnen. Diese Prozessualität des Miteinanders-Seins, des Affiziert-Werdens und der Material- und Sinnproduktion gleichermaßen beschreibt Fischer-Lichte mit dem Bild der Feedback-Schleife. Diese generiert sich autopoietisch aus dem performativen Vollzug des Theaters in der Leiblichkeit der Zuschauer*innen und der Darsteller*innen. Beiden Gruppen kommt eine aktive Generativität durch ihre performativen Handlungen des Darstellens und Zuschauens zu.⁵ Obwohl Publikum und Spieler*innen dabei funktionsteilig sowohl als konträre Kollektive wie auch als die Gemeinschaft der Aufführung an sich vergemeinschaftet werden, spielt die einzigartige, flüchtige Erfahrung des einzelnen Subjekts im Theater sowohl in der Aufführungspraxis als auch in deren wissenschaftlicher Analyse eine bedeutende Rolle. Eine Fokussierung auf die selbstreferentiellen und wirklichkeitskonstituierenden performativen Handlungen der Aufführung – sowohl den Vollzug der

4 Vgl. Roselt 2008, 23f.

5 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 47–50.

Bühnenhandlung durch die Schauspieler*innen-Körper als auch die Blickakte⁶ oder partizipativen Interventionen des Publikums – kann die Materialität der Aufführung im Kontrast zu ihrem diegetischen Kosmos in der Erfahrung in den Vordergrund rücken.⁷ Jens Roselt entwickelt aus diesem Fokus heraus einen dezidiert phänomenologischen Analyseansatz für die Theaterwissenschaft. Durch dessen Beschäftigung mit dem leiblichen Zur-Welt-Sein und der Wahrnehmung als unmittelbar originärem Vorgang, der sowohl Sinnlichkeit als auch Sinn der Erfahrung umfasst, ist dieser Ansatz prädestiniert für eine Kunstform, die zum einen diegetisch und zum anderen raum-zeitlich durch die Mimesis materieller Körper realisiert wird.⁸

4.1.1 Intentionale Inszenierungen – kontingente Aufführung: Die Phänomenologie des Theaters

Auch wenn die Trennschärfe von Inszenierung und Aufführung nur theoretisch haltbar ist, da die Inszenierung in der Aufführung körperlich umgesetzt wird, wird dieser Unterschied körperlich insbesondere für die Schauspieler*innen, aber auch für die Zuschauer*innen spürbar.⁹ Als Inszenierung wird allgemein das Desiderat der Probenarbeit verstanden, in der die szenische Umsetzung eines dramatischen Textes oder die Arbeit an einer Stückentwicklung erprobt und in dramaturgisch kongruenter Folge angeordnet und festgelegt wird. Aus der Probensituation heraus wird die Inszenierung ins Aufführungsgeschehen getragen, und ihre Absprachen werden vor Publikum umgesetzt. Aufführungen sind dabei dezidiert als flüchtige Ereignisse zu verstehen, die sich aus dem oben bereits näher beschriebenen Zusammentreffen von Zuschauer*innen und Darsteller*innen konstituieren.¹⁰ Die Auf-

6 Siehe weiterführend zur Untersuchung der Performativität der Blicke Czirak 2012.

7 Vgl. Roselt 2008, 35f., vgl. Lehmann 1999, 170f.

8 Vgl. Roselt 2008, 147ff.

9 Vgl. Roselt 2008, 59.

10 Vgl. Roselt 2008, 53f.

führung ist dadurch, wie bereits genannt, ein in unterschiedlichen Konstellationen kollektives und kollektivierendes Erlebnis und damit immer auch eine soziale Situation.¹¹ Aufführungssituationen sind transitorische Ereignisse, das heißt, sie hinterlassen keine materiellen Spuren und sind in der Wahrnehmung des Publikums emergent in ihrer Sinnhaftigkeit des sinnlichen Vollzugs.¹² Die Aufführung ist somit ein Zwischenerlebnis und kontingenzoffen für spontane Einfälle, emergente Irritationen und Erfahrungen von Verlust oder des Verpassens. Alle diese Erfahrungen vollziehen sich auf der Körperoberfläche und in der materiellen Erfahrung des Zuschauenden und auch der Spielenden.¹³ Während die Aufführung kontingent ist, ist die Inszenierung eine intentionale Struktur.¹⁴

Die Intentionalität bildet für Jens Roselts Anamnese einer *Phänomenologie des Theaters* (2008) einen ersten Ansatzpunkt bei Edmund Husserl. Dieser versteht unter Intentionalität die Gerichtetheit mentaler Einstellungen an sich – sie ist also Voraussetzung für jede Form des Auftritts von etwas im Bewusstsein eines wahrnehmenden Subjekts. Die Gerichtetheit beschreibt aber nicht, wie vielleicht im ersten Moment anzunehmen wäre, einen Geisteszustand des Bewusstseins, sondern den intentionalen Akt als Vollzugsprozess. Intentionalität ist also ein performativer Prozess, der wirklichkeitskonstituierend und selbstreferentiell ist.¹⁵ Husserls Verständnis der Intentionalität setzt jedoch ein gesetztes Subjekt mit einem Ich-Verständnis voraus, das sich zur Welt hin öffnet. Diese Setzung wurde zu einem späteren Zeitpunkt aus phänomenologischer Perspektive kritisiert, da die Setzung eines absoluten Ichs die Gefahr birgt, die phänomenologische Perspektive zu transzendieren und die Verquickung von Sinn und Sinnhaftigkeit zugunsten eines solipsistischen Subjekts aufzugeben.¹⁶ Antworten auf diese Pro-

11 Vgl. Lehmann 1999, 182ff.

12 Vgl. Fischer-Lichte 2012, 78f.

13 Vgl. Roselt 2008, 54–61.

14 Vgl. Lehmann 1999, 171.

15 Vgl. Roselt 2008, 164ff.

16 Vgl. Roselt 2008, 167ff.

blematik findet Roselt bei Bernhard Waldenfels, der vorschlägt, statt einer rein subjektiv fundierten Intentionalität ein dialogisches Modell vorzuziehen, das das Zur-Welt-Sein als intermediären Prozess versteht. Das, was Waldenfels als die Responsivität bezeichnet, kommt dem Verhältnis nahe, das Maurice Merleau-Ponty in seinem Entwurf des Zur-Welt-Seins beschreibt.

Der Intentionalität als grundlegender Denkfigur der Phänomenologie wird damit keineswegs das Wasser abgegraben, sondern sie wird durch die Idee der Responsivität ergänzt. Dem intentionalen Elan, mit dem sich der Phänomenologe »zu den Sachen selbst« wendet, kann so ein Anspruch begegnen, der von den Sachen selbst ausgeht.¹⁷

Roselt interessieren in seinem Entwurf einer Phänomenologie des Theaters die von ihm in seiner Arbeit ausgeführten »markanten Momente«, die sich dadurch auszeichnen, dass »durch [...] [sie] eine Erfahrung gemacht werden kann, die nicht ausschließlich als Ablauf bzw. Nachvollzug szenischer Vorgänge beschrieben werden kann. Sondern diese mit der Wahrnehmung des Zuschauers verlötet.«¹⁸ Dieses sind insbesondere Momente, in denen die außerästhetische Materialität in ihrer konstitutiven Funktion in den ästhetischen Prozessen zutage tritt, Momente, in denen Inszenierung und Aufführung auseinandertreten.¹⁹ Diese Momente sind für ihn nicht nur mit der Kategorie der Intentionalität zu beschreiben, denn die Kontingenz der Aufführungssituation verunmöglicht es, ihre Sinnhaftigkeit weder nur als intentionale Direktion der Inszenierung von der Bühne aus noch als intentionale Sinnbeordnung durch das Publikum zu verstehen.²⁰ Erika Fischer-Lichtes Bild der Feedback-Schleife mutet zwar mehr physikalisch an, beschreibt aber konkret die Multidirektionalität der Aufführung – eine Schleife hat weder einen Anfangs- noch einen Endpunkt und somit auch keine eindeutig identifizierbare Richtung. Durch die Verknüpfung von Intentionalität

17 Roselt 2008, 171.

18 Roselt 2008, 13.

19 Vgl. Lehmann 1999, 174.

20 Vgl. Roselt 2008, 177f.

mit Responsivität kann dieses phänomenologische Modell für die Aufführungsanalyse fruchtbar gemacht werden, da es beschreibt, dass die Wahrnehmung als Antwort immer auf einen fremden Anspruch – den der Intentionalität der Inszenierung – reagiert, aber die Antwort respektive die Wahrnehmung nicht symmetrisch zur gestellten Frage der Intention des Bühnengeschehens entstehen muss. Waldenfels proklamiert mit der Beschreibung einer responsiven Differenz, dass es immer eine Kluft »zwischen dem Was und dem Worauf einer Antwort«²¹ gibt. Intention und Antwort müssen und können nicht immer deckungsgleich in der Aufführung sein, da sich alle materiellen Faktoren der Theateraufführung gleichermaßen in die Feedback-Schleife einbringen. Dieses Wechselverhältnis bedingt, dass keine adäquaten Wahrnehmungen des Bühnengeschehens oder das Aufgehen der Erfahrung in der Intention der Inszenierung möglich sind. Die Aufführung als die Realisation der Gleichzeitigkeit von Intentionalität und Responsivität entzieht sich somit der Planbarkeit aller beteiligten Subjekte.²² Roselt schließt damit zur Position des*der Zuschauer*in:

Für die Auseinandersetzung mit einer Aufführung bedeutet dies, dass der Zuschauer aus der Prüfungssituation entlassen wird, in der er sich angesichts der eigenen Erfahrung und Wahrnehmung stets zu fragen hat, ob das, was er gerade sieht und erlebt, denn richtig oder falsch ist. [...] Damit wird nicht in Abrede gestellt, dass es Wirkungs- und Aussageabsichten von Regisseuren gibt, wohl aber wird behauptet, dass Zuschauer nicht lediglich als Erfüllungshilfen fremder Intentionen in der Aufführung gefragt sind.²³

4.1.2 Orientierungen der Theaterwissenschaft: Instabilität, Krise und Transformation

Die Einzigartigkeit einer Aufführung, die sich aus dem Feedback von intentionaler Inszenierung und emergenter responsiver Aufführungs-

21 Waldenfels, zit. n. Roselt 2008, 179.

22 Vgl. Roselt 2008, 178ff., 184.

23 Roselt 2008, 184f.

situation ergibt, bleibt gerade dann als markant in Erinnerung, wenn es zu einer Kollision zwischen der Intentionalität und der Responsivität kommt und in der dadurch entstehenden Distanz das leibliche Zeugnis des Publikums als soziale Situation expliziert wird. Jens Roselt zieht daraus das wissenschaftliche Fazit, dass man theaterwissenschaftlich feststellen könne

[...] dass Aufführungen Krisensituationen etablieren, in denen ihre Ordnung destabilisiert wird, indem Konventionen und Erwartungen in Frage gestellt werden, und die schließlich zur Bestätigung oder Erweiterung tradierter Normen führen. Die Erfahrung des Fremden kann zu solchen Krisen führen; sie nimmt den Zuschauer in Anspruch und provoziert eine mitunter lautstarke Antwort.²⁴

Die Definition eines Fremden geht jedoch immer mit einer Frage der Position einher: Das Fremde ist nur fremd, weil es von meiner eigenen Positionierung heraus als solches betrachtet wird. Es ist also eine Frage der Orientierung auf etwas anderes, Nicht-Eigenes hin. Das Fremde und das Eigene konstituieren sich folglich gegenseitig, das Fremde wird dabei jedoch dezidiert mit einer schwellenhaften oder gar negativen Erfahrung konnotiert.²⁵ Diese Orientierung nimmt immer eine Differenzierung vor, die eine soziale Situation strukturiert oder so Gemeinschaften durch gemeinsame Orientierungen formt.²⁶ Betrachtet man die funktionsteilige Gemeinschaft des Theaters als dezidiert soziale Konstellation, sind diese in einer spezifischen Art und Weise aufeinander hin orientiert – die Darsteller*innen richten das Bühnengeschehen auf die Wahrnehmung durch das Publikum aus, dieses wiederum interagiert mit dem Bühnengeschehen, indem es rezipiert, interagiert oder sogar stört. Ausgehend von der Emergenz der Theateraufführung diagnostiziert die theaterwissenschaftliche Aufführungsanalyse dem Ereignis das Potenzial zur Krisensituation, wie Roselt im obigen Zitat formuliert. Sowohl Jens Roselt als auch Erika Fischer-Lichte verorten

24 Roselt 2008, 266.

25 Vgl. Roselt 2008, 190f.

26 Vgl. Reuter 2002, 41ff.

dieses Potenzial in dem, was sie gleichermaßen das Zwischengeschehen nennen. Für Roselt ist dieses die reversible Interaktion von Intentionalität und Responsivität, Fischer-Lichte konzipiert das Zwischen der Aufführung in der Autopoiesis der Feedback-Schleife.²⁷ Für Fischer-Lichte ist die Wahrnehmung durch ihre Betrachtung der Verkörperung als nie nur semiotische, sondern immer auch phänomenal-performative Prozedur einem prinzipiellen Risiko der Instabilität ausgesetzt. Sie unterscheidet zwischen zwei Wahrnehmungsordnungen des Theaters, jener der Repräsentation und jener der Präsenz. Während in der Ordnung der Repräsentation die körperlich hervorgebrachten Handlungen als die einer semiotischen Entität betrachtet und interpretiert werden, bricht in der Wahrnehmung der Präsenz der phänomenale Leib der Spieler*innen als Voraussetzung der Verkörperung oder die Materialität der Aufführung als solche unvermittelt in die Wahrnehmung ein. Dieser Auftritt der Materialität belässt sie allerdings nicht nur als sinnlichen Eindruck, sondern die performative Hervorbringung der Aufführung ist als selbstreferenziell und wirklichkeitskonstituierend zu verstehen und kann als solche emergente Bedeutungen erzeugen. Fischer-Lichte stellt fest, dass sich in den seltensten Fällen über die gesamte Dauer der Aufführung eine Ordnung intentional durch den Zuschauer herstellen lässt, sondern dass dessen Wahrnehmung sich seiner Kontrolle entzieht und durch die Feedback-Schleife oder in Roselts Worten durch die Intentionalität und Responsivität von Aufführung intraaktiv durch die Aufführung als Ereignis hervorgebracht wird. Die Umbrüche in den Ordnungen werden insbesondere in den Momenten der Diskontinuität und des Bruchs wahrnehmbar. Fischer-Lichte bezeichnet dieses Changieren als eine perzeptive Multistabilität.²⁸ Der*die Zuschauer*in fühle sich somit in einen Zwischenzustand versetzt, in ein »betwixt and between«²⁹. Als Zustand des Kontrollverlustes sei diese Erfahrung der Instabilität die einer Krise, so Fischer-Lichte, die auf unterschiedlichste

27 Vgl. Roselt 2008, 194f.

28 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 255–262.

29 Fischer-Lichte 2004, 274.

Weise mit ethischen, sozialen und ästhetischen Konventionen und Tabus brechen könne. Deshalb ist diese Krisenerfahrung nicht nur durch Reflexion oder intentionale Sinnstiftung zu lösen, sondern sie bringt auch beim Publikum immer eine affektiv-körperliche Reaktion hervor.³⁰ Durch die körperliche Erfahrung der Krise in einer multistabilen Wahrnehmung leitet sie ab, dass Theateraufführungen, gleich einem Ritual, Schwellenzustände herbeiführen können. Diese führen durch die Affizierung durch Autopoiesis und Zusammenbruch von verschiedenen Dichotomien wie Repräsentation-Präsenz, ästhetisch-sozial und künstlerisch-politisch zur körperlich spürbaren Transformation des Publikums.³¹ Diese liminalen Situationen beschreibt Fischer-Lichte nicht nur als Momente der Instabilität, sondern auch als solche der Desorientierung, deren Zustand zwar auch über die Dauer der Vorstellung hinweg anhalten könne, aber schlussendlich in der Transformation und der anschließenden Reflexion eine Neuorientierung hervorbringe.³²

4.2 »Deviante« Körper und die Lust an Instabilität: eine Kritik

Das Stichwort der Orientierung lässt im Kontext der ausgeführten kritischen phänomenologischen Theorien aufhorchen. Im Sinne Sara Ahmeds soll nun nicht nur aufgeführt werden, welche Orientierungen in der Aufführungssituation in der theaterwissenschaftlichen Phänomenologie beschrieben werden, sondern auch, welche Orientierungen das Fach für diese Analyse voraussetzt und welche Formen und Praktiken der Desorientierung dafür grundsätzlich in den Hintergrund delegiert werden müssen. Dafür sollen zum einen der von Fischer-Lichte aufgebrachte Begriff der Orientierung bzw. Desorientierung sowie die Krisensituation bei Roselt mit den Ansätzen der *queer phenomenology* und *phenomenology of sickness and disability* und zum anderen die von den beiden Theater-

30 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 274f.

31 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 307–310.

32 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 312f.

wissenschaftlern exemplarisch aufgebrauchten markanten Aufführungsmomente kritisch eingeordnet werden.

Die Krisen, die die Theaterwissenschaft in der Aufführungsanalyse als besonders markant beschreibt, sind keine subjektiven, innerlich erfahrenen Krisen, sondern sie entstehen durch die Intraaktion mit allen Elementen der Aufführung. Der Ansatzpunkt der Responsivität ist nicht das zielgerichtete Tun, sondern der Kollisionspunkt mit dem Einfluss einer fremden Intentionalität – Ziel dieses Ansatzes ist wiederum eine Erschütterung des individuellen Subjekts als den alleinigen Agens des Bewusstseins in der (Aufführungs-)Situation.³³ Die Autopoiesis der Feedback-Schleife kann von keinem der menschlichen oder dinglichen Aktanten unter Kontrolle gebracht werden.³⁴ Die Krisenhaftigkeit liegt also in der Erfahrung, nicht Agens der eigenen Orientierung zu sein. Stattdessen erfährt man eine Reibung mit dem sozialen und materiellen Gewebe, in das man eingebettet ist. Das Theater schafft in seiner performativen Herstellung von Materialität, Zeit und Raum³⁵ eine – in der Formulierung Ahmeds – Haut, die sowohl als räumlich als auch als zeitlich orientiert erfahren wird. Die eigenen intentionalen Versuche der Orientierung müssen mit dieser performativen Materialität und Räumlichkeit durch deren Kontingenz nicht zwangsläufig kongruent sein, sodass Theateraufführungen eine krisenhafte Subjekterfahrung erzeugen können. Wenn das Subjekt mit Ahmed als orientiert begriffen wird und das Theater die Verhältnisse von Subjekt und Objekt zugunsten einer Kontingenz der Aufführung und einer damit einhergehenden liminalen Erfahrung destabilisiert, wird sich der Zuschauer seiner eigenen Materialität bewusst. Er kann nicht mehr ohne Reflexion des eigenen Leibes im Verhältnis zur Umwelt in den (Theater-)Raum expandieren.³⁶ Auch wenn für diese Beschreibung Ahmeds Theoretisierungen des queeren Körpers in seinem Zur-Welt-Sein herangezogen werden, soll an dieser Stelle jedoch nicht die Phänomenologie des Theaters als

33 Vgl. Roselt 2008, 182f.

34 Vgl. Fischer-Lichte 2012, 65ff.

35 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 129–242.

36 Vgl. Ahmed 2006, 100ff., vgl. Ahmed 2014, 146ff., vgl. Fischer-Lichte 2004, 310.

eine dezidiert queere beschrieben werden. Zunächst kann man die Theaterpraxis als Produzenten von Erfahrungen einer Desorientierung begreifen. Diese ist allerdings zunächst ein ästhetisches Produkt, das zwar die Dichotomie von Ästhetik und Sozialität zum Einsturz bringen kann, aber schlussendlich nicht andere Orientierungen auszuformen versucht, sondern stattdessen den Körper transformieren und einen neuen Status quo hervorbringen soll. Ein liminaler Zustand verlangt, die Schwelle zu übertreten und nicht in der Instabilität zu verweilen. Die Krise läutert und schafft Neuorientierung. Die phänomenologische Aufführungsanalyse, die diese Momente der Instabilität grundsätzlich als transitorische und nicht als Dauerzustände annimmt, vermag gegebenenfalls nötiges Vokabular für die Erfahrung eines situativen *mismatches* bieten. Geht sie jedoch davon aus, dass dieser sich nicht nur wieder auflöst, sondern dabei ein transformatorisches und produktives Potenzial entwickelt, ignoriert sie die strukturelle Erfahrung des *misfits*. Dieser zeichnet sich nämlich gerade durch seinen dauerhaften Status der Desorientierung aus, stets mäandernd an der Grenze zwischen Abjektem und Intelligibilität. Der *misfit* verweilt in einer dauerhaften Erfahrung der Instabilität und der Unbequemlichkeit in seinem Zur-Welt-Sein.³⁷ Die Desorientierung des sich immer wieder in situativen und institutionellen Settings wiederholenden *misfits*

is not the same as the disorientation of one who most always ›fits‹ and, for a queer moment, mis-fits, thereby coming to realize that the ease with which one moves is not a natural given but a matter of the arrangement of space.³⁸

Der durch iteratives *misfitting* geprägte und orientierte Körper ist sich der performativen Vollzüge des eigenen Seins und der eigenen Identität und den daran geknüpften Bewegungsmodi dagegen dauerhaft bewusst.³⁹

37 Vgl. Ahmed 2014, 147f.

38 Guilmette 2020, 279.

39 Vgl. Sandahl 2003, 37ff.

Nun wäre allein mit diesen Ausführungen der theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse nicht zur Last zu legen, sie sei grundsätzlich heteronorm geprägt oder orientiere sich wie die Philosophiegeschichte auch an einer *ableist conflation*. Anhand der von Roselt und Fischer-Lichte gewählten Beispiele der markanten Momente lässt sich jedoch skizzieren, dass ihren Analysen auch eine gesetzte Vorstellung eines normierten Zuschauerkörpers zugrunde liegt. Deutlichstes Anzeichen dafür ist ihr grundlegendes Verständnis von instabilen Leibeserfahrungen als krisenhaft oder transformatorisch – diese Setzung impliziert, dass der Zuschauerkörper als stabile, orientierte Entität in den Theaterabend eintritt, der sich der eigenen Orientierung in der Welt nicht bewusst ist und der Umgebung komfortabel einwohnen kann. Ahmed beschreibt die Subjektdisposition in Verwandtschaft zu Garland Thomson folgendermaßen:

One fits, and by fitting, the surfaces of bodies disappear from view. The disappearance of the surface is instructive: in feelings of comfort, bodies extend into spaces, and spaces extend into bodies. The sinking feeling involves a seamless space, or a space where you can't see the ›stitches‹ between bodies.⁴⁰

Die Theateraufführung birgt das Potenzial, durch die Versetzung in ein ›betwixt and between‹ diese Stiche zwischen dem Körper und der performativen Herstellung von Material und Raum aufzutrennen und den Zuschauer seine eigenen leiblichen Grenzen gewahr werden zu lassen. Fischer-Lichte benennt in ihrer Abhandlung über die Körperlichkeit im Theater verschiedene inszenatorische Strategien, deren Intentionalität darauf abzielen, dem Publikum nicht den eigenen Körper, sondern auch die der Performer*innen gewahr zu werden. Für eine crip-queere kritische Perspektive sind dafür zwei ihrer Beispiele interessant: die Inszenierung von *Giulio Cesare* der Societas Raffaello Sanzio, die auch bei Jens Roselt Erwähnung findet, und die Besetzungsstrategie des Cross-Castings.⁴¹ Beide analysieren für diese Fälle das In-Erscheinung-Treten

40 Ahmed 2014, 148.

41 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 139.

des leiblichen Zur-Welt-Seins der Performer*innen durch Abweichung von deren Körpern von konventionellen Körperbildern. Es entsteht ein Präsenzeffekt allein durch die phänomenale Materialität des Körpers, der Instabilität in der Wahrnehmung und Erfahrung einer affektiven Ergreifung sowie einer liminalen Krise herbeiführen kann.⁴² In der Inszenierung der Societas Raffaello Sanzio wird dieser Effekt dadurch herbeigeführt, dass – hier zitiere ich explizit Fischer-Lichtes Formulierung – »monströse, entstellte, »verdammte« Körper erscheinen, die einem Breughelschen Höllenspektakel entronnen zu sein scheinen.«⁴³ Die »Monstrosität« dieser Körper entsteht durch ihre Abweichung von normierten Körperbildern, durch Behinderung, psychische Erkrankung, Alter und Adipositas, deren Phänomenalität gesellschaftlich mit Angst oder Abneigung besetzt ist.⁴⁴ Die Irritation, die ein Cross-Casting hervorrufen kann, beschreibt sie anhand einer Inszenierung von *Des Teufels General* an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, in Szene gesetzt von Frank Castorf, in der die Schauspielerin Corinna Harfouch die Rolle des General Harras übernahm. Sie spielte ihn in ihrer Physis einer weiblich gelesenen Person zunächst mit augenscheinlich eindeutig als männlich zu identifizierenden Attributen, stellte aber bisweilen ihren Körper offensiv als weiblichen aus, was zu irritieren vermochte.⁴⁵ Erika Fischer-Lichte analysiert, dass die Präsenzeffekte dieser Körper durch ihr Abweichen von gesellschaftlichen Normen der *abled-bodiedness* und Heteronormativität erzielt wurden und somit ihre Phänomenalität in den Fokus rückte. Mag es zunächst aufgrund dieser gesellschaftlichen Konventionen und Tabus nachvollziehbar erscheinen, dass diese Körper sich dem Zuschauer als fremd aufdrängten und ihn dementsprechend negativ affizieren oder in eine Wahrnehmungskrise stürzen konnten, so lohnt es sich allerdings im Sinne einer kritischen Perspektive, auf Jens Roselts Ausführungen des Fremden zurückzugreifen. Roselts Analyse der phänomenologischen Theorie des Fremden

42 Vgl. Roselt 2008, 36, vgl. Fischer-Lichte 2004, 309f.

43 Fischer-Lichte 2004, 146.

44 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 146f.

45 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 148f.

kommt zu dem Schluss, dass das Fremde immer nur instabil in Relation zum Eigenen im Zwischenspiel der Aufführung von Intentionalität und Responsivität benannt werden kann. Das Fremde entsteht sowohl in Bezug zum Subjekt selbst als auch wiederum im Antagonismus zu ihm, da es Regelungen der Sinnhaftigkeit in seiner Sinnlichkeit sprengen kann.⁴⁶ So wissen die Zuschauer*innen in Fischer-Lichtes Analyse nicht, ob sie der Körperlichkeit der Performer*innen noch einen Sinn in Relation zum dramatischen Text beilegen sollen oder ob deren Sinnlichkeit dies verunmöglicht.⁴⁷ Roselt resümiert: »Das bedeutet, das Ich ist nicht die Voraussetzung einer Erfahrung, sondern geht in seiner aktuellen Verfasstheit erst aus dieser hervor.«⁴⁸ Roselts Subjekt begegnet in seiner Erfahrung mit dem Fremden immer auch sich selbst. Ist das Fremde in der Aufführungsanalyse nun der Irritationsmoment durch augenscheinlich deviante Körper, seien sie krank oder behindert oder präsentieren eine Gendervarianz, die eine Binarisierung in männlich und weiblich nicht zulässt, sagt das auch immer etwas über die Konstruktion des Zuschauersubjekts in der phänomenologischen Aufführungsanalyse aus. Ist Behinderung und Queerness das Fremde, muss das Eigene zwangsläufig ein Subjekt sein, das nicht nur der Verquickung von Heteronormativität und *abled-bodiedness* unterworfen ist, sondern diese auch als den phänomenologischen ›Normalfall‹ konstruiert.⁴⁹ Dieser Fall lässt sich an den beiden Aufführungsanalysen exemplarisch nachvollziehen, kann aber auch allgemeiner anhand des Begriffspaares Instabilität und Krise nachvollzogen werden. Wie bereits ausgeführt, kann eine Destabilisierung durch eine Desorientierung der phänomenalen Wahrnehmung radikal als transformatorische Krise erfahren werden, wenn die Desorientierung eine Veränderung des Status quo des Zuschauersubjekts darstellt. Erleben sich crip-queere Subjekte durch ihre Körperlichkeit in Relation zur Welt jedoch in regelmäßiger Weise als des- oder anderweitig orientiert, stellt die Aufführung stärker ein

46 Vgl. Roselt 2008, 191ff.

47 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 147.

48 Vgl. Roselt 2008, 194.

49 Vgl. Reynolds 2020, 245.

authentisches Repräsentations- als ein Destabilisierungsmoment dar, wie im Kapitel 3.2 zum Repräsentationsrahmen und den subversiven Praktiken des *queerings* und *crippings* noch einmal deutlicher herausgestellt werden soll. So sind transgressive Potenziale des Geschlechts für Personen, die die eigene Geschlechtsidentität als fluide empfinden oder beispielweise in einer lesbischen Butch-Femme-Beziehungskonstellation leben, Alltag und nicht Krise. Das Aufeinandertreffen mit dem Fremden als dem unbekanntem Körper können in den schwulen Praktiken des *cruisings* lustvolle und akzeptierte sexuelle Begegnungen sein. Die Erfahrung der Instabilität der körperlichen Versehrtheit ist ein dauerhafter Modus von chronischen Erkrankungen oder Beeinträchtigungen, die mit Schmerzzyklen einhergehen. Ein Kontrollverlust über den eigenen Affekthaushalt kann Modalität einer psychischen Erkrankung sein. Es soll an dieser Stelle nicht darum gehen, alle diese Erfahrungen als positiv zu bewerten – wie Margaret Price betont, sind auch negative Affekte und Schmerzempfindungen valide Erfahrungen des Körpers, die es ernst zu nehmen gilt. Diese Instabilitäten sind jedoch alltägliche Erfahrungen der queeren und behinderten Körper, die immer wieder an der Grenze zwischen Intelligibilität und Abjektion wandeln und authentische Affekte und damit soziale Beziehungen evozieren können – Bedürfnisse von Lust, Schmerz, Gemeinsamkeit und (Selbst-)Pfleger.⁵⁰

Eine Fokussierung der Aufführungsanalyse auf Krisen und Instabilitäten als markante Momente entwirft immer ein Zuschauersubjekt, das dieses Begriffspaar automatisch miteinander verknüpft und aufgrund der eigenen körperlichen Erfahrung des *fits* diese instabilen Momente nicht als lustvoll, genüsslich, erotisch und schlussendlich als authentisch empfinden kann, wie es vielleicht für die strukturell-körperliche Erfahrung eines *misfits* der Fall wäre. Daraus ergibt sich die notwendige Anforderung für eine kritische Phänomenologie des Theaters, das Theater nicht nur als soziale Situation des Ereignisses zu begreifen, sondern auch die Heterogenität des Publikums in seiner Phänomenalität nicht

50 Vgl. Price 2015, 274–280.

nur anzuerkennen, sondern bewusst zu thematisieren und als differenzierenden Faktor in die Analyse mit aufzunehmen.

Abschließend für die kritische Einordnung der Aufführungsanalyse und ihren Fokus auf die Liminalität als transgressivem Prozess und nicht als verweilendem Zustand sollen die zentralen Aufführungsanalysen von Fischer-Lichte im wahrsten Sinne des Wortes quergelesen werden. Ihr Interesse an den masochistisch anmutenden Performances Marina Abramovičs begründet Erika Fischer-Lichte mit deren Selbstreferentialität. So legt sie in ihrer Einführung zur *Ästhetik des Performativen* dar, dass Abramovičs masochistische Handlungen durchaus als semiotische Stellvertreterdarstellungen für etwas gelesen werden könnten. In *Thomas Lips* könne das übermäßige Verzehren von Wein und Honig als Konsumkritik verstanden werden, für die Selbstgeißelung und das Ausharren auf einem Eiskreuz biete religiöse Metaphorik Interpretationsansätze, und das Ritzen eines Sterns in den eigenen Bauch sei eine mögliche Form der Staatskritik. Die Performance wirkt aber deshalb so eindrücklich, weil die Handlungen der Künstlerin auch ohne diese nachgehenden Verständnisansätze als wirklichkeitskonstituierendes Ereignis eben diese Handlungen real exerzierten: Die Schädigung des Künstlerinnen-Körpers war selbstreferentiell, weil sie zunächst einmal nur das bedeutet und den Zuschauer in eine Situation des Dazwischen versetzte. Das Publikum befand sich plötzlich in einer Zwischenposition des Aktiven und des Passiven, zwischen ethischen und voyeuristischen Bestrebungen, die schließlich dazu führten, dass das Publikum die Performance eigenmächtig beendete, indem sie die Künstlerin von ihren (Selbst-)Martern »erlösten«. Der Zustand des Dazwischen hielt folglich nicht an, sondern löste eine Transformation der Zuschauerposition aus, die das Publikum schlussendlich teilweise aktiv werden ließ.⁵¹ Ein ähnliches Dazwischen zwischen ästhetischer und ethischer Betrachtung beschreibt sie für Abramovičs Performance *Rhythm 0*, bei der eine willkürlich aufgelesene Gruppe Passanten Abramovičs reglosen Körper mit einer Reihe vorgegebener Gegenstände behandeln und in realiter malträtieren durften. Schlussendlich endete auch diese Performance

51 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 17–22.

mit der Einfriedung einiger Teilnehmender auf der ethischen Position, die die selbstreferentiellen Handlungen nicht mehr als ästhetische annehmen konnten und in die Misshandlungen hinein intervenierten.⁵² Beide Performances sind für Fischer-Lichte Beispiele dafür, wie die Performativität der Aufführung nicht nur liminale Momente erzeugt, sondern in diesen auch dichotomische Gegensätze wie Ethik und Ästhetik zum Einsturz bringen kann. Dieses Einstürzen vermag eine Krise beim Zuschauer auszulösen, in der das Transformationspotenzial der Aufführung liegt. Zwar stellt Fischer-Lichte fest, dass eine ästhetische Erfahrung den vergesellschafteten Körper nicht in gleicher Art und Weise zu transformieren vermag wie das kulturelle Ritual nach der Beschreibung Victor Turners. Rituale führen einen Schwellenstatus herbei, der Einzelpersonen und Gesellschaften zu transformieren vermag. Ziele von Ritualen sind Schließung von Bündnissen, Erneuerungen von Gemeinschaften, aber auch Transformation des Sozialstatus und Heilungsprozesse. Obwohl Fischer-Lichte explizit argumentiert, dass Theater und Ritual nicht gleichzusetzen sind, stellt sie auch fest, dass hinsichtlich des transformatorischen Potenzials eine klare Grenzziehung nicht eindeutig möglich ist.⁵³ Spätestens der Begriff der Heilung in Verbindung mit Transformationsprozessen alarmiert eine kritische *crip-queere* Perspektive auf Theater- und Aufführungstheorie. Wird als Zweck des instabilen Zustands nur seine verändernde Kraft für einen neuen Zustand verstanden, räsoniert diese Verbindung in unangenehmer Weise mit dem »*curative imaginery*, an understanding of disability that not only *expects* and *assumes* intervention but also cannot imagine or comprehend anything other than intervention [Herv. i.O.]«⁵⁴ Die hier zitierte Alison Kafer argumentiert, dass innerhalb dieser medizinischen Vorstellung von Behinderung diese als zur Heilung orientierter, transformativer Zustand verstanden werden kann. Ihre Beschreibung des behinderten Körpers in diesem Narrativ ist *theatral*, nämlich die

52 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 109.

53 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 299–307.

54 Kafer 2013, 27.

der Rolle des symbolischen Fortbewegens und der Veränderung.⁵⁵ Kafer imaginiert nun eine Zukunft, die den behinderten Körper nicht als den zu transformierenden begreift, sondern als den verweilenden, den es nicht zu normalisieren, sondern in der Erotik seiner Instabilität zwischen den Zuständen anzunehmen und sogar zu begehren gälte.⁵⁶ Jack Halberstam, auf dessen Theorie der *queer time* Kafer sich für die Formulierung einer äquivalenten *crip time* bezieht, theoretisiert den queeren, insbesondere den Transgender-Körper ebenfalls als Körper des Dazwischen. Auch er warnt in diesem Kontext jedoch davor, Transgression zu fetischisieren, da diese Fetischisierung den queeren Körper zu leicht in neoliberale Diskurse der Flexibilität einhegen könne.⁵⁷ Stattdessen seien die widerständigen Körper – hier zitiert er Steve Pile – »neither fixed nor fluid, but both and more. And this ›more‹ involves a sense that resistance is resistance to both fixity and fluidity.«⁵⁸ Der Widerstand der queeren Körper liegt ebenfalls im Dazwischen.

Demnach ist es wenig überraschend, dass es Halberstam ist, der eine alternative Lesart zu Abramovičs Selbstverletzungssperformances bietet, die nicht, wie Fischer-Lichte es tut, die Transgression fokussiert. In der Studie *A Queer Art of Failure* (2011), die (pop-)kulturelle Erzeugnisse hinsichtlich ihrer Queerness untersucht, entwickelt Halberstam verschiedene Praktiken der Queerness, die den heteronormativen Produktions- und Fortschrittslogiken konträr entgegenstehen. In seiner Kritik an westlichen, liberalen Feminismen formuliert er eine Kontrahistorie des Feminismus, eine

[...] genealogy of an anti-social, anti-Oedipal, antihumanist and counterintuitive feminism that arises out of queer, postcolonial, and black feminisms and that thinks in terms of the negation of the subject rather than her formation, the disruption of lineage rather than its

55 Vgl. Kafer 2013, 28.

56 Vgl. Kafer 2013, 45.

57 Vgl. Halberstam 2005, 17ff.

58 Pile, zit. n. Halberstam 2005, 20.

continuation, the *undoing of self rather than its activation*. [Hervorhebung M.K.]⁵⁹

Ziel dieses Schattenfeminismus, wie er es nennt, ist folglich nicht die Subjektivierung des feministischen Körpers, sondern sein *undoing*, ein Versetzen in den Zustand der Instabilität durch Passivität, Masochismus und Antisozialität.⁶⁰ Diese Lesart ginge nun erst einmal mit Erika Fischer-Lichtes Interpretation der Herstellung einer Schwellenerfahrung für das Publikum kongruent, das diesem *undoing* bei Abramović bei- und einwohnt und von diesem selbstreferentiellen Prozess affiziert wird. Halberstam stellt *Rhythm 0* in eine Reihe mit der Performance *Cut Piece* von Yoko Ono, in der das Publikum innerhalb von neun Minuten die Kleider der bewegungslosen Performerin zerschneidet und diese so entblößte. Während bei Fischer-Lichtes Analyse die Subjektverhältnisse innerhalb der Performance zunächst destabilisiert werden, um durch einstürzende Dichotomien die Zuschauenden zu aktivieren und anschließend in der Aufführung neu zu orientieren, sieht Halberstam gerade in der Desorientierung und Destruktion der Subjektposition der Performerinnen ihre besondere feministische Ästhetik. Diese zeichne eben besonders aus, dass weibliche Tendenz zur Destruktion im Feminismus entgegen westlich-philosophischer Lesarten keine Transgression in ein alteriertes Verhältnis von Macht und Ohnmacht von Subjekten hervorrufen soll.⁶¹ Stattdessen liege gerade im hervorgerufenen Zustand der Instabilität die Wirkungsmächtigkeit einer feministischen Betrachtung, die Differenzen durch Situierung der Subjekte anerkennt und eine einzelne feministische Perspektive, wie beispielsweise die des globalen Nordens, nicht über eine andere, die des globalen Südens, stellt. Halberstams Entwurf der feministischen Ästhetik darf die Subjektpositionen nicht dauerhaft transformieren, sondern sie in einem Zustand der Instabilität halten. Dieses Potenzial ist lediglich für dominante Positionen krisenhaft. Marginalisierten bietet

59 Halberstam 2011, 125f.

60 Vgl. Halberstam 2011, 124.

61 Vgl. Halberstam 2011, 135–139.

es eine Möglichkeit der Anerkennung, da der Bruch zwischen Passivität und Aktivität des Subjekts, von Ästhetik und Ethik der Aufführung nicht nur flüchtig einstürzt und dann transformiert wird, sondern dauerhaft zu bröckeln scheint und darin neue Weisungen jenseits einer gesicherten Subjektposition entwickelt werden können.⁶²

Diese Momente der Instabilität als alternativen Widerstand, die Lust an Deviation und Zerstörung hervorbringen, erzeugen in den Worten Sara Ahmeds einen *wiggle room*, »the room to deviate, a room kept open by will's incompleteness, a room most often in human history designated as ruin.«⁶³ Robert McRuer versteht diesen Raum als »crip extensions« of compulsory abled-bodiedness«⁶⁴, aus dessen Zustand der Instabilität und Lust an der Devianz neue Möglichkeiten heraus erschlossen werden können. Diese Möglichkeiten sind im Sinne von Halberstams Schattenfeminismus anachronistisch, ahistorisch und dezidiert crip und queer.⁶⁵

4.3 Repräsentationsaffekte: Restabilisierende Ästhetiken des »straightenings« und subversive Praktiken des *crippings* und *queerings*

Eine Dichotomie der darstellenden Künste, die in Erika Fischer-Lichtes Konzeptualisierung der Performativität des Ästhetischen zwangsläufig einstürzt und in Halberstams queerer Analyse mutwillig zum Einsturz gebracht wird, ist die der Repräsentation und der Präsenz. Erika Fischer-Lichte attestiert den behinderten und queeren Körpern auf der Bühne, dass sie die Wahrnehmungsordnung der Repräsentation durch ihren Auftritt aufbrechen und in der Ordnung der Präsenz den Blick auf ihr phänomenales Sein lenken. Wie im obigen kritischen Abschnitt gezeigt wurde, ist diese Instabilität jedoch nicht zwangsläufig mit einer krisenhaften Situation für das Publikum zu assoziieren. Die Krise tritt

62 Vgl. Halberstam 2011, 123f., 144f.

63 Ahmed, zit. n. McRuer 2020, 64f.

64 McRuer 2020, 65.

65 Vgl. McRuer 2020, 65.

viel mehr in der Interaktion mit ästhetischen, ethischen und gesellschaftlichen Normen zu Tage, die bestimmte Körper als ›normal‹ und andere als ›deviant‹ (re-)produzieren. Künstlerische Praktiken können diese gezielt unterlaufen, jedoch nicht nur zum Zweck einer transformatorischen Läuterung für die, deren ›Normalisierungsprozess‹ dadurch in Frage gestellt wird, sondern auch zum Lustgewinn derer, die ihre eigenen körperlichen und lebensweltlichen Erfahrungen in der Normkritik abgebildet sehen.

4.3.1 ›straightening devices« - Repräsentation und ideology of ability

Dem materiellen Sein des*der Rezipient*in in Interaktion mit dem Auftritt behinderter Körper nähert sich der Literaturwissenschaftler Ato Quayson in seinem Begriff der *aesthetic nervousness*. Quayson versteht die Repräsentation von Behinderung in literarischen Texten als affizierende Krise für den*die Leser*in, da sie gängige Repräsentationsprotokolle mit der Dimension der Alltagssozialität kurzschließe. Somit wird auch bei ihm eine einstürzende Dichotomie von literarisch-immaterieller Repräsentation und materieller Sozialität beschrieben. Auch Quayson schließt an Garland Thomsons Begriff des *normate* an und erläutert, der Kurzschluss von Ästhetik und Sozialem entstehe dadurch, dass die Darstellung des behinderten Körpers den Leser auf die Materialität des eigenen Körpers zurückwerfe. In Interaktion mit Behinderung werden die normalisierenden Prozesse von körperlicher Normativität und ›Ganzheit‹ performativ vollzogen und zugleich in ihrem Vollzug ästhetisch offengelegt. Damit werde außerdem an die Vergänglichkeit und Zufälligkeit des normierten und ›normalen‹ Körpers erinnert.⁶⁶ Dadurch wird der behinderte Körper im sozialen Kontext negativ konnotiert, da die Begegnung mit ihm als dem Fremden Impressionen auf der Körperoberfläche hinterlässt. Durch die ständige Wiederholung dieser Konnotation in gesellschaftlichen Kontexten intensiviert sich diese Zuschreibung. Im Versuch, den nicht-normierten Körper als das

66 Vgl. Quayson 2007, 14–19.

Abjekte zu verwerfen, entstehen performativ Konnexionen zwischen Körpern und den sozial mit ihnen verknüpften Affekten, die jedoch in ihrer performativen Herstellung nicht mehr reflektiert, sondern als gesetzt angenommen werden.⁶⁷ Behinderung ist nach Quayson immer bereits doppelgesichtig strukturiert: Auch in der Beschreibung in der Literatur oder im Auftritt auf der Bühne ist Behinderung sowohl soziale Materialität als auch ein metaphysisch aufgeladenes Zeichen.⁶⁸ Dieser Konnex bringt sich auch in ästhetischen Erfahrungen immer wieder ein. So kann der behinderte Körper in unserer kulturellen Rahmung in der (Bühnen-)Kunst niemals nur als »Zeichen von Zeichen«⁶⁹ auftreten, da dieser immer unmittelbar auf die performativ-materielle Herstellung von Theater und Kunst allgemein verweist. Er ist somit immer ein Einbruch des Realen in das Theater und somit ein destabilisierender Faktor für die Repräsentation.⁷⁰

Dem zweiten Kapitel dieses Buches wurde die Definition des Theaters von Tobin Siebers als Ort des Sehens vorangestellt. Dieses Sehen spielt sich für Siebers jedoch immer in einem Repräsentationsrahmen ab, welcher Erklärung für die (körperlichen) Erscheinungen des Theaters liefern soll.⁷¹ »Der behinderte Körper droht die Funktion des Theaters als Ort des Sehens zu behindern«⁷², schreibt Siebers, da der Repräsentationsrahmen des Theaters eine angemessene Begründung liefern muss, wenn behinderte Körper auf der Bühne auftreten, da diese zugleich ein Ort der nicht-behinderten Körper ist, die in dieser Eigenschaft nur unsichtbar sind. Diese Präferenz des Theaters für nicht-behinderte Körper nennt er die *ideology of ability*. Wenn das Handwerk des Schauspielers darauf abzielt, zwar seinen Körper nicht unsichtbar zu machen, aber mit ihm eine Rolle zu verkörpern und hinter dieser zurückzutreten, stellt Behinderung in ihrer Doppelgestalt in beiden Fällen ein Problem

67 Vgl. Ahmed 2014, 24–28.

68 Vgl. Quayson 2007, 14.

69 Fischer-Lichte 1983, 19.

70 Vgl. Lehmann 1999, 174ff.

71 Vgl. Siebers 2012a, 16, 20f.

72 Siebers 2012a, 16.

für die Ideologie dar. Wenn der behinderte Körper eines Schauspielers auf der Bühne auftritt, bleibt er immer als behinderter Körper sichtbar – Siebers nennt dies seine Hypersichtbarkeit. Er entzieht so der narrativen Entwicklung der Aufführung den Fokus und lässt sie – versteht man die Aufführung als Ins-Szene-Setzen eines dramatischen Textes – scheitern. Judith Butler benennt eine solche Hypersichtbarkeit auch für den genderqueeren Körper, der im gesellschaftlichen Diskurs ebenso pathologisiert wird wie der behinderte Körper.⁷³

Taucht Behinderung als literarische Repräsentation, wie Quayson sie thematisiert, auf, bricht auch deren Darstellung durch einen nicht-behinderten Schauspieler mit der *ideology of ability*. Dessen Darstellung gelingt nämlich gerade dann, wenn zu erkennen ist, dass er die Behinderung gerade verkörpert, ohne selbst behindert zu sein. Gerade dann führt die gelungene Darstellung wiederum zu ihrem Misslingen, da der phänomenale Leib des Nicht-Behinderten nicht hinter die Semiotizität der behinderten Figur zurücktritt.⁷⁴ So oder so tritt eine Destabilisierung von Repräsentation und Präsenz durch Behinderung ein, sowohl wenn diese in materieller als auch wenn sie in zeichenhafter Form auftritt. Ato Quayson beschreibt aus dieser Kondition heraus eine Destabilisierung, die er ähnlich wie die Theaterwissenschaft als Krise beschreibt und mit dem negativen Affekt der Nervosität belegt. Die Repräsentation oder die Präsenz von Behinderung ruft auch bei Quayson zwangsläufig eine oszillierende Wahrnehmung beim Rezipierenden hervor. Für ihn schließt Behinderung zum einen die Lücke zwischen ästhetischen und ethisch-sozialen Konzepten. Zum anderen oszilliert sie zwischen materiellen Aspekten von Behinderung wie Beeinträchtigung, Barrieren etc. und metaphysisch-abstrakten Bedeutungen, die Behinderung sowohl in ästhetischen als auch in realweltlichen Kontexten durch ihre oben beschriebene Doppelstruktur zukommen.⁷⁵ Behinderung ruft damit immer die von Waldenfels beschriebene responsive

73 Vgl. Butler 2016, 75ff.

74 Vgl. Siebers 2012a, 19ff.

75 Vgl. Quayson 2007, 24f.

Differenz in der Aufführung hervor, denn sie legt in ihrer Doppelstruktur offen, dass »Fragen [an und durch die Wahrnehmung] nicht als quasi eigenständige Akte des kritischen Bewusstseins entspringen, sondern dass sie selbst immer schon Antworten sind.«⁷⁶ Die Fragen, die Behinderung in künstlerischen Produkten bei den nicht-behinderten Rezipierenden aufwirft, sind nie nur an die Aufführung, sondern auch an das Alltagswissen adressiert. Diese janusköpfige Struktur von Behinderung wird so offengelegt, ebenso wie die Differenzprozesse, die sie im Alltag produzieren. Tobin Siebers plädiert auf ähnlicher Grundlage dafür, Ästhetik und soziale Welt als stärker verbunden zu betrachten, beschreibt jedoch auch, dass das Publikum versucht, die Wahrnehmung von Behinderung als destabilisierenden Faktor wieder in den Repräsentationsrahmen des Theaters einzugliedern. Hierfür benennt er zwei Strategien, die mit den Oszillationspolen bei Quayson kongruent sind. Behinderung werde von den Zuschauern entweder als ästhetisches Mittel und rein symbolische Kategorie verstanden, die so als Metapher den Rahmenbruch wieder heile, oder als materielles Spektakel, das über der Repräsentation steht, sich aber so wieder mit dem Theater als Ort des Sehens versöhnt. In beiden Fällen kommt es zu einer Reduktion von Behinderung auf interpretative und oft ableistische Ansätze der Repräsentation, da Behinderung als Metapher für Mangel oder Boshaftigkeit gelesen wird. Dies ist eine Trope, die sich durch die Kunstgeschichte zieht. Oder aber sie wird als ein hypersichtbares Spektakel der Präsenz betrachtet.⁷⁷ Der Prozess der Instabilität wird dadurch wieder re-stabilisiert und diese nicht als die spezifische Orientierungsqualität von einzelnen Körpern anerkannt. Dieses Wiedereinpassen von Körpern in den sozialen und den Repräsentationsrahmen des Theaters können in den Worten der queeren Theorie von Sara Ahmed als »straightening devices« der *ideology of ability* beschrieben werden. Die *ideology of ability* gibt vor, welche Körper sich auf der Bühne in das Repräsentationsschema einpassen und welche zwangsläufig auf die Präsenz des eigenen Körpers zurückgeworfen werden. Das Theater ist somit

76 Roselt 2008, 179.

77 Vgl. Siebers 2012a, 18–21.

auch ein Raum, der in der Wiederholung normierter Handlungen von *compulsory heterosexuality* und *compulsory abled-bodiedness* vorstrukturiert ist.

Given this, the work of ordinary perception [des Zuschauers], which straightens up anything queer or oblique, is not simply about correcting what is out of line. Rather, things might seem oblique in the first place only insofar as they do not follow the line of that which is already given, or that which has already extended in space by being directed in some ways rather than others. Spaces as well as bodies are the effects of such straightening devices.⁷⁸

Der Blick des Zuschauers als performativer und wirklichkeitskonstituierender Akt ist also immer sowohl ein Effekt als auch eine affektive Struktur des ›straightenings‹ im Theater.

Auf diese re-stabilisierenden ästhetischen Entwürfe findet Tobin Siebers eine kritische Antwort in seinem Konzept der *disability aesthetics*. Deren Ausblick ist die Kritik an der Verbindung von gesunden, nicht-behinderten Körpern und Harmonie, Schönheit und Integrität als einziger ästhetischer Zielsetzung. Stattdessen plädiert er dafür, Ästhetiken als Pluralität zu denken, für die Behinderung einen kritischen Rahmen eröffnen soll, um die zugrundeliegenden Werte von ästhetischer Bewertung offenzulegen.⁷⁹ Eine Ästhetik der Behinderung versteht Ästhetik deshalb basal als Affektevokation, die ein Körper in seiner Erscheinung auf einen anderen ausübt.⁸⁰ Siebers sieht dort eine Verbindungsmöglichkeit von ästhetischen Theorien mit den emotionalen Interaktionen der Sozialität, um somit darüber nachdenken zu können, »was Reaktionen auf Kunst über Reaktionen auf andere Menschen aussagen können«⁸¹. Dieser Vorstellung folgend, schlägt er vor, die Doppelstruktur von Behinderung und die damit einhergehende Instabilität als ästhetische Ressource zu begreifen, die das Affektrepertoire des

78 Ahmed 2006, 92.

79 Vgl. Siebers 2010, 3.

80 Vgl. Siebers 2012, 1f.

81 Siebers 2012a, 18.

Bühnengeschehens erweitern kann.⁸² Man könnte somit sagen, dass es sich bei Siebers' Entwurf von Ästhetik um eine phänomenale Ästhetik handelt, die das leibliche Zur-Welt-Sein sowohl in sozialen als auch in künstlerischen Situationen berücksichtigt. Die *disability aesthetics* würden somit in die Reflexion der Intentionalität der Inszenierung und ihrer Ästhetik ein Affektrepertoire miteinbeziehen, das durch die Präsenz von behinderten Körpern ohnehin responsiv erzeugt wird. Wirkt ein Körper affektiv auf einen anderen ein, ist das eine Erfahrung des Fremden und seiner Mächtigkeit.⁸³ Aus dem Destabilisierungsfaktor wird eine Ressource. Aus der bisher in dieser Arbeit theoretisierten Perspektive scheint Siebers' Konzept jedoch auch kritikwürdig, da die Übernahme der Alltagsaffekte des Sozialen auch dazu führen kann, der Negativbewertung als ›deviant‹ markierter Körper anheimzufallen, was Siebers auch selbst kurz thematisiert.⁸⁴ Durch Sara Ahmeds Emotionstheorie gelesen bietet die *disability aesthetics* allerdings einen aufschlussreichen Ansatz, der auch einer kritisch-phänomenologischen Perspektive in der Theaterwissenschaft dienen kann. Ahmed beschreibt die emotionale Aufladung unserer Orientierung in der Welt in *The Cultural Politics of Emotion* als Bewegungsmodi. Was uns emotional nah ist, führen wir nah an uns heran, was uns abstößt, berührt uns, aber soll fernbleiben, und was sich uns nähert, ängstigt uns.⁸⁵ An dieser Stelle erinnert Ahmed jedoch auch an den gemeinsamen Wortstamm von Kontakt/contact und Zufälligkeit, zu Englisch *contingency*, im Lateinischen (*contingere*: cum: mit; *tangere*: berühren). Die Bewegungsmodi des affizierenden Objekts sind also immer nur über die Proximität und den möglichen Kontakt zum Selbst zu verstehen. Schlussendlich geht der Affizierungsprozess immer mit dem Zuschreiben bestimmter Eigenschaften einher, sowohl für das Selbst als auch für das Fremde.⁸⁶ Eine Ästhetik, die phänomenale Körperaffekte zu ihrem Ausgangspunkt

82 Vgl. Siebers 2012a, 18.

83 Vgl. Siebers 2010, 25.

84 Vgl. Siebers 2012a, 18.

85 Vgl. Ahmed 2014, 84ff., 68ff.

86 Vgl. Ahmed 2014, 28.

nimmt, stellt somit immer auch eine Reflexion von Orientierung des Zuschauers zum Bühnengeschehen zur Disposition und ermöglicht so eine Perspektive auf die Sozialität des Theaters als (Des-)Orientierungsprozess, die auch unsere alltäglich vorgenommenen Differenzierungen offenlegen. Auf Ahmeds Betonung, dass Affizierungsprozesse sich sowohl mit der Setzung des Objekts als auch mit der des Subjekts verändern, findet Siebers eine für diese Arbeit spannende Antwort: In der Pluralisierung von Ästhetiken als Affektgeneratoren liegt auch eine Pluralisierung an Identifikations- und Interpretationsstrategien für ein und dasselbe künstlerische Erzeugnis. Darstellung von und mit Behinderung transformiert nicht den Zuschauer, sondern die Darbietung und repräsentiert so ein partielles Selbst, das auch die Wahrnehmung des Zuschauers parzelliert. Siebers wählt dafür das Bild eines zerbrechenden Spiegels: Man könnte sagen, das Publikum kann sich nun noch in einzelnen Scherben spiegeln, denen es sowohl orientiert zugewandt ist, also in denen es sich selbst identifiziert, als auch desorientiert, da es eher den Bruch durch Desidentifikation wahrnimmt. Die Wahrnehmung wird für die Vielfalt der Körper geöffnet, sowohl auf der Bühne als auch im Publikum.⁸⁷

4.3.2 »strolling on desire paths« – *cripping* und *queering*

Nicht-normative Körper wenden sich von den vorgegebenen Orientierungen, die das Zur-Welt-Sein prägen, ab. Das tun sie aber nicht in gänzlich individueller Weise, sondern eine große Anzahl an Körpern, die neuen Orientierungen folgen, können wiederum neue Breschen schlagen, die abseits der vorgefertigten Pfade liegen. Dieses Bild schafft Sara Ahmed, indem sie von queerer Orientierung als »desire line«⁸⁸ (alternativ: desire paths) spricht. »Desire Lines« sind die Bezeichnung für nicht-intentional angelegte Wege in der Landschaftsarchitektur. Ahmed betont somit nicht nur die Rolle der Devianz in der Abweichung,

87 Vgl. Siebers 2012a, 27ff.

88 Ahmed 2006, 19.

sondern auch die Reorientierung durch das Verlangen oder die Lust.⁸⁹ Die deutsche Übersetzung »Trampelpfad« fügt diesem Bild jedoch sowohl mit der Bedeutung als auch der Lautmalerei des Verbs »Trampeln« eine gewisse Freude am Sich-Durchkämpfen und am Vandalisieren vorgegebener Landschaftsstruktur hinzu.

Die Affizierungsmechanismen, die Ahmed für gesamtgesellschaftliche Emotionskonstruktion beschreibt, funktionieren im weitesten Sinne ökonomisch: Affektive Werte sind Formen des Kapitals, die kursieren und zirkulär zwischen Objekten und Signifizierungen kontingente oder intensivierende Verknüpfungen herstellen.⁹⁰ Derartig neoliberale Affektökonomien können nicht nur die Negativsignifizierung von nicht-normativen Körpern auslösen, sondern auch deren Sichtbarkeit begrenzen. So stellt Robert McRuer mit den Arbeiten von Kaliya Franklin und Kelly Fritsch heraus, dass Behinderung nur wahrgenommen werde, wenn diese hypersichtbar ist, wie beispielsweise bei einer Körperbehinderung, die einen Rollstuhl erfordert. Nicht-sichtbare Behinderungen sind damit nicht nur nicht-visuell wahrnehmbar, sondern auch diskursiv unterrepräsentiert.⁹¹ In Rückgriff auf Tobin Siebers lässt sich damit noch einmal herausstellen, dass die Sichtbarkeit von Körpern ein Konstrukt ist und somit Unsichtbarkeit bzw. Sichtbarkeit eine soziale Kategorie von Erscheinung ist.⁹² Sara Ahmed zeigt ebenfalls, dass queere Körper für die Mehrheitsgesellschaft insbesondere dann sichtbar werden, wenn sie sich als Kollektiv formulieren, das

89 Vgl. Ahmed 2006, 20.

90 Vgl. Ahmed 2014, 44f.

91 Vgl. McRuer 2018, 126f.

92 Vgl. Siebers 2012a, 17. Tobin Siebers ist damit ein Vertreter des sozialen Modells von Behinderung. Da das relationale Modell von Behinderung aber auch die sozial-umweltlichen Faktoren in seine Konstruktion von Behinderung miteinbezieht, sind Siebers' Thesen auch für eine situative Betrachtung haltbar. Schlussendlich wird die Sichtbarkeit respektive Unsichtbarkeit von Behinderung insbesondere für nicht-körperlich materiell sichtbare Behinderung immer situativ durch einen mis/match mit der Umgebung hergestellt, z.B. in Verhalten oder emotional-affektiver Reaktion, siehe Price 2016.

Anteil an primär heterosexuellen Praktiken verlangt, wie der Erinnerungskultur rund um 9/11 oder dem Votum um die sogenannte »Ehe für alle«. ⁹³ Es kristallisiert sich folglich immer wieder heraus, dass (künstlerische) Entwürfe einer nicht-normativ organisierten Gesellschaft ein utopisches Potenzial sind, das zum jetzigen Zeitpunkt scheinbar nach wie vor nicht ohne die Thematisierung von Normen gedacht werden kann. Der Grund dafür mag wohl darin liegen, dass eine ständige Widerständigkeit gegen das Normative nicht für alle queeren, behinderten und kranken Personen eine realistische Option ist, da ihnen das soziale oder materielle Kapital fehlt, um »antinormativity as a permanent orientation« ⁹⁴ aufrechtzuerhalten. Queerness und Behinderung bleiben zunächst von dem definiert, was sie nicht reproduzieren können – die nicht-behinderte und heterosexuelle Identität. Die normativen Identitäten werden durch die *compulsory abled-bodiedness* und *-heterosexuality* als naturalisiertes und somit unsichtbares Phänomen performativ hergestellt. ⁹⁵ Der Prozess des Sichtbarwerdens als gescheiterte Identität erfordert in theatralem Vokabular einen Auftritt, wie mit Carrie Sandahl bereits beschrieben wurde: das *coming out* als *crip* oder *queer*. Das *coming out* ist ein ambivalentes Phänomen, denn auf der einen Seite ist es die lustvolle Theatralisierung der eigenen Identität in Alltags- und Theaterperformances, auf der anderen Seite läuft es auch Gefahr, zugunsten einer Assimilation in den gegebenen Orientierungen aufzugehen. ⁹⁶ Auch Sandahl assoziiert die Praktiken, die sie als *cripping* und *queering* bezeichnet, als soziale Praktiken des Widerstands gegen die Normativität und die durch sie begründete Normalisierung bestimmter Positionen und Verwerfung anderer. *Cripping* und *queering* bieten dafür Subversion durch Praktiken, die die Konstruktion aller Identitäten offenlegen und die Normen der Heteronormativität und *abled-bodiedness* somit als konstruierenden Zwang aufdecken. Diese Praktiken können sowohl im sozialen Rollenspiel als auch auf der (Kunst-)Theaterbühne

93 Vgl. Ahmed 2014, 152, 157ff.

94 Ahmed 2014, 152.

95 Vgl. Ahmed 2014, 152, vgl. McRuer 2006, 1f.

96 Vgl. Sandahl 2003, 40ff.

angewendet werden und unterlaufen somit sozial-ethische als auch ästhetische Normen.⁹⁷ An dieser Stelle lohnt sich ein Rückblick auf die einleitende Analyse von *Criptonite #3: Be Inspired!*. Die Auftritte der Gastperformer*innen sind dort als *coming out*-Prozesse analysiert worden, die Sichtbarkeit herstellen, insbesondere für die sozial oftmals als unsichtbar konstruierte Neurodivergenz. Heidi Haas und Sam Busy bedienen sich dabei beide verschiedener Praktiken des *unpassings*, der offensiven Ästhetisierung und Ausstellung ihrer crip-queeren Körper, indem sie mit Formen von Demaskierung und Entkleidung arbeiten. Haas entledigt sich der Masken und symbolisiert mit deren Hilfe das Zur-Wehr-Setzen gegen normative Praktiken der Normalisierung. Sam stellt die Ent-Naturalisierung eines eindeutig vergeschlechtlichten Körpers zur Schau, indem der eigene Körper präsentiert wird, der sowohl eine weiblich gelesene Brust als auch eine männlich assoziierte Ausbeulung im Schritt zur Schau stellt. Roy Fischer folgt in der Zitation popkultureller Drag-Praktiken bereits geschlagenen Breschen und queeren Trampelpfaden, die sich mit größerer Öffentlichkeitswirksamkeit (wie auf dem Broadway und in populären Fernsehshows) weiter ausweiten.

Die Subjekte, die sich dieser widerständigen Arbeit verschreiben, bezeichnet Robert McRuer als *critically queer* und *severly disabled* – diejenigen Subjekte, die sich nicht nur der Performanz ihrer eigenen Identität bewusst sind, sondern auch darüber im Klaren sind, dass weder die normativen noch die nicht-normativen Identitäten gänzlich performativ stabilisiert werden können. Die queeren und crip-Performances sind instabil, da sie den Normen zuwiderlaufen und somit immer eine offensive Verkörperung eines Scheiterns sind. Die heterosexuellen und nicht-behinderten Identitäten straucheln jedoch, da keine Norm zur Gänze stabil zu verkörpern ist und somit die Stabilität eines ›Normalzustandes‹ immer daran scheitert, Basis und Produktion zugleich sein zu müssen.⁹⁸ Das Theater kann Fläche für die Explikation

97 Vgl. Sandahl 2003, 27f., 36f.

98 Vgl. McRuer 2006, 29–32.

der performativen Herstellung von Identität in seinen eigenen performativen Praktiken bieten. Carrie Sandahl untersucht diese Praktiken des *cripping* und *queerings* anhand autobiographischer Performances, sodass hier auch die phänomenale Materialität des Performer*innen-Körpers, wie auch bei *Criptonite*, in ihrem Auftritt eine große Rolle für kritisch-repräsentative Praktiken übernimmt. Das Theater ist dabei kein gänzlich sicherer Rahmen für Normtransgression und dem darin liegenden Lustgewinn für crip-queeres Publikum und humoristische Selbstironie der Performer*innen, wie sie in Sandahls ausgewählten Beispielen beschrieben werden. Hier unterscheidet sich der Umgang im Theater von dem des Alltags. So beschreibt Sam Busy in der eigenen Performance, dass *passing* sich sicher und zugleich unbequem anfühle, da die Sichtbarkeit der als ›deviant‹ abgeurteilten Charakteristika begrenzt wird. Sam stellt die Frage: »What does a transmasculine, non-binary, autistic and psychotic person who doesn't get spat on, look like?« Im Alltag desorientierte Körper können sich auf der Bühne mittels der Praktiken des *crippings* und *queerings* re-orientieren. Diese Reorientierung meint jedoch nicht eine Restabilisierung nach einer transgressiven Phase, sondern das Genießen des Aufrechterhaltens von Instabilität von crip-queeren Identitäten – eine Orientierung auf die Instabilität hin und nicht von ihr weg zu einem neuen stabilen Status quo. Während im Alltag das *unpassing* risikobehaftet und beängstigend ist, kann es im Theater erprobt werden. Das Theater bietet einen geschützten Ort für die Probe von transgressiven Praktiken. Es ist somit ein *safe(r) space*, das jedoch immer durch Intersektionen begrenzt bleiben kann, die sich in Institution, Publikumsstruktur und Darsteller*innenbesetzung abbilden.⁹⁹

Auch theoretische Ansätze können *critically queer* und *severly disabled* denken und somit Taktiken des Widerstands gegen normative Muster werden. Die reine Explikation der Fragilität von Normen festzustellen, sei zwar eine faszinierende Transgression von diskursiven Denkansätzen, aber in dieser Transgression ineffektiv für realpolitische Verkörperungsstrategien. Queer Theory und Disability Studies verbindet nicht

99 Vgl. Sandahl 2003, 51., vgl. Kiesling 2015, 201ff.

nur ihre scharfe Kritik an Normalisierungsprozessen, sondern auch ihre radikale Abwendung von diesen – die Wissenschaft ist hier nicht nur Kritik am Status quo, sondern auch Produzentin und Entwicklerin neuer und widerständiger Formen von Lust und Relationalität.¹⁰⁰ Mit dieser Analyse betont Robert McRuer ebenfalls, dass Transgressionsstrategien zwar subversiv sein können, aber dadurch nicht zwangsläufig produktiv oder radikal-verändernd sein müssen. So kritisiert auch die Theaterwissenschaftlerin Lea-Sophie Schiel in ihrem Abgleich der Performance-theorie Judith Butlers und Erika Fischer-Lichtes, dass das In-Szene-Setzen des Abjekten auf der Bühne dessen Verwerfung zugleich reproduzieren – Subversion und Reproduktion sind ein Gegensatz, dessen dichotomischer Aufbau in der Aufführung einzustürzen scheint, aber paradoxerweise zeitgleich wieder stabil errichtet wird. Sie schlägt deshalb vor, gesellschaftliche und theatrale Performanzen in radikaler Abhängigkeit voneinander zu denken. Da der Leib niemals nur als reine Materie ohne gesellschaftliche Zuschreibungen von Intelligibilität und Abjektion erscheinen kann, schlägt sie vor, nicht mehr von einer leiblichen, sondern von einer physischen Ko-Präsenz zu sprechen. Diese kann die von Tobin Siebers geforderte Verbindung von ästhetischer und sozialer Affizierung beleuchten, da sie die phänomenale Erscheinung an gesellschaftlich konstituierte Wahrnehmungsmodi koppelt.¹⁰¹ *Crippling* und *queering* fragt also auf der einen Seite nach der Materialität von Verkörperung »and at the same time [...] [they] attend[...] to how spaces, issues, or discussions get ›straightened‹.«¹⁰² Die Praktiken können damit kurzzeitige Zustände der Destabilisierung in der normativ basierten Wahrnehmung auslösen. Diese können das nicht-behinderte und nicht-queere Publikum in einen liminalen Zustand versetzen, dessen transgressives Potenzial zwar funktional ist, aber schlussendlich durch ästhetische oder responsive Strategien des ›straightenings‹ wieder in den Theaterrahmen

100 Vgl. McRuer 2018, 94f., 98, vgl. Sandahl 2003, 26.

101 Vgl. Schiel 2019, 37–41.

102 McRuer 2018, 24. McRuer betrachtet *cripping* dabei als die radikalere Praktik als *queering*, weil queere Praxis bereits stärker in global-kapitalistische Kontexte domestiziert und als Markt erschlossen sei.

eingliedert werden kann. Die Alltagswelt dieses Publikums wird aber nicht verändert. Letzteres gilt auch für ein crip-queeres Publikum, doch das findet in den crip-queeren Praktiken eine authentische Repräsentation des eigenen Zur-Welt-Seins als der Desorientierung als antinormative Orientierung.

5. Die Aufführung als *theatrical spacetime*: Desorientierungen der Theaterwissenschaft durch crip-queere Impulse

Der Begründer der theaterwissenschaftlichen Disziplin Max Herrmann betont 1920:

[Der] Ursinn des Theaters [...] besteht darin, daß das Theater ein soziales Spiel war, – ein Spiel Aller für Alle. Ein Spiel, in dem Alle Teilnehmer sind, – Teilnehmer und Zuschauer. [...] Das Publikum ist als mitspielender Faktor beteiligt. Das Publikum ist sozusagen Schöpfer der Theaterkunst. Es bleiben so viel Teilvertreter übrig, die das Theater-Fest bilden, so daß der soziale Grundcharakter nicht verloren geht. Es ist beim Theater immer eine soziale Gemeinde vorhanden.¹

Diese Konstruktion der funktionsteiligen Gemeinschaft von Schauenden und Zeigenden wird bis heute in der theaterwissenschaftlichen Theorie verfolgt. Die Theateraufführung wird dadurch als soziales Ereignis betrachtet, das sich im Zwischen der sozialen Gruppierungen, dem Raum, den sie gemeinsam okkupieren, sowie allen materiellen und zeichenhaften Anteilen des Theaters vollzieht.² Mittels ihrer Erfahrungen des Ereignisses werden die Zuschauer*innen zwangsläufig Teil der Publikumsgemeinschaft, ob sie dies nun wollen oder nicht. Ein Austritt aus dieser Gemeinschaft währenddessen fordert aktive Aktion.

1 Hermann, zit. n. Roselt 2008, 45f.

2 Vgl. Roselt 2008, 45.

Die Publikumsgemeinschaft vollzieht sich somit im Wechselmodus zwischen Serialität und Dissidenz.³

Es wird deshalb die These vertreten, dass ›Wir‹-Erfahrungen in Aufführungen sich prinzipiell als flüchtige markante Momente vollziehen, die durch die gemeinsame intentionale Ausrichtung der Zuschauer ebenso gestiftet werden können wie durch Formen kollektiver responsiver Betroffenheit.⁴

Jens Roselt bestreitet an dieser Stelle mit seiner Setzung der sozialen Gemeinschaft der Zeigenden und Schauenden nicht, dass die einzelnen Teilnehmer*innen der Aufführung individuelle Körper, Erinnerungen und Erfahrungen in den Theaterraum mittragen. Er nimmt jedoch an, dass diese individuellen Körperarchive in ihrer Sozialität als Gros in die Erfahrungsgemeinschaft untersummiert werden können, wenn Momente vom Publikum als Kollektiv als markant gewertet werden. Nun ist diese Setzung der markanten Momente sowohl in der Theaterpraxis als auch in der -wissenschaft aus crip-queerer Perspektive eher kritisch beäugt worden, da deren Auffälligkeit – wie gezeigt – oftmals auf Bestimmungen von devianten Körpern und Mangelserfahrungen und somit auf normative Setzungen zurückgreift.⁵

Der weitere Verlauf des Buchs wird diese Perspektive auf die Sozialität des Theaters um einen crip-queeren Aspekt erweitern: Zunächst einmal folgt eine Betrachtung eines individuellen Erlebnismodus des Aufführungsereignisses. In der anschließenden zweiten Analyse von *Criptonite* sollen dann partikuläre Vergemeinschaftungen innerhalb des sozialen Gefüges von Schauenden und Zeigenden als markante Erlebnisse der positiven Affizierung untersucht werden, die nicht nur soziale Zuschreibungen, sondern auch das soziale Gefüge des Theaters lustvoll über den Haufen werfen und liebevoll randalieren. Diese partikulären Gemeinschaften führe ich im 7. Kapitel unter dem Begriff der »Kompliz*innen-schaft« ein.

3 Vgl. Roselt 2008, 333f.

4 Roselt 2008, 336.

5 Vgl. Roselt 2008, 36f.

5.1 *Matches for misfits: Die Aufführung als theatrical spacetime*

Trägt man die bisherigen Impulse des Buchs zusammen, kann man zunächst zum Ausgangspunkt der phänomenologischen Theorie von Maurice Merleau-Ponty zurückkehren, dass der Körper sich nicht als subjektiver Agent zu einer objektiv gegebenen Welt verhält, sondern der phänomenale Leib zu Raum und Zeit ist und diesen einwohnt.⁶ Dieser Entwurf eines phänomenalen Subjekts erlangt in crip-queeren Reorientierungen der phänomenologischen Disziplin große Beliebtheit, da er das Agens innerhalb des Welterlebens verschiebt – weg von einem transzendentalen Subjekt hin auf Relationen von Körper, Raum und Zeit, sprich auch auf umweltliche und soziale Faktoren in der Herstellung von Erfahrung. Räume sind situativ hergestellt und lassen die Wahl- und Verhaltensmöglichkeiten des Körpers erst zu Tage treten, können diese aber paradoxerweise ebenfalls in ihrer Herstellung unmittelbar wieder begrenzen.⁷ Im bereits eingeführten Konzept der *spacetime* von Margaret Price verhält es sich ähnlich: Das Zusammenspiel von materiellen, räumlichen und umweltlichen Umgebungen konstituiert eine individuell wahrgenommene *spacetime*.⁸ Zu diesen Faktoren zählen damit auch soziale Beziehungen, im Raum kursierende Affekte und Praktiken ebenso wie die materielle Architektur des Ortes und zeitliche Strukturierungen. Personen können an einem Ort zusammen sein, ihr Raum-Zeit-Körper-Erleben wird jedoch immer ein individuelles Sein zur Welt sein. Den Körper will Price dabei explizit als *bodymind* verstanden wissen, »a sociopolitically constituted and material entity, that emerges through both structural (power- and violence-laden) context and also individual (specific) experience.«⁹ *Spacetime* konstituiert so nicht nur die Interaktion der teilnehmenden Subjekte in ihrer radikal

6 Vgl. Merleau-Ponty 1965, 189.

7 Vgl. Jacobsen 2020, 54.

8 Vgl. Price 2016, 163f.

9 Price 2015, 271.

unterschiedlichen Erfahrung, sondern auch diese konstituieren reziprok wiederum die *spacetime* in Intra-Aktion. Die Handlungsmacht des Subjekts diffundiert auf alle körperlichen, materiellen und strukturellen Komponenten.¹⁰ Ausschlussphänomene entstehen somit emergent in diesen Prozessen des »Zwischen« im Beisammensein, agieren sich aber dementsprechend auch körperlich für die Exkludierten aus.¹¹ Prices Konzept des *bodymind* greift damit explizit Garland Thomsons Idee des *misfittings* auf, indem der Körper als soziopolitische Entität gewertet wird, der in Interaktion mit dem umweltlichen Gefüge eine Identität ausbildet.¹² Das Konzept der *spacetime* betont, dass es unabhängig vom *fit* des Körpers zu einem situativen *mismatch* kommen kann, in dem der *mis/fit* des Körpers jedoch immer ein ko-konstitutiver Faktor ist. Das Dilemma, das Price daraus schon im Titel ihres Textes ableitet, liegt in zweierlei Punkten. Zu Beginn problematisiert sie den Inklusionsbegriff, da dieser trotz guten Willens, wie auch die subversiven Praktiken des Theaters in Schiels Perspektive, paradoxerweise den Ausschluss reproduziert, den er überwinden will. Denn das Überwindungsbestreben setzt die Exklusion immer wieder instand, indem sie Personen als zuvor exkludiert adressiert.¹³ In ihrer Konklusion wagt sie eine Reformulierung des Begriffs und der aus ihm entstehenden Anforderungen: Wenn Exklusionen, wie beispielsweise eine Behinderung, emergent hervorgebracht werden, können sie nicht mit intentionaler Neuorientierung von stabilen Entitäten wie beispielsweise einer räumlichen oder zeitlichen Architektur inkludiert werden. Stattdessen brauche es eine affektiv-identifizierende Neuorientierung, die Price mit dem Begriff der »access intimacy«¹⁴ beschreibt und die nicht-exkludierte Menschen in eine nicht-inklusive Welt einladen soll. Stattdessen müsse Inklusion darauf abzielen, ein fluideres Verständnis von den Bedürfnissen und Anforderungen von und an Körper zu entwickeln. »[...][I]nclusion itself

10 Vgl. Price 2016, 163, 166.

11 Vgl. Price 2016, 157.

12 Vgl. Price 2015, 271ff.

13 Vgl. Price 2016, 156f.

14 Price 2016, 172.

must be understood as fundamentally unstable. It means identifying with; accepting failure; trying, and trying again through meaningful feedback loops.«¹⁵

Damit bringt Price zwei Begriffe auf, die in der Theaterwissenschaft für die Beschreibung des Aufführungsereignisses eine zentrale Rolle spielen: die Feedback-Schleife und die Instabilität. Price weist dem Zustand der Instabilität aber auch einen positiven Effekt zu, da nur ein (körperliches) Wissen und Verständnis von Instabilität Inklusion ermöglicht. Price' Begriff soll nun mit der theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse zusammengedacht werden und so einen Betrachtungsmodus ermöglichen, der die individuelle Erfahrung im sozialen Rahmen des Theaters hervorhebt. Um zunächst sowohl eine Theatererfahrung als spezifische Sozialerfahrung als auch die Erfahrungswelt normativer und nicht-normativer Körper zu beschreiben, möchte ich von Price' *spacetime* in diesem Kontext als *theatrical spacetime* sprechen. Dieser Begriff soll davon ausgehen, dass man in einem gemeinsamen Theaterraum aufgrund des eigenen *bodyminds* radikal unterschiedliche Erfahrungen machen kann. In dieser *theatrical spacetime* können Aus- und Einschlüsse aufgrund des *bodymind* des Einzelnen entstehen. Deren soziale Wirkung auf die Individualerfahrung soll innerhalb der funktionsteiligen Aufführungsgemeinschaft verstärkt in den Fokus genommen werden.

Die Aufführung als Ereignis zu definieren, das sich aus allen beteiligten sozialen und materiellen Faktoren konstituiert, definiert sie als ein geteiltes Raum-Zeit-Erlebnis für Publikum und Spielende.¹⁶ Eine phänomenologische Perspektive auf dieses Geschehnis lenkt den Blick auf das Zwischen als Vollzug von reziproker Erscheinung auf der Bühne und Wahrnehmung durch andere.¹⁷ Auch das Konzept der *spacetime* ist eine Beschreibung des Zwischen, das jedoch die Erfahrung nicht mehr zwischen zwei Gemeinschaften des Theaters verorten würde. Es erlaubt,

15 Price 2016, 172.

16 Vgl. Roselt 2008, 45.

17 Vgl. Roselt 2008, 150f.

die Aufführung als radikal singuläres Ereignis des Einzelnen in Intraaktion aller Elemente des Theaters zu betrachten – man kann sich in der Wahrnehmung einer individuellen *theatrical spacetime* durchaus als zugehörig zu einem der funktionsteiligen Teile des Theaters fühlen. Diese Zugehörigkeit und die mit ihr einhergehende Affizierung des Körpers sind aber nur ein Teil der Intraaktion in der Theater-Raumzeit der Aufführung. Man kann die intentionale Inszenierung in Price' Analogie als architektonische Struktur begreifen, die der Aufführung ihre Form gibt. Das responsive Geschehen der Aufführung als deren Belebung durch Körper wäre parallel zum Beleben einer architektonischen Struktur zu betrachten. In der Analyse der Emergenz der Aufführung kann deren Potenzial für nicht-normative Körper nicht unbedingt gezeigt werden, da auch die wissenschaftliche Betrachtung von den sozialen Normen und der Position der*des Wissenschaftler*in durchzogen sein kann. Eine Phänomenologie, die dabei auf den Grundlagen der *ableist conflation* und Heteronormativität verharrt, kann die Pluralität der Erfahrung ›devianter‹ Körper in der Analyse von Instabilität nicht abbilden. Sie begreift die Instabilität als liminales Potenzial stets als krisenhaften Schwellenmodus, der eine neue Ordnung etabliert und transformiert. Das Vokabular für die Beschreibung des positiven Verweilens in der Desorientierung als authentische Repräsentation statt eines erfahrenen Zusammenbruchs von Dichotomien ist begrenzt. Das Verweilen mit der Desorientierung von sozialen und ästhetischen Konstellationen als positivem Affekt kann als Ausgangspunkt für eine nicht-normative Theaterpraxis dienen. Diese Potenziale können bisweilen von der Phänomenologie des Theaters in den Hintergrund der eigenen phänomenologischen Analyse delegiert werden, sodass die unterschiedliche soziale Situierung der heterogenen Körper hinter den hegemonialen Publikumskörper als ästhetische und soziale Wertegemeinschaft, die primär schaut, untergeordnet wird. Diese Delegation sagt etwas über die Orientierung der wissenschaftlichen Beschreibung an sich aus, sodass zu deren Neuausrichtung die singulären Erfahrungen treten, die aufgrund der eigenen Situierung innerhalb des kollektiven Bezugssystems different von der einer Zuschauer*innen-Gemeinschaft als soziales Kollektiv sein können. Lea-Sophie Schiel betont mit dem

Begriff der physischen Ko-Präsenz, dass im Zwischen der Aufführung dieses (gesellschaftlich geprägte) Bezugssystem auch für die Phänomenalität des einzelnen Körpers – sei es Zuschauer oder Schauspieler – eine Rolle spielt. Dieses System ist durch seine Basis in gesellschaftlichen Diskursen immer ein normatives und kann im Zwischengeschehen der Aufführung sicht- und verhandelbar werden.¹⁸ Um diesen Prozess wiederum wissenschaftlich zu verhandeln, muss die differenzierte und differenzierende Orientierung des phänomenalen Körpers aber im theaterwissenschaftlichen phänomenologischen Diskurs eine vorgeordnete Rolle spielen und darf nicht als normative Setzung von Leibern sedimentiert werden. Die Betonung der Singularität des Erlebnisses erscheint mir deshalb in Ergänzung der oben beschriebenen aufführungsanalytischen Theorie wichtig, da, in den Worten von Price, inklusives und plurales Aufführungsgeschehen nur in seiner Identifikation und Anerkennung der Instabilität in iterativen Schleifen hin zu einer inklusiven und pluralen Theaterpraxis gedacht werden kann. Ein inklusives und nicht-normatives Theater muss sich in diesem Sinne der in seiner räumlichen und zeitlichen Struktur kursierenden Affekte und unterschiedlichen Orientierungen der einzelnen Körper bewusstwerden. Es sollte sich gegebenenfalls partiellen Desorientierungen und damit verbundenen utopischen Entwürfen des Scheiterns bewusst aussetzen, um nicht wieder in reproduktive Schleifen zu verfallen. Wichtig hierfür ist zum einen das Erkennen der Instabilität als repräsentatives und utopisches Potenzial für diejenigen, die ihren eigenen Körper im Alltag als desorientiert erleben und diese alltagsweltliche Erfahrung des *misfits* ihrer *bodyminds* mit in ihre Theatererfahrung bringen – ein *match* für die *misfits*. Dieser Repräsentationsaffekt kann für normativ orientierte Zuschauer*innen aber ebenso einen desorientierenden, negativ besetzten Präsenzeffekt haben. Tobin Siebers bedient sich in seinen Überlegungen zu den *disability aesthetics* dabei stets des Identifikationsgedankens, der sich im Ausruf »Das bin ich!« oder »Das bin ich nicht!« ausdrückt. In der Zusammenführung in der *theatrical spacetime* soll seine Idee der partikularen Identifikation umgesetzt werden, da ein

18 Vgl. Schiel 2019, 40ff.

und dieselbe Theateraufführung bei unterschiedlich leiblich verorteten Zuschauer*innen beide Ausrufe hervorzubringen vermag.¹⁹ Eine Parallelität der diversen Erfahrungen bleibt somit theoretisch in der *theatrical spacetime* denkbar.

Zum anderen kann die Aufführungsgemeinschaft über die analytische Betrachtung radikal vereinzelter Erfahrung damit nicht nur als funktionsteilig in zwei Positionen unterteilt werden, sondern es werden auch partikulare, temporäre und unerwartete Verbünde von einzelnen Teilnehmenden, sowohl in ihrem Wirkungsinneren als auch in der (nicht zwangsläufig offen ausagierten) Wirkung auf die Nicht-Eingebundenen analysierbar. Diese kontingenten und partiellen Formen der Vergemeinschaftung entstehen im Zwischengeschehen der Aufführung.

5.2 The fishbowl – eine kritisch-phänomenologische Reflexion der eigenen Position

Um ihre ersten Tage als neue Assistenzprofessorin am Spelman College in Atlanta in ihrem Essay *Then You'll be Straight* (2006) zu beschreiben, bemüht Margaret Price eine rhetorische Figur der afroamerikanischen Schriftstellerin Toni Morrison aus der Publikation *Playing in the Dark*. Morrison reflektiert weiße Privilegien und die mit dieser Position verbundenen Imaginationen bezüglich des Schwarz-Seins anhand des Blicks in ein Fischglas:

It is as if I had been looking at a fishbowl, [...] the glide and flick of the golden scales, the green tip, the bolt of white careening back from the gills; the castles at the bottom, surrounded by pebbles and tiny, intricate fronds of green; the barely disturbed water, the flecks of waste and food, the tranquil bubbles traveling to the surface – and suddenly

19 Vgl. Siebers 2012a, 23f.

I saw the bowl, the structure that transparently (and invisibly) permits the ordered life it contains to exist in the larger world.²⁰

Das plötzliche In-Erscheinung-Treten des Materials des Fischglases signifiziert bei Morrison in seiner Transparenz das oft unbemerkte Framing einer *weißen* Perspektive auf die Welt. Price stellt fest, dass »Morrison encourages us to look instead at the bowl itself, that subtle structure that gives shape to all we see. [...]. The bowl itself – transparent, unremarked – is the dominant force of whiteness.«²¹

Das Spelman College ist ein historisch gewachsener Schwarzer akademischer Raum und formt sich auch in Margaret Prices Gegenwart weiterhin als primär Schwarzer Raum aus: Price gehört zu den wenigen *weißen* Personen sowohl in der Studierendenschaft als auch dem Lehrpersonal. Price erfährt ihre Identität als *Weiß*e in einem Schwarzen College als eine innere *coming out*-Erfahrung, die die Reflexion und Thematisierung ihrer *weißen* Privilegien in einer rassistischen Gesellschaft erfordert, um eine adäquate und machtsensible Orientierung in einem Raum zu finden, der nicht durch Körper wie ihren ausgeformt ist.²² In einer Umgebung wie dem Spelman College tritt ihr *Weiß*-Sein, das ihre Identität unbewusst immer ausformt, als machtvolle Differenzmarkierung in ihr Bewusstsein – Price erfährt sich selbst als die Person, die durch das Fischglas (hindurch-)blickt.²³ Zugleich beschreibt sie ihre Identität als fragmentiert, denn nicht nur ihr *Weiß*-Sein orientiert ihren Körper im Raum, sondern auch andere Partikulare ihrer Identität beeinflussen ihre Orientierung über die Zeit ihrer Anstellung. Das zentrale zweite Fragment für Price ist ihre Queerness. Sara Ahmed zeigt mit ihrem Ansatz zu queerer Phänomenologie auf, dass sowohl die biografische als auch die lebensweltliche Orientierung in der Frage der Sexualität bereits in der Formulierung der Sexualität als Orientierung steckt.²⁴ Für Price als queere Person stellt sich ihre

20 Morrison, zit. n. Price 2006, 85.

21 Price 2006, 85.

22 Vgl. Price 2006, 96f.

23 Vgl. Price 2006, 85.

24 Vgl. Ahmed 2006.

Sexualität zunächst als Desorientierung in einem christlich-heteronormativ geprägten Raum dar, der von ihr ein *coming out* als queer verlangt und mit Unsicherheiten bezüglich Offenheit zu ihrer Identität, Bürokratie oder auch nur zur Dekoration ihrer Bürotür mit LGBTB-Symbolen einhergeht.²⁵ *Then You'll be Straight* sammelt die unterschiedlichen Einflüsse von Differenzmarkierungen bei der Orientierung von Körpern im Raum. Price' Anordnungen ihrer unterschiedlichen Erfahrungen zeigen dabei immer wieder auf, dass sowohl die Marginalisierung als auch die gesellschaftliche Machtstellung von Differenzkategorien Einfluss auf ihre Perspektive ausüben. Obwohl Price dieses Fazit nicht explizit zieht, liegt dem Text der Tenor zugrunde, dass Körper zur selben Zeit sowohl privilegiert als auch marginalisiert sein und zeitgleich andere marginalisieren können. Price' Queerness beeinflusst ihre körperliche und soziale Erfahrung in einem heteronormativ geprägten Raum. Diese Desorientierung ist aber wiederum von ihrer körperlichen Expansion als *weiße* Person abgekoppelt und verhindert keine rassistischen Fehlritte, die Price in ihrem Text ebenfalls reflektiert.²⁶ Wendet man Morrisons Bild des Fischglases nicht nur auf eine unbewusste *weiße* Perspektive auf die Welt an, sondern überträgt das Glas als Metapher für nicht-reflektierte Orientierung durch andere machtvollere Differenzen, lässt sich resümieren, dass man als Person mit differenzierter Biographie sowohl das Betrachtet-werden durch das Fischglas als auch die der Betrachtung anderer im Glas kennen kann. Differenzierte Perspektiven und ihre Rolle für die Forschung werden in den folgenden Abschnitten Thema sein, sowohl Perspektive in der Wissenschaft im Allgemeinen als auch meine Perspektive als queere und psychisch kranke Person in meinem Forschungsgebiet im Besonderen.

5.2.1 Zur Relevanz der partialen Perspektivierung

Partiale Perspektiven spielen für die Analyse der eigenen (*theatrical*) *spacetime* eine Rolle. Folgt man Donna Haraways Begriffsentwicklung

25 Vgl. Price 2006, 89ff.

26 Vgl. Price 2006, 90f.

einer feministischen Objektivität in der Wissenschaft, ist die Anerkennung der Parzellierung und spezifische Positionierung der eigenen Perspektive zentral, um Wissen an Verkörperung zu orientieren. Die multidimensionale Subjektivität des*der Wissenschaftler*in nicht anzuerkennen und stattdessen einen universellen Blick zu deklarieren, sei lediglich ein »god trick«²⁷. Die Phänomenologie bemüht die Selbsterfahrung des Körpers als »vehicle for seeing«²⁸. Das Wissen, das die kritischen Phänomenolog*innen damit produzieren, ist dezidiert ein verkörpertes und – in Haraways Worten – »situated knowlegde[...]«²⁹.

In ihrem Bestreben, aus der klassischen phänomenologischen Lehre eine kritisch-queere Phänomenologie abzuleiten, fokussiert Sara Ahmed das Bild des Schreibtisches nicht nur als Objekt in seinem phänomenalen Sein, sondern auch als Orientierungspunkt des Phänomenologen (namentlich Edmund Husserl) selbst. Diese Orientierung hin zum Gegenstand, an dem die Wissenschaft auf das Papier gebracht wird, verlangt die Ausklammerung anderer Sinneseindrücke als Hintergrund, der sich in der phänomenologischen Betrachtung nicht niederschlägt. Ahmed attestiert dieser Orientierung in Anlehnung an Adrienne Rich, dass die Dezentralisierung bestimmter Erfahrungen in wissenschaftlichen Arbeiten zur Phänomenologie intrinsisch mit dem Körper des Phänomenologen verbunden ist. Hierfür führt sie Richs Beispiels an, dass es unmöglich gewesen sei, als weibliche Philosophin in den 50er Jahren im Schreibprozess nicht auch zeitgleich die Sorgearbeit leistende Mutter zu sein, da die Orientierung auf die wissenschaftliche Arbeit davon beeinflusst wird, welchen Orientierungen man generell im Leben folgt und welche Sinneseindrücke man in der phänomenologischen Betrachtung in den Hintergrund verschieben kann.³⁰ Der Körper des*der Wissenschaftler*in ist in der Phänomenologie, um Judith Butlers Diktum zu bemühen, ein »Körper von Gewicht«.³¹ Die

27 Haraway 1988, 589.

28 Toombs, zit. n. Kafai 2013.

29 Haraway 1988, 581.

30 Vgl. Ahmed 2006, 31ff.

31 Siehe Butler 1997.

Phänomenologie bietet vor allen Dingen eine Chance, das Gewicht des eigenen Körpers in der wissenschaftlichen Betrachtung von Theater und damit einhergehenden ästhetischen und sozialen Elementen in der eigenen Wahrnehmung zu reflektieren. Im Rückgriff auf Margaret Price' Beobachtung möchte ich betonen, dass die Fragmentierung der eigenen Identitätspositionen sowohl intersektional verbunden, aber zeitgleich durch unterschiedliche Machtpositionen entkoppelt sein kann und den eigenen Körper individuell beeinflusst und seine Orientierung im Raum segmentiert ausrichtet.

Diese verschiedenen Orientierungen spielen sowohl in der akademischen Alltagspraxis als auch im akademischen Schreibprozess eine Rolle. In ihrem Buch *Mad at School. Rhetorics of Mental Disability and Academic Life* (2011), bearbeitet Margaret Price die Marginalisierung von Personen mit »mental disabilities«³² durch universitäre Strukturen. Als Expertin für Rhetorik und Komposition extrapoliert sie hierfür akademische Topoi, die sie angelehnt an Lawrence J. Prelli als rhetorische Allgemeinplätze begreift, die in akademischen Kreisen als allgemeingültig gelten und Sprecherpositionen legitimieren. Dabei bezieht sie sich vor allen Dingen auf die Topoi der Rationalität, der Partizipation, Produktivität und Kollegialität.³³ Wie Price zeigt, stehen diese Prinzipien im scharfen Gegensatz zu den Konzepten, für die Disability Studies advozieren, wie beispielsweise das der *crip time*, für die im akademischen Dialog, der von rhetorischer Fluidität und Spontanität geprägt ist, kein Raum bleibt.³⁴ Sie zeigt prägnant auf, dass akademische Arbeit auf Handlungsprinzipien basiert, die »not just [...] omit, but [...] abhor mental disability – to reject it, to stifle and expel it.«³⁵ Die Auswirkungen der Orientierung

32 In der Einleitung zu *Mad at School* skizziert Price unterschiedliche Termini für die Bezeichnung von Behinderung, die durch die Wechselwirkung von Umwelt und psychisch/kognitiver/neuroatypischer Disposition hervorgebracht werden. Ohne einen der Termini zur Gänze zu verwerfen, fällt ihre Wahl für ihre Arbeit auf den Begriff »mental disability«. Vgl. Price 2011, 19f.

33 Vgl. Price 2011, 5ff.

34 Vgl. Price 2011, 60–63.

35 Price 2011, 8.

von akademischen Handlungsprinzipien auf behinderte Wissenschaftler*innen findet im Diskurs abseits der Disability Studies jedoch kaum Erwähnung – das Fischglas bleibt unsichtbar und kann nur durch das situierte Wissen von ausgewählten Kolleg*innen und Price selbst als behinderte Wissenschaftler*innen beleuchtet werden.³⁶

Aus einem ähnlich strukturierten situierten Wissen entwickelt die deutsche Theaterwissenschaftlerin Yaël Koutouan den notwendigen Anspruch, das akademische Schreiben anknüpfend an Haraway als machterleihende oder -entziehende Praxis zu verstehen. Haraway fokussiert in der Situierung von Wissen nicht nur die Personen, die dieses Wissen produzieren, sondern auch die Techniken, die hierfür herangezogen werden.³⁷ Koutouan begreift im Anschluss an Haraway »den Schreibprozess selbst als Methode, als wissensbegründende Praxis, die [...] [ihre] partielle Perspektive sichtbar macht.«³⁸ In Bezug auf die ursprüngliche Bedeutung des etymologischen Wortursprungs von Methode, dem griechischen *méthodos*, zu Deutsch ›der Weg zu etwas hin‹, betont sie nicht nur die Prozesshaftigkeit der Wissensproduktion, sondern auch »dass es um die Erfahrung geht, die wir in unseren vielfältigen Identitäten und Positionierungen auf den Wegen und Trampelpfaden machen, die wir gehen.«³⁹ Das Bild des Trampelpfads wurde hier bereits an früherer Stelle im Rekurs auf Sara Ahmeds Ausführungen zur Deviation von vorgezeichneten Orientierungen bemüht (siehe Kapitel 4.3.2). Die damit assoziierte Lust am Breschen-Schlagen wurde als Metapher für Praktiken des *crippings* und *queerings* gesetzt, das nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Schreibprozess lustvolle Momente der Deviation von den Priceschen akademischen Topoi erzeugen kann. Für Koutouan als Schwarze Wissenschaftlerin in der primär *weißen* deutschen Theaterlandschaft und -wissenschaft kann diese Lust in einem Abweichen von traditionell akademisch (*weißer*) Kollegialität hin zu einem komplizitären Verhältnis mit anderen Schwarzen Personen bestehen, wie der Schwarzen Re-

36 Vgl. Price 2011, 20, 22f.

37 Vgl. Haraway 1988, 583, 595.

38 Koutouan 2022, 28.

39 Koutouan 2022, 17.

gisseurin Anta Helena Recke, deren künstlerischen Praxis sie bearbeitet. Die gemeinsame Erfahrung als Schwarze Frauen verbündet Wissenschaftlerin und Künstlerin: Für Koutouan kann dies phänomenologisch erfasst werden, verlangt aber die situierte Praxis der kritischen Phänomenologie, sowohl in der allgemeinen Wissenschaftspraxis als auch in der theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse.⁴⁰

5.2.2 »my body, my closet«⁴¹: Die eigenen Partialperspektiven

Die diesem Buch zugrundeliegende phänomenologische Theorie soll daher ähnlich wie in Koutouans Arbeit nicht nur als Mittel der theaterwissenschaftlichen Analyse, sondern auch der kritischen Selbstreflexion meines Zugriffs auf die thematisierten Komplexe dienen. Den Körper und seine Erfahrung als das zu untersuchende und zugleich agierende Objekt⁴² zu begreifen, das partiales und situiertes Wissen produziert, erfordert eine Reflexion des eigenen Körperwissens. Die Transparentmachung von vermeintlich »nur« persönlichen Dispositionen geht deshalb über eine reine Selbstbenennung hinaus und erfordert auch eine Einordnung der eigenen Person als Wissenschaftler*in in die soziale Matrizen von *Dis/ability* und Sexualität und die daran geknüpften thematischen Diskurse.

Den Begriff des *coming outs* wurde bereits verwendet, um die Eigenmarkierung der Performer*innen in *Criptonite #3: Be Inspired!* als crip und queer zu beschreiben. Der performative Vollzug dieser Praxis von Heidi Haas, Sam Busy und Roy Fischer auf der Bühne verweist auf das zentrale Moment des *coming outs*, sein situativer Vollzug vor einem Publikum. *Coming outs* sind dabei Prozesse, die keinen statischen Zustand herstellen, sondern immer wieder reproduziert werden müssen, als Selbstaktualisierung und als für andere sichtbare Manifestation einer »authentischen« Körpererfahrung.⁴³ Ellen Samuels problematisiert in ihrer paral-

40 Vgl. Koutouan 2022, 20–25.

41 Samuels 2003.

42 Vgl. Haraway 1988, 592.

43 Vgl. Samuels 2003, 235ff.

lelisierenden Analyse *My Body, My Closet. Invisible Disability and the Limits of Coming-Out Discourse*. (2003) von *coming outs* als *crip* bzw. als *queer* jedoch auch die Grenzen des Begriffs in ihren jeweiligen Kontexten. In Samuels Betrachtung führt der gesellschaftliche Konnex von Behinderung und deren vermeintlichen immer vorliegende Sichtbarkeit dazu, dass es – im Gegensatz zu *Queerness*, die immer als unsichtbar angenommen wird – keine nonverbalen gesellschaftlich akzeptierten Zeichen für Behinderung gäbe. Das führe oft zu Zweifeln an verbalen Beanspruchungen des Labels Behinderung.⁴⁴ Dies berichtet nicht nur Samuels über ihre eigene unsichtbare Behinderung in ihrem Text, sondern beispielsweise auch Heidi Haas: Haas' Psychotherapeut*in habe die Möglichkeit, Haas könne autistisch sein, grundlegend ausgeschlossen, da Haas sozial zu »well-adapted« und damit nicht sichtbar autistisch sei, ergo nicht auf dem Spektrum sein könne. Samuels beschreibt diese sprachlichen *coming out*-Prozesse als Erfahrung von affektiver Instabilität:

The complex longing, fear of disbelief, and internal dissonance caused by coming out in this [verbal] form resound through the narratives of all people who pass by default. Passing subjects must cope with a variety of external social contexts, few of which welcome or acknowledge spontaneous declarations of invisible identity.⁴⁵

Somit ist das wissenschaftliche Arbeiten ausgehend von den eigenen Positionen immer auch eine »kontinuierliche innere Arbeit mit den eigenen Erfahrungen und den eigenen Emotionen«⁴⁶, wie Koutouan es formuliert. Diese Emotionen müssen auch die von Samuels beschriebenen Erfahrungen und Affekte einschließen, die mit der Offenlegung dieser Dispositionen einhergehen. Durch die Explikation dieser Erfahrungen im wissenschaftlichen Schreiben kann es sowohl gelingen, sie loszulassen als auch einer breiteren wissenschaftlichen Öffentlichkeit als situiertes Wissen zugänglich zu machen.⁴⁷

44 Vgl. Samuels 2003, 240f.

45 Samuels 2003, 241.

46 Koutouan 2022, 28.

47 Vgl. Koutouan 2022, 28.

Mein Verhältnis zu meinem theoretischen Heimathafen, der Queer Theory, verwirrt mich mit vielen ihrer grundlegenden Theoretiker*innen: Ich mache queere Theorie aus der Perspektive einer queeren – cis-geschlechtlichen, nicht-heterosexuellen – Person. Dieses *coming out* als queer ist für mich sowohl alltäglich und akademisch bereits erprobt.

Im Zuge meiner Forschung die Segel in Richtung der Disability Studies zu setzen, wirft folgerichtig auch die Frage auf, wie meine eigene Person und gelebte Erfahrung mit psychischer Erkrankung im Diskurs zu Behinderung eingeordnet werden können. Diese Positionierung gestaltet sich für mich zurzeit noch als instabiler Zustand, der sich gleich einem *coming out* eher durch seine laufende Prozesshaftigkeit auszeichnet. Ich habe mehrere psychische Krankheiten. Ich zähle damit zu den Personen, deren Disposition in zeitgenössischen Alltagsdiskursen oft mehr im Spannungsfeld von Gesundheit und Krankheit platziert wird, aber seit den 2000er Jahren zunehmend mehr Platz in den Disability Studies einnimmt⁴⁸. Für Ellen Samuels sind Dispositionen, die nicht eindeutig sichtbar einer Identität zugeschrieben werden können, im Anschluss an die feministische Queer Theoretikerin Gloria Anzaldúa, »embodied identities that occupy the border as homeland.«⁴⁹ Als einen solchen Grenzgang begreife ich auch mein Verhältnis zu Behinderung. Auch wenn ich mich bis zu meiner expliziten Auseinandersetzung mit den Madness und Disability Studies nicht selbst als behindert bezeichnet habe und nur gelegentlich von anderen so fremdkategorisiert werde, kann auch meine Erkrankung mit den bisher aufgebrachten Begriffen der *phenomenology of sickness and disability* illustriert werden. Corinne Lajoie beschreibt in ihrer Betrachtung der eigenen psychischen Erkrankung aus feministisch-phänomenologischer Perspektive ebenfalls mittels Sara Ahmeds Begriff der Orientierung. Sie reflektiert, wie »[...]the disorientations brought forth by illness call into question unexamined assumptions about what it means to become oneself, to

48 Vgl. Pilling 2013.

49 Samuels 2003, 250.

belong some place, and to begin to feel at home in the world«⁵⁰ und analysiert, wie

[...][t]hese claims point to the importance of recognizing disorientations as an important and shared feature of human experience. Disorientations in illness can teach us that our relationship with the world is not best described by a robust or unequivocal sense of home and belonging. Instead, as new elements in our life gain salience, familiar notions ask to be revisited.⁵¹

Die desorientierte körperliche Erfahrung psychischer Erkrankung lässt sich also ähnlich wie die Erfahrung von Queerness und Behinderung in einer Welt, die durch Heteronormativität und *compulsory abled-bodiedness* und in Erweiterung *abled-mindedness*, die normativen Orientierungen unserer gesellschaftlichen und sozialen Materialität ablesen.⁵²

Im Anschluss an Susan Wendell thematisiert Margaret Price in *Mad at school* die Komplexität, die sich aus der Kreuzung des Gesundheit/Krankheits- und des Behinderungsdiskurses ergibt. Kritisch zu betrachten ist auf der einen Seite, dass die Begrifflichkeit des Gesunden und des Kranken rhetorisch nahe am Heilungsbegriff verweilt, auf der anderen Seite, dass Behinderungen wie chronische körperliche und psychische Erkrankungen nicht als solche anerkannt werden können, wenn Behinderung nur als stabiler, gleichbleibender körperlicher Zustand verstanden wird. Margaret Price diskutiert in der Einleitung zu *Mad at school* verschiedene Bezeichnungen, will aber keine dabei zur Gänze verworfen wissen, da alle ihre Berechtigung haben – der Diskurs um die (Selbst-)Bezeichnungen zeichnet sich bereits durch eine hohe Fluidität aus.⁵³ Neben den Begriffen des Neurodiversitäts-Paradigmas, das sowohl genetische als auch durch Umweltfaktoren entwicklungsbasierte Neudivergenz als solche anerkennt und somit neuronale Veränderungen bedingt durch die Psyche einschließt, die

50 Lajoie 2019, 547.

51 Lajoie 2019, 560.

52 Vgl. Lajoie 2019, 555.

53 Vgl. Price 2011, 9–14, vgl. Pilling 2013.

von dem abweichen, was diesbezüglich als ›normal‹ gilt⁵⁴ sowie des Terminus (c/s/x): (consumer/survivor/ex-patient) nutzt Price den Begriff *mad*, der sich am ehesten mit den diesem Buch zugrundeliegenden kritischen Bezeichnungen *crip* und *queer* in Vereinbarung bringen lässt. *Mad* impliziert ein historisches und zeitgleich aktuelles Konzept der Entfernung solcher ›ver-rückten‹ Personen vom Normalitätsdispositiv und wurde wie *crip* und *queer* sich von ebendiesen Personen wieder angeeignet, um Selbstbestimmung gegenüber dieser Alterisierung zu markieren: »As with *queer*, the broad scope of *mad* carries the drawback of generality but also the power of mass [Herv. i.O.].«⁵⁵

Die sogenannten Madness Studies sind kein formal etabliertes Forschungsfeld, sondern basieren ähnlich wie die Disability Studies zunächst auf der Bildung von aktivistischen Gemeinschaften des Mad Pride Movements, sprich derer, die als psychisch unausbalanciert und unnormal galten. Wie auch die Disability Studies strebt die daraus entwickelte akademische Perspektive danach, die Dichotomie von normal und deviant als konstruiert zu entlarven und zu destabilisieren.⁵⁶ Merrick Daniel Pilling argumentiert, dass das Verhältnis von Disability und Madness Studies durchaus komplex sei und verweist dabei auf die zentralen Autor*innen dieser Debatte⁵⁷, diskutiert psychische, als ›Devianzen‹ markierte Instabilitäten dann mit Hilfe von Samuels als unsichtbares, nicht am Körper ablesbares Phänomen, dessen Thematisierung eine wertvolle Erweiterung des Behinderungs-Diskurses darstellt.⁵⁸ Ähnlich wie Price interessiert sich Samuels dabei für die sprachliche Verfasstheit von Behinderung und des »acknowledgements of the instability of its terms«⁵⁹. Unsichtbare Behinderungen (chronische Erkrankungen, psychische Erkrankungen etc.) bewohnen als

54 Vgl. Walker 2021, 38f., 56f., vgl. Price 2011, 16f.

55 Price 2011, 10.

56 Vgl. Henderson/Ostrander 2013.

57 Vgl. Pilling 2013.

58 Vgl. Pilling 2013, vgl. Samuels 2003, 248.

59 Samuels 2003, 236.

»embodied identities«⁶⁰ die Grenzländer des Diskurses und ermöglichen in der Zusammenarbeit von Queer Theory, Disability und Madness Studies die Exploration auf instabilem, unbekanntem Terrain.⁶¹

In einem solchen, für mich zum Entstehungszeitpunkt dieses Textes noch nicht explorierten Grenzgebiet verorte ich meine persönliche, desorientierte Erfahrung mit psychischer ›Devianz‹: Ich kann sie mit den hier bemühten phänomenologischen Termini als phänomenale Grenzerfahrung beschreiben. Als Wissenschaftlerin verorte ich mich dadurch auch diskursiv in den Peripherien meines Forschungsfeldes »Behinderung« und diese Disposition erfordert von der Phänomenologin eine Reflexion, hier auch ein *coming out* als *mad* – oder als psychisch krank, wie ich es zum jetzigen Zeitpunkt zu bezeichnen präferiere. Die Prozesshaftigkeit des *outings* erlaubt es mir zu diesem Zeitpunkt, mein Verhältnis zum ›fishbowl‹ Behinderung und dessen inhärenten Ableismus ambivalent zu belassen – der Aushandlungsprozess wird meine akademische Arbeit weiterhin begleiten.

60 Samuels 2003, 250.

61 Vgl. Samuels 2003, 250.

6. Tieraffinitäten und »hibernation nerds«: *Criptonite #2 Slow Animals*

Anachronistisch beschäftigt sich die zweite Analyse der Veranstaltungsreihe von *Criptonite* mit dem Vorgänger-Abend von *Be Inspired!: Criptonite #2: Slow Animals*, gezeigt am 05.12.2020. Der Abend wird aus der Gessnerallee via Zoom gestreamt, Publikumsverkehr ist aufgrund der Coronapandemie nicht möglich.

Geschichtlich wurde Behinderung oft im Grenzbereich zwischen dem Menschlichen und dem Monströsen und Tierhaften eingeordnet. Was bedeutet es, sich dieser Verbundenheit nicht zu widersetzen, sondern ihr nachzugeben und diese Gemeinsamkeiten weiter zu erkunden?¹

Diese Ausgangsfrage stellt das Duo Mühlemann/Ramirez in der zweiten Ausgabe von *Criptonite* unter dem Titel *Slow Animals*. Vor Beginn des Streams begrüßen die beiden das Publikum in Nahaufnahme in Tierkostümen als »der müde Koala« (Nina Mühlemann) und »die lahme Fledermaus« (Edwin Ramirez). Die beiden beschreiben zunächst das eigene Aussehen und ihre Kostümierung, um nicht-sehenden Personen ein Bild von sich zu vermitteln. Nina Mühlemann beschreibt sich selbst als *weiße* Person mit einem runden weichen Körper und schulterlangen, braunen Haaren, die im Rollstuhl ist. Edwin Ramirez bezeichnet sich als braune Person mit einem schmalen Körper und leuchtend rotem Afro, die ebenfalls im Rollstuhl ist. Dabei blicken die beiden immer wieder in Richtung ihres Schoßes, der im Ausschnitt nicht zu sehen ist, die Sprechwei-

1 Gessnerallee 2020b.

se lässt aber vermuten, dass sie den Text vor sich liegen haben und gelegentlich einen Blick darauf werfen. Anschließend erläutern sie, wie man Zugriff auf zwei verschiedene Versionen des Streams erhält: Eine ist untertitelt, die andere mit Audiodeskription, die in den Ablauf der Show auch mit Sprechpausen im Geschehen eingeplant ist oder auch im Stück in beide Versionen integriert ist. Auf blitzende Lichteffekte werde verzichtet. Sie schließen mit der Aufforderung, es sich während der Show im Sinne einer *relaxed performance* gemütlich zu machen. Damit manifestieren die beiden vor Showbeginn bereits die zentralen Themen des Abends: Tiere und die Bedürfnisse des eigenen Körpers nach Ruhe im Gegensatz zu gesellschaftlichen Leistungsprinzipien.

Während die Analyse von *Be Inspired!* Körper als phänomenale Sensation und Erscheinung fokussierte wie auch die Art und Weise, in der diese Erscheinungen mit sozio-emotionalen Affektionsprozessen verbunden wurden, stehen für *Slow Animals* mehr die phänomenalen Rahmenbedingungen und Strukturen des Abends im Zentrum der Analyse. Nina Mühlemann, nicht nur theaterpraktisch, sondern auch theoretisch tätig, reflektiert Margaret Prices Begriff der *crip spacetime* für die eigene Arbeit und formuliert daraus folgenden Anspruch, den ein crip-queerer Theaterabend in dieser Hinsicht an sich selbst stellen muss:

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. [Herv. i.O.]²

Mühlemann adressiert damit das Zusammenspiel von vermeintlich starren Strukturen wie Theaterarchitektur und festgeschriebener Dra-

2 Mühlemann 2021, 277.

maturgie eines erprobten Abends mit der flüchtigen Aufführungssituation und den inhärent entstehenden Affekten der *crip spacetime*. Dieses fluide Zusammenspiel zum Ausgang für die künstlerische Überlegung zu machen, definiert für Mühlemann die »*aesthetics of access*, was bedeutet, dass Zugangsmittel oder Gedanken rund um Zugang Teil des kreativen Prozesses sind.« [Herv. i.O.]³ Dass eine diverse Menschengruppe diversifizierte Erfahrungen im Theater macht, wird somit Grundannahme des künstlerischen Schaffensprozesses, so auch bei *Criptonite*. Die ästhetische Explikation dieser Grundannahme im Theater führt dazu, dass in der Ansprache des Publikums durch die Künstler*innen enthalten ist, dass manche von ihnen gesellschaftlichen Normierungen entsprechen, andere nicht – den*die normierte*n Zuschauer*in gibt es nicht mehr.⁴

6.1 Langsame Tiere: Zeitlichkeit und *crip time* in *Slow Animals*

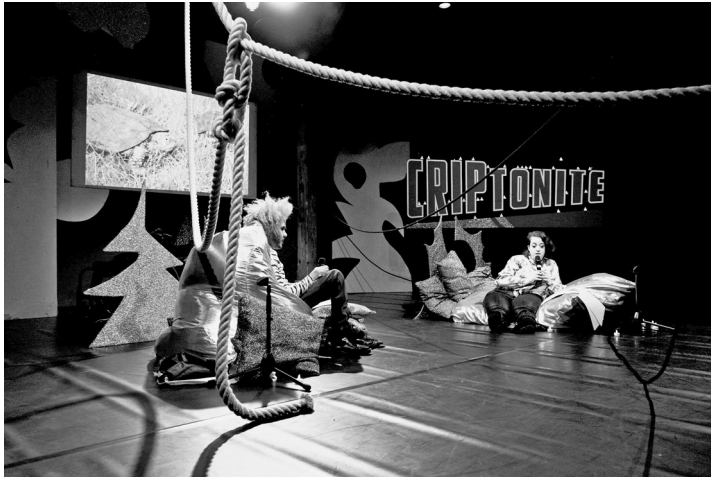
Die eigentliche Vorstellung von *Slow Animals* beginnt dann in unkonventioneller Weise mit eben einer Pause. Während im Hintergrund Waldgeräusche wie das Zirpen von Insekten und Vogelrufe ertönen, beschreibt die Audiodeskription mit sanfter weiblicher Stimme das Bühnenbild (Bühne wiederum Gabriela Rutz). Die Bühne der Gessnerallee, ein ehemaliger Pferdestall, ist dunkel ausgeleuchtet. In der zentralen Perspektive hängt mittig eine große Leinwand zwischen zwei Holzsäulen. An diesen sind, wie auch bei *Be Inspired!* fantastische Formen aus leuchtenden Farben befestigt, die teilweise mit glitzerndem Stoff bespannt sind. In Nähe des Schnürbodens erinnern die rundlichen Ausschnitte mehr an Wolken oder Himmelskörper, in Bodennähe sind sie kantiger und wirken mehr hölzern oder wie Gewächse. Der *Criptonite*-Schriftzug prangt dieses Mal auf der rechten Bühnenseite, an Drahtseilen vom Seilboden aus aufgehängt. Zwischen den einzelnen

3 Mühlemann 2021, 278.

4 Vgl. Mühlemann 2021, 278f, 281f.

Buchstaben und auf der Rampe, die den Schriftzug gleichsam unterstreicht, stehen elektrische Teelichter. Links hängen zwei dicke Tawe von der Decke, die etwa mannshoch über dem schwarzen Tanzboden miteinander verschlungen sind und eine Art Schaukel bilden. Jeweils mittig rechts und links liegen zwei große silberne Sitzkissen, an denen jeweils ein niedriges Standmikrofon und zwei Skripte auf weißem Papier platziert sind. Die Audiodeskription nimmt sich die Zeit, das Bühnenbild im Detail zu beschreiben und liefert außerdem Anregungen, wie die Farben und Formen zu interpretieren sein könnten – passend zu den Waldgeräuschen werden für die Holzformen Assoziationen wie Busch, Baumkrone oder Krokodil vorgeschlagen. Die Tawe werden mit Lianen oder Schaukeln in einem Affenkäfig assoziiert, der Bühnenraum könne aber je nach Lichtstimmung genauso gut eine Höhle, ein Fabelwald oder eine Graslandschaft sein. Nach diesen circa fünf Minuten Beschreibung erscheinen Mühlemann und Ramirez: Edwin trägt ein hochgeschlossenes T-Shirt mit Zebromuster sowie eine Hose, die ebenso rot ist wie das Haar. Nina trägt das Haar ebenfalls offen über einer schwarz-weiß melierten Bluse, dazu passend eine schwarze Hose, deren schuppiges Muster im Licht glänzt. Beide tragen Lippenstift und lackierte Nägel und sind im Rollstuhl. Zur Begleitung der Vogelrufe nehmen sie die Bühne in aller Ruhe für sich ein, schalten einige Teelichter an und platzieren verschiedene, ebenfalls aus Glitzerstoff gefertigte Kissen auf den Sitzsäcken. Anschließend lassen die beiden sich auf jeweils einem Sitzsack im gerade aufgeschlagenen Kissenlager nieder und verabschieden ihre Rollstühle mit einem rigorosen Stoß auf den hinteren Teil der Bühne. Dann arrangieren sie die Mikrofone und die Skripte, um miteinander in Konversation zu kommen.

Abb. 5: Szenenausschnitt aus *Criptonite #2: Slow Animals*.



© Naomi Tereza Salmon

Zum Bild

Edwin und Nina sitzen auf großen silbernen Sitzsäcken inmitten der schwarzen Bühnenfläche. Nina, in eine grau-weiße Bluse und eine schwarze Hose gekleidet, sitzt rechts und spricht gerade in ein Mikrofon, den Blick auf ein aufgeschlagenes Skript gerichtet. Über Mühlemann hängt das *Criptonite*-Logo mit seinen lilafarbenen, gelb-umrandeten Lettern. Auf den Buchstaben sind einzelne elektrische Teelichter aufdekoriert. Dahinter wiederum stehen zwei große Bühnenbild-elemente, die an Gebüsch erinnern, angemalt mit grüner Farbe und mit grünem Stoff gepolstert. Über Edwin, linker Hand sitzend im Seitenprofil und in roter Hose und T-Shirt mit Zebra-muster, hängen schwere Taue, die sich im Vordergrund des Bildes kreuzen und verknotet sind. Hinter Edwin steht ein gelbes Bühnenbildteil, dessen Form an eine Tanne erinnert. Auf der Leinwand, die zentral über der Bühne hängt, ist ge-

rade das Bild zweier Landschildkröten in einer Graslandschaft eingebildet.

Diese Auf- und Umbaupause ist nur ein exemplarisches Beispiel für die offen gelegte Herrichtung der Bühne durch und für die Performer*innen. So geht auch den Gast-Performances – einer Spoken word-Performance von Paloma Ayala und einem Tanzsolo von Chris Heer aka Chris Crippin' – eine offene Umbauphase voraus. Bühnenumbauten sind für eine Theateraufführung natürlich nichts Ungewöhnliches. Das Besondere bei *Criptonite* ist aber, dass diese nicht überspielt oder ästhetisiert werden, sondern selbstreferentiell als das verbleiben, was sie sind – Pausen. Man kann sie nicht nur als Umbaupausen verstehen, sondern auch als Atempausen für die Performer*innen, die sich in dieser Zeit in der Regel nicht auf der Bühne aufhalten, als auch für das Publikum. Da die Pausen immer angekündigt sind, ist es möglich, sich selbst vom Bildschirm wegzubewegen oder eine neue Sitz- oder Liegeposition für die Rezeption zu finden, ohne die Befürchtung, dabei einen Teil der Show zu verpassen. Während Ninas und Edwins Dialogen, die sie die meiste Zeit über die Bühne hinweg in liegender oder halbaufrechter Position auf den Sitzsäcken führen, orientieren sich die beiden an den Skripten, die sie offen vor sich liegen haben. Auch hier kommt es immer wieder zu Pausen, wenn auch ungeplanten, wenn beide blättern, sich über die richtige Stelle rückversichern oder durcheinandergeraten, weil sie sich gerade über das amüsieren, was der*die jeweils andere gesagt hat. Das Tempo der Performance erfährt dadurch immer wieder leichte Wechsel, verlangsamt sich ruckartig und nimmt dann in den Schlagabtauschen der beiden wieder Fahrt auf. Die beiden Gastperformances entwickeln innerhalb des Stückes wiederum ihre eigene temporale Qualität: Paloma Ayala trägt einen Text auf Spanisch über eine Reise zum Golf von Mexiko vor, auf der sie einem Wasserlebewesen, den Einheimischen bekannt als »pussy of the sea« begegnete. Das Tier wird zum einen so bezeichnet, weil sein flacher Körper in der Schwimmbewegung eine Gestalt ausformt, die einer Vulva ähnelt, und zum anderen, weil es in Gefahrensituationen eine rote Flüssigkeit absondert, die wie Menstruationsblut

aussieht. Belegt werden Ayalas Worte mit Videomaterial auf der Leinwand, das die »pussies« zeigt. Die Stimme ist sanft. Ayala spricht getragen und wechselt während des Vortrags nicht das Tempo, sodass die Gastperformance innerhalb der Aufführung eine Insel der gleichmäßigen Zeitlichkeit zu bilden scheint. Die Tanzperformance von Chris Crippin', einem* einer Tänzer*in mit einem verkürzten Bein, ist von elektronischer Musik untermalt, die ebenfalls einen eher ruhigen und gleichmäßigen Rhythmus kreiert.

Slow Animals hat Zeitlichkeit also in zweierlei Weise zum Thema: Erstens steckt sie schon im Titel des Abends, der sich mit der Langsamkeit oder Gemächlichkeit der unterschiedlichsten Tiere auseinandersetzt. Nicht nur Ayalas Text bespricht Tiere, auch Ramirez und Mühlemann führen eine lange Konversation darüber, welche Tiere besonders gut darin sind, die eigenen zeitlichen Ressourcen möglichst kräfteschonend einzusetzen. Darüber fühlen sich die beiden diesen »slow animals« verbunden, da sie selbst zugeben, Jahre gebraucht zu haben, um die Grenzen ihrer eigenen Kräfte zu erkennen und diese nicht aus gesellschaftlichem und sozialem Druck heraus zu überschreiten. Diese Grenzüberschreitung stehe konträr dazu, was ihre Körper eigentlich abseits von normativen Zeitvorstellungen bräuchten. Diese Zeit abseits kann man mit dem Konzept *crip time* von Alison Kafer beschreiben. *Crip time* ist eine Form der »reorientation to time.«⁵ Sie fordert normierte Vorstellungen von zeitlichen Abläufen und Erwartungshaltungen an Geschwindigkeit heraus, indem der Umgang mit Zeit als flexibel verstanden wird. So können für und durch behinderte Körper in Parallele zu Halberstams Konzept der *queer time* nicht-normative zeitliche Patterns und Handlungsabläufe entworfen werden.⁶ Diese sind weder linear noch auf Effizienz ausgelegt, weder biografisch noch alltagsweltlich, wodurch queere und crip-Subjekte durch ähnliche nicht-normative Zeitmuster phänomenal zur Welt sind.⁷ An dieser Stelle zeigt sich die zu Beginn beschworene Grenzziehung zwischen

5 Kafer 2013, 27.

6 Vgl. Kafer 2013, 25ff.

7 Vgl. Kafer 2013, 34, 39f., vgl. Halberstam 2005, 1–5.

Mensch und Tier, die Ramirez an einer Stelle in *Slow Animals* als eine im kolonialen Zeitalter entstandene benennt. Das Duo gibt dieser Verbundenheit genau dahingehend nach, dass sie feststellen, dass Tiere besser darin sind, in ihrer eigenen Zeitlichkeit zu leben und mit Kräften so hauszuhalten, als der Mensch es durch seine Sozialisation kann. Edwin und Nina fühlen sich diesen Tieren dadurch aber verstärkt verbunden. Paloma Ayala beschreibt diese Verbundenheit durch das Zur-Welt-Sein in einem natürlichen Kreislauf, der Mensch und Tier verbinde. Nina Mühlemann betont sogar scherzend, als Kind ein »hibernation nerd« gewesen zu sein, besessen mit Tieren, die Winterschlaf halten, wie Bären und Schildkröten. Die einzelnen Tiere werden während dieses Dialoges immer auf der Leinwand im Hintergrund eingeblendet. Ramirez und Mühlemann lassen diesen Bildern immer wieder an unerwarteten Stellen Raum, wenn sie die Einblendung bemerken oder diese etwas zu spät kommt. Damit entwickelt sich eine zweite Perspektive auf Zeitlichkeit, nämlich die Zeitlichkeit der Aufführung als crip-Produktion. Die Produktion zeigt bewusst ihre Zeitlichkeit auf, ohne diese durch ästhetische Mittel zu begradigen oder linear zu gestalten. Die Pausen bestehen offen als etwas, das die Aufführung braucht, sei es für den Umbau, um die Bühne für die einzelnen Abschnitte der Performance herzurichten, für die Technik, um das richtige Videomaterial einzublenden, oder für die Performer*innen, um sich benötigte Gegenstände zurechtzulegen und Skriptseiten aufzuschlagen. Diese Pausen haben jedoch kein störendes Potenzial, sondern fügen sich organisch in das Aufführungserlebnis ein, da sich nicht nur den Performer*innen und der Technik die Möglichkeit bieten, sich auf der Bühne zu re-orientieren, sondern auch den Zuschauer*innen. Insbesondere da die Performance als Stream stattfindet und man sie nicht in einem Theater-, sondern mutmaßlich privateren Raum rezipiert, ist die Erfahrung oder Nutzung der Pausen dem*der Zuschauer*in überlassen. Man kann konzentriert dem Umbau folgen, um eine möglichst authentische disziplinierte Live-Theater-Erfahrung in einem institutionalisierten Raum künstlich zu erzeugen, oder aber die eigene Position oder Haltung ändern, sich strecken oder dösen. In Price' Konzept der (*crip*) *spacetime* diffundiert die Handlungsmacht

von der Einzelperson hin zur Intraaktion aller Elemente.⁸ Um einem intersubjektiven Raum-Zeit-Ereignis wie einer Theateraufführung bei- und komfortabel einwohnen zu können, muss die soziomaterielle Infrastruktur dafür gegeben sein. Thomas Abrams nennt dies »the political economy of personhood.«⁹ Im Falle der Aufführung bei *Criptonite* kann die Einzelperson entscheiden, wie sie diesem raum-zeitlichen Ereignis beiwohnen will, unabhängig von gesellschaftlich sondierten und institutionalisierten Vorstellungen davon, wie man sich innerhalb dieses Ereignisses *in a fitting way* zu orientieren habe. Damit arrangiert die Performance die soziomaterielle Ökonomie so, dass diese eigenständige Orientierung ohne soziale Sanktionen nach dem Prinzip der *relaxed performance* erfolgen kann. Die Inszenierung ermöglicht damit also eine Form der Flexibilität, die Price sich in ihrer Conclusio von einer inklusiven Architektur wünscht. Diese wird dadurch erreicht, dass in ihrer Zeitlichkeit das in Aufführungssituationen entstehende emergente Spiel zwischen Intentionalität und Responsivität berücksichtigt wird. Emergenz kann nicht durch eine intentionale Struktur entgegengewirkt werden, sondern sie kann anerkannt werden, mit einer Flexibilisierung der Struktur als *relaxed* und einer Transparenz der sozio-ökonomischen Faktoren durch access-Hinweise wie Verweise auf Länge des Abends und Triggerwarnungen. Die Potenzierung der singulären Erfahrungen durch die Betrachtung einer Aufführung als *theatrical spacetime* kann die Agency des Einzelnen nicht gänzlich auf ihn zurückverschieben oder die Handlungsmacht über die soziale Situation in einer Inszenierungsstruktur maßregeln. Durch Offenlegung von Vorgängen und anstehenden Praktiken, die emergent Ausschlusserfahrungen kreieren können, wird das Theater nicht in seinen Prozessen entzaubert, sondern die einzelnen Erfahrungen als *theatrical spacetime* egalisiert. Durch Aufzeigen der verschiedenen machtvollen Strukturen kann sich auch der*die Zuschauer*in mittels der eigenen Handlungsoptionen in der *spacetime* (re-)orientieren – in einer flexiblen Struktur

8 Vgl. Price 2016, 166f.

9 Abrams 2014, 569.

kann die Möglichkeit eines *matchs* des Subjekts durch flexible Orientierungspotenziale erhöht werden. Die Orientierung als *match* kann wiederum zu positiver Affizierung des Körpers durch das Entstehen der auch im Abend thematisierten Bequemlichkeit bzw. Komfort führen.

6.2 Queere Blickachsen: Eine Kritik der Vertikalität

In derselben Passage, in der Edwin Ramirez und Nina Mühlemann die Mensch-Tier-Differenzierung diskutieren, stellen die beiden auch fest, dass Mensch-Sein an Markern festgemacht wird, die auf Menschen mit Behinderung nicht zwingend zutreffen. Dazu lassen sie eine Anekdote während einer gemeinsam besuchten Performance Revue passieren: Auf die Nachfrage der Performerin hin, was einen Menschen ausmache, habe sich die hinter ihnen sitzende Person selbstbewusst gemeldet und geantwortet: »Vertikalität!« Diese Antwort kommentiert Ramirez in *Slow Animals* humoristisch mit der folgenden Aussage: »Stell' dir vor, du meldest dich freiwillig, um dann so falsch zu liegen.« Dieses Erlebnis erinnert an die Frage, die Thomas Abrams im Titel seines kritisch-phänomenologischen Aufsatz zu Erwin Straus' *The Upright Posture* (1952) stellt: *Is everyone upright?* (2014). Abrams' Frage ist in diesem kritischen Kontext natürlich ein rhetorisches Stilmittel, denn seine Argumentation zielt gerade darauf ab, dass die klassisch phänomenologische Perspektive von eben jenem vertikalen Menschenbild geprägt ist, das auch dem Theaterbesucher in Mühlemanns und Ramirez' Anekdote vorschwebt. Abrams adressiert in seinem Aufsatz, dass der Phänomenologie keine essentialistischen Ansätze der Subjektivität zugrunde liegen dürften, »focusing singly on the isolated epistemological subject is obfuscatory and excludng, in that it brackets the socio-material conditions of subjectivity's possibility.«¹⁰ Er plädiert im Sinne Ahmeds für einen existenzialistischen Ansatz, der Orientierung, und damit auch eine vertikale Orientierung des Körpers, de-naturalisiert und stattdessen das körperlich-geistige Material in Relation zur soziökonomischen Umgebung im Sinne der Price-

10 Abrams 2014, 570.

schen *bodyminds* ernst nimmt. Die Annahme der Vertikalität des Menschen sei aber eben eine solche essentialistische Annahme, ein Marker der Menschlichkeit, wie Ramirez es beschreibt, der Personen mit Behinderung ausschließe.¹¹ Nina Mühlemann führt nach dieser Anekdote aus, dass diese essentialistischen Marker auch dazu führten, dass bestimmte Bewegungsmuster für behinderte Körper eine andere Konnotation erhielten, so zum Beispiel das Kriechen, das Mühlemann zuvor selbst auf der Bühne vollzogen hat, um Ninas und Edwins Rollstühle vom Bühnenrand zurückzuholen. Während behinderten Körpern in horizontalen Positionen entweder animalische oder abhängige Tendenzen zugeschrieben würden, würden diese bei nicht-behinderten Körpern als sexualisiert und/oder sexy gelesen – was Personen mit Behinderung sozial entzogen wird, da sie gesellschaftlich als asexuell betrachtet würden. Tobin Siebers rechnet nicht nur die Vertikalität als Marker des Menschlichen, sondern zeigt auch die ideologische Annahme auf, dass »the ability to have sex and [...]the ideology of ability determines the value of some sexual practices and ideas over others.«¹² Die Fähigkeit, Sex zu haben und sexuell zu sein, wird Menschen mit Behinderungen durch die *ideology of ability* im Alltag abgesprochen. Mit der essentialistischen Vertikalität und der sexualisierten Horizontalität geht *Slow Animals* in der Kriechszene von Mühlemann und in der danach folgenden Tanzperformance »Metamorphosis« von Chris Crippin' (mitchoreografiert von Tanja Ehrhardt) spielerisch um. Heers Choreografie beginnt im Liegen und arbeitet mit dem Verhältnis des Körpers zum Boden. Heer trägt eine Leggings und eine kurzes Oberteil mit Leopardmuster. Der Boden und die Distanz werden nicht in aufrechter Position erschlossen, sondern Chris arbeitet viel mit dem Kontakt von Rücken und Oberkörper mit dem Boden. Wenn Heer sich beispielsweise mittels des Taus aufrichtet, führt die Bewegung anschließend wieder unmittelbar in Bodennähe. Das Solo endet mit dem Spiel mit der nicht angelegten Bein-Prothese, die Heer spielerisch über dem liegenden Körper in der Luft bewegt und sanft mit den Händen liebkost, wenn Chris diese dem horizontalen Körper annähert.

11 Vgl. Abrams 2014, 565f., 570f.

12 Siebers 2012b, 38f.

Nina bezieht das Solo im Anschluss dahingehend auf die vorangegangene Konversation zurück: »I mean, speaking of hot crips...«. Insgesamt könnte man *Slow Animals* als eine Show in der Horizontalen beschreiben – sowohl Ramirez als auch Mühlemann sitzen halbaufrecht oder liegen, Paloma Ayala platziert sich ebenfalls in der Horizontalen, während sie liest, und Chris Heers Solo spielt choreografisch ebenfalls mit der Bodennähe.

Die markanteste Reorientierung der Blickachse findet allerdings im Finale der Show statt: Mühlemann, Ramirez, Heer und Alessandro Schiattarella, ebenfalls an der Choreografie der Show beteiligt, liegen im Kreis auf dem zuvor in einer Pause aufgepolstertem Boden. Ihre Köpfe sind einander zugewandt, alle vier tragen Mund-Nasen-Bedeckungen mit Tiermotiven. Sie zeigen eine Choreografie zu Kylie Minogues Song »Slow«, bei der sie vor allem ihre Oberkörper am Boden kreisen lassen und Arme und Hände rhythmisch bewegen. Jede*r zeigt zum Ende hin ein kurzes »Solo«. Die horizontale Position der liegenden Akteur*innen ist dabei aber nicht das Markante, sondern die Veränderung der Kameraposition. Während die gesamte Show frontal mit gelegentlichen Nahaufnahmen abgefilmt ist, wird das Finale von der Bühnendecke herab gefilmt – die Blickachse wird um 90° in die Vogelperspektive gekippt. Dieser gekippte Blickwinkel erinnert an die in Kapitel 3 zitierte Stelle des Gedankenexperiments bei Maurice Merleau-Ponty, das Sara Ahmed als queer beschreibt. Außerdem liest sie Merleau-Ponty an dieser Stelle kritisch quer, denn der Phänomenologe betont, dass sich durch diesen Moment des Kippens keine gänzlich neue Perspektive, sondern nur eine Restabilisierung der vertikalen Blickachse herstellen lässt. Ahmed nutzt dies für eine Kritik an der naturalisierten Vertikalität, die aber auch nur eine performativ hergestellte Orientierung ist, deren Herstellungsprozess verschleiert wird.¹³

13 Vgl. Ahmed 2006, 65f.

Abb. 6: *Finale von Slow Animals.*



© Naomi Tereza Salmon

Zum Bild

Das Bild ist schräg aus der Vogelperspektive aufgenommen. Auf dem schwarzen Bühnenboden sind vier viereckige Teppiche in rosa und grau übereinandergelegt. Auf dem so gepolsterten Boden liegen Nina Mühlemann (hinten), Edwin Ramirez (rechts), Alessandro Schiattarella (vorne) und Chris Heer (links), die Köpfe zeigen jeweils zum Mittelpunkt des Teppichbodens, die Füße zeigen auf seine Ränder. Chris Crippin's braunes Haar hat sich ein wenig aufgefächert, das Gesicht bedeckt ein Mund-Nasen-Schutz mit einer stilisierten Tierschnauze. Heer trägt ein kurzes Top mit Leopardmuster und eine schwarze Leggings, die knieabwärts dasselbe Muster ziert. Heers Beinprothese liegt etwa 50 cm entfernt. Schiattarella trägt eine Hose mit Zebromuster, gepunktete Socken und ein schwarzes T-Shirt mit farblich passendem Barrett und einer rosafarbenen Gesichtsmaske. Schiattarella hat die Augen geschlossen und Arme und Beine entspannt auf dem Boden liegen, ein Bein ausgestreckt und das andere daran angewinkelt. Edwin Ramirez liegt ganz rechts und trägt ein plüschiges Faultier-Ganzkörperkostüm. Die Kapuze des Kostüms ist über die Haare gezogen, ein wenig von Edwins rotem Afro lugt hervor und versperrt zusammen mit einer gemusterten Maske den Blick auf das Gesicht. Nina Mühlemann liegt parallel zu Chris Heer lang ausgestreckt. Nina trägt weiterhin dasselbe Outfit wie während des ganzen Abends, eine schwarze Hose und eine grau-weiß gemusterte Bluse. Die Arme liegen nah am Körper, das Gesicht wird ebenfalls von einem gemusterten Mund-Nasen-Schutz bedeckt.

Das Finale von *Slow Animals* destabilisiert die davor bestehende Blickachse, die dadurch als eindeutig durch die Kameraposition hergestellt aufgezeigt wird. Aus der bisher etablierten frontalen Perspektive auf die Bühne, die die Blickachse des aufrechten, diszipliniert zuschauenden Körpers im institutionalisierten Theaterraum mit der Kameraführung nachahmt, wird die Blickachse des Publikums desorientiert. Obwohl der wie auch immer – möglicherweise selbst horizontal liegende – Zuschauerkörper auf in normiertem Blickwinkel betrachtet liegende Körper blickt, stellt die Kameraperspektive wiederum das Gefühl

einer Daraufrsicht her. Die Re-Orientierung der Blickachse ist eine Desorientierung des Blicks, die jedoch nicht als disruptiv, sondern in der Perspektive Ahmeds als schlichtweg (repräsentativ) queer gelesen werden kann.

7. Crip-queere Kompliz*innenschaft als affektiv-körperliche Orientierung

Mit Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung [Komplizenschaft] ist in diesem Buch, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer auch die weibliche Form mitgemeint. [...] Komplizenschaft ist ein männlich besetztes Phänomen. Aus diesem Grund wird, wenn aus einer Genderperspektive argumentiert wird, explizit die weibliche Form verwendet.¹

Diese sprachpolitische Setzung schiebt Gesa Ziemer ihrer Arbeit *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität* (2013) in einer Fußnote vor, gemeinsam mit dem Hinweis, dass eine gendersensible Schreibweise des Begriffs die Leserlichkeit erschwere. Da das Sujet dieser Arbeit eng mit den Fragen nach Barrierefreiheit und damit auch mit Begriffen wie einfacher Sprache verknüpft ist, nehme ich mir Ziemers Erklärung ihrer begrifflichen Wahl zum Vorbild und will kurz erläutern, warum dieses Buch trotz seines (sprach-)sensiblen Themas den komplizierten Begriff »Kompliz*innenschaft« verwendet. Im Sinne Jack Halberstams und Sara Ahmeds soll mit genealogischen männlich-heterosexuellen Kontexten wie einer männlich besetzten Komplizenschaft gebrochen werden, wie es nicht nur theoretisch, sondern auch im gewählten Beispiel bei *Crip-tonite* getan wird. Die hier thematisierte Kompliz*innenschaft als crip und queer stellt einen solchen genealogischen Bruch dar, der – wie Ziemer es mit der Explikation der weiblichen Formen auch anstrebt – her-

1 Ziemer 2013, 7.

ausgestellt werden soll. Zum anderen soll zwischen der theaterwissenschaftlichen Sprache und der identitätspolitischen Aufladung des disability- und queertheoretischen Sprachdukts' im Begriff eine in diesem Sinne komplizitäre Verbindung geschaffen werden. Der Begriff stellt in seiner Verkürzung des Wortstamms vom maskulinen »Komplizen« auf »Kompliz-« in Verbindung mit der gendersensiblen Wortendung »*innen« eine grammatikalische Destabilisierung dar, deren Einsatz den Begriff in einer dauerhaften generischen Instabilität hält.

7.1 Kompliz*innenschaft als phänomenologische Orientierung

Gesa Ziemer definiert die Kompliz*innenschaft gegenüber anderen sozialen Konstellationen wie dem Team, der Allianz oder dem Netzwerk als kollaboratives Kleingruppenmodell, das sich allerdings in der Regel innerhalb eines bestehenden sozialen Modells etabliert.² Kompliz*innenschaft wird folglich nicht von außen heraus in bestehende Systeme implementiert, sondern bildet sich als Keimzelle eines neuen kooperativen Arbeits- und Seinsmodus aus gegebenen Strukturen heraus. Das System (die Institution, die Firma oder ähnliches) muss sich nicht zwangsläufig über das Bestehen der Kompliz*innenschaft bewusst sein, damit diese funktional arbeiten kann.³ Vielmehr kann Kompliz*innenschaft bestehende Machtverhältnisse dynamisieren, da sie sich innerhalb dieses Machtgefüges bewegt und sich dessen auch bewusst ist – eine klare Grenzziehung zwischen Fronten ist somit nicht möglich, die Kompliz*innen destabilisieren durch das Aufreißen neuer Handlungsoptionen aus einer Binnenperspektive heraus.⁴ Dabei wird die Heterogenität der einzelnen Teilnehmer*innen der Keimzelle immer anerkannt und sogar dadurch stabilisiert, dass Kompliz*innenschaften sich nicht durch gemeinsame Wertesysteme oder Moralvorstellungen, sondern durch ein gemeinsames Ziel definieren, zu dessen Erreichen

2 Vgl. Ziemer 2013, 112ff.

3 Vgl. Ziemer 2013, 105, 171f.

4 Vgl. Ziemer 2013, 42.

ein Verständnis von Funktionen und Funktionsteiligkeit notwendig ist.⁵ »In fragilen, temporären und flexiblen Konstellationen, in denen die Heterogenität der Partizipierenden nicht verleugnet oder ignoriert wird, werden unkonventionelle kollaborative Arbeitsformen zur Disposition gestellt«⁶, sodass die Kompliz*innenschaft als Modus des Wirkens stets zwischen Berechen- und Unberechenbarkeit oszilliert. Sie legitimiert in dieser Instabilität als illegitim gelesene Praktiken und Positionen durch ein gemeinsames, innovatives Ziel. Ziemer parallelisiert in ihrer Arbeit die Kompliz*innen mit dem Agency-(Re-)Claim, der beispielsweise in der Wiederaneignung und positiven Neuauslegung des Begriffes ›queer‹ durch LGBTIA*-Aktivist*innen erfolgte.⁷ Ähnliches gilt auch für den Begriff des ›crip(ple)‹ durch die Behindertenrechtsbewegung, wobei beide Begriffe niemals gänzlich definiert, sondern immer fluide bleiben und sich durch diese Entgrenzung verbinden lassen.⁸ Die Entgrenzung kann auch eine crip-queere Kompliz*innenschaft ermöglichen, da das Komplizitäre eine Neuverbindung des Sozialen ist, die keine stabilen sozialen Entitäten schafft (wie beispielweise Familie oder Freundschaft), sondern temporäre und transitorische Vergemeinschaften zum Vollzug einer gemeinsamen Tat oder der Umsetzung eines gemeinsamen Ziels. Aus dieser Emergenz schöpft die Kompliz*innenschaft ihre Potenz im Sozialen, da sie heterogene Elemente und Personen in unerwarteter Weise über Differenzsetzungen und Grenzen verbindet.⁹

Aufgrund dieser heterogenen und instabilen Verbindung benötigt die Kompliz*innenschaft zu ihrem Gelingen aber auch eine affektiv-emotionale Bindung. Gesa Ziemer setzt das Vertrauen der Partner*innen ineinander und die Verantwortung für die eigene Handlung als zentralen Grundstein ihres Begriffs. Die Parteien sind nicht voneinander abhängig, sondern gehen mit ihrem Vertrauen ein gemeinsames

5 Vgl. Ziemer 2013, 171.

6 Ziemer 2013, 146.

7 Vgl. Ziemer 2013, 18f.

8 Vgl. Sandahl 2003, 26f.

9 Vgl. Ziemer 2013, 68ff.

Risiko ein und stehen deshalb auch immer in einem ambivalenten sozialen Verhältnis, in dem jeder Teilhabende gleichermaßen Verantwortung übernehmen muss.¹⁰ Aus einer phänomenologischen Betrachtung heraus ist die Kompliz*innenschaft also eine Orientierung von Körpern zueinander hin, deren Modus des Zugewandt-Seins einen Affekt produziert. In ihrem emanzipatorischen Potenzial eröffnet sie durch unerwartete Neuorientierung auch neue Handlungsräume. Sara Ahmed beschreibt, dass die lebensweltliche Orientierung unser Handeln auf bestimmte Objekte hin begrenzt. Wird diese Orientierung durch eine unerwartete Ausrichtung verändert, werden damit auch in vorgeformten sozialen Räumen neue Handlungsfelder aufgerissen.¹¹ Relevant für diese Neuorientierung ist wiederum die affektive Zuwendung und Investition des Vertrauens in den anderen, dessen unterschiedliche Biografie und Erfahrungswelt ein affektives Band als Wir-Konstellation knüpft: »One does not hope alone [für zukünftige Veränderung], but for others, whose pain one does not feel, but whose pain becomes a thread in the weave of the present, touched as it is by all that could be«¹², schreibt Ahmed über die *feminist attachments*. Auch hier spielt gerade die Erkenntnis der Heterogenität eine große Rolle, deren Anerkennung erst die solidarische Formulierung einer Verbindung ermöglicht. Die Positionen der Kompliz*innen dürfen in ihrer Unterschiedlichkeit nicht für ein gemeinsames Ziel in den Hintergrund der Wahrnehmung delegiert werden, sondern erfordern eine aktive Wahrnehmung dieser Differenz, um einen »common ground«¹³ der Kompliz*innenschaft zu ermöglichen. Kompliz*innenschaft ist eine phänomenale Form des sozialen Kontakts, sowohl im Sinne der Berührung von Eigenem und Anderem als auch in der Doppeldeutigkeit, die sich nur im englischen *contingency*, der Zufälligkeit dieses Kontakts und seiner spezifischen, instabilen Temporalität zeigt.¹⁴ Trotz der Ambivalenz von Vertrauen

10 Vgl. Ziemer 2013, 170f.

11 Vgl. Ahmed 2006, 51ff.

12 Ahmed 2014, 188.

13 Ahmed 2014, 189.

14 Vgl. Ziemer 2013, 87, vgl. Ahmed 2006, 103.

und Risiko kann die Vergemeinschaftung einen positiven Affekt auslösen, denn in der Formung einer solchen Verbindung liegt ein Akt der Öffnung, sowohl hin zur Zukunft als auch zu anderen Körpern, die im gesellschaftlichen System nicht vorgesehen ist und sich außerhalb von dessen Argusaugen vollzieht. Durch diese Öffnung zueinander hin werden die Körper nun nicht mehr nur von den vorgegebenen Direktionen des Raums als soziale Haut dirigiert, sondern formen sich neu aus. In der komplizitären Tat werden neue Räume eröffnet, die sowohl durch das hinwendungsvolle Vertrauen als auch durch Lust an Veränderung oder Destruktion von bestehenden Systemen für die Kompliz*innenschaft beansprucht wird. Diese Lust beansprucht nicht nur Raum in der Kompliz*innenschaft, sondern wird zeitgleich in ihren körperlichen Handlungen von den Teilhabenden bezeugt. Das Bündnis erlaubt neue Formen des Zusammenkommens, im Geheimen und auch im öffentlichen Raum.¹⁵ Diese Form der Hinwendung als Affektgenerator und Ausformung von Emotionen ist ein körperlich-performativer Modus.¹⁶ Kompliz*innenschaft als Neuorientierung des Körpers zu anderen hin ist somit eine performative, weil wirklichkeitskonstituierende und selbstreferentielle Praxis.

7.2 Having someone: *Criptonite* als crip-queere Kompliz*innenschaft auf und abseits der Bühne

Bei einer crip-queeren Kompliz*innenschaft öffnen sich Körper zueinander hin, die von gesellschaftlichen Skripten beide ins Abjekte geworfen und deshalb als getrennt betrachtet werden, die beispielsweise in Pflegeeinrichtungen vereinzelt betrachtet oder im Unsichtbaren der Subkultur verortet werden. Zudem zieht das gesellschaftliche System der Abjektion eine Grenze zwischen Behinderung und Queerness, indem es behinderten Personen eine Sexualität und sexuelles Verlangen abspricht. Auf diese Weise ist der Modus, in dem behinderte

15 Vgl. Ahmed 2014, 165.

16 Vgl. Ahmed 2014, 194.

Personen sich anderen Körpern sexuell orientiert zuwenden können, unterdrückt, ebenso wie die Zuwendung queerer Menschen zueinander hin in der heterosexuell ausgestalteten Orientierung von öffentlichem und privatem Raum und Zeit nicht vorgesehen ist. An dieser Stelle zeigt sich noch einmal die Verbindung von *compulsory heterosexuality* und *abled-bodiedness*: Der intelligible heterosexuelle Subjektkörper unserer Gesellschaft ist auch immer ein nicht-behinderter.¹⁷ Tobin Siebers formuliert autonome Orientierung der eigenen Sexualität im Anschluss an Abby Wilkerson als zentral für politische Handlungsmacht.¹⁸ Crip-queere Orientierungen zueinander hin sind folglich eine Subversion von gesellschaftlich legitimierten Modi des Aufeinander-Orientiert-Seins und somit Ausdruck des Zur-Welt-Seins des *misfits* von crip oder queeren Körpern. In der Kompliz*innenschaft öffnen sich behinderte und/oder queere Körper abseits von sozialen Protokollen zueinander hin und re-orientieren sich als politischer Akt. *Coming outs* sind für Carrie Sandahl solche politischen Akte, die sich nicht nur zu *abled-bodiedness* und Heterosexualität verhalten, sondern auch zu bestehenden Orientierungen innerhalb der Behinderten- und LSBTIA*-Community, insbesondere in künstlerischer Verhandlung beider Identitäten:

In performance, the artists under discussion sometimes use queering and criping against one another; they »queer the crip« and »crip the queer.« That is, queering critiques and expands notions of what it means to be crippled, and criping critiques and expands notions of what it means to be queer.¹⁹

In ihren *coming outs* durch crip-queere Praktiken in Performances eröffnen sich Künstler*innen dem Publikum, das Zeugnis für diese Eröffnung ablegt. Auch wenn *coming outs* ein potenzielles Risiko der Verletzung bergen, bieten sie auch die Möglichkeit, den eigenen Stolz zu behaupten.²⁰ Sandahl zitiert hierzu Eli Clare: »Pride pairs joy with a deter-

17 Vgl. McRuer 2020, 62f.

18 Vgl. Siebers 2012b, 37f.

19 Clare, zit. n. Sandahl 2003, 37.

20 Vgl. Sandahl 2003, 49.

mination to be visible.«²¹ Diese Freude kann eine soziomaterielle Umgebung für sich besetzen, indem nicht nur das *coming out*, sondern auch die Freude an der Sichtbarkeit von anderen bezeugt wird.²² Sandahl beschreibt in der zitierten Feststellung jedoch auch, dass ihre gesellschaftliche Verknüpfung durch die Abjektion durch *compulsory heterosexuality* und *abled-bodiedness* nicht zwangsläufig zu einer Parallelisierung der Erfahrungen von behinderten und queeren Personen führt. Eine Annahme von derartigen Kontinuen abjekter Erfahrungen, wie beispielsweise Adrienne Rich es für die Weiblichkeit unabhängig von der sexuellen Orientierung von Frauen als lesbische Erfahrung versucht²³, ist weder haltbar noch produktiv. Die Unterschiede des phänomenalen Zur-Welt-Seins differenzierter Körper werden zugunsten einer holistischen Vergemeinschaftung abjekter Positionen aufgegeben.²⁴ Komplizitäre Verhältnisse stehen solchen Formen der Vergemeinschaftung konträr gegenüber, da sie als System gerade auf der Differenz ihrer Einzelkomponenten oder Kompliz*innen basieren.²⁵

Auch die wechselnden Konstellationen in der Veranstaltungsreihe *Criptonite* können als aus der bereits vorgegebenen Definition der Kompliz*innenschaft als komplizitäres Verhältnis betrachtet werden. Zunächst einmal handelt es sich bei den Besetzungen nicht um ein festes personelles Gefüge, sondern um Einzelperformer*innen, die ihre eigenen Arbeiten in den Abend einbringen. Dabei gibt es jedoch eine klare Arbeitsteilung neben und auf der Bühne: Ramirez und Mühlemann treten als die Kurator*innen auf, die das Konzept erarbeitet und ermöglicht haben, die Gastperformer*innen sind nicht in jeder Veranstaltung zugegen, sondern *Criptonite* ermöglicht in der Peer-to-peer-Herangehensweise die Förderung junger Künstler*innen. *Criptonite* als Kompliz*innenschaft ist eine kulturgestaltende Tätigkeit, die aber nicht nur ästhetisch, sondern auch sozial ist. Die Gemeinschaft, die

21 Sandahl 2003, 49.

22 Vgl. Ahmed 2014, 165.

23 Vgl. Rich 1980, 648–653.

24 Vgl. McRuer 2020, 62.

25 Vgl. Ziemer 2013, 68ff.

in dieser Kompliz*innenschaft entsteht, bildet sich nicht »über eine verbindende Herkunft oder die Zugehörigkeit zu einer Firma [oder Institution], sondern [...] aufgrund von Interessen, Neigungen oder Leidenschaften.«²⁶ Wie Carrie Sandahl gezeigt hat, bestätigen crip-queere Performances nicht nur gesondert die Interessen von queerer oder behinderter Community, sondern werfen in kreativen Arbeitspraktiken kritische Schlaglichter auf gängige Perspektiven, auch auf die eigenen. So thematisiert *Be Inspired!* beispielsweise auch die Furcht, als Person ohne sichtbare Behinderung auch von anderen behinderten Personen nicht als behindert wahrgenommen zu werden. *Criptonite* ist an dieser Stelle keine Allianz, die vom Prekariat der einzelnen Gruppen, wie Judith Butler es vorschlägt²⁷, ausgeht und durch diese Segmentierung individuelle Ziele erreichen will.²⁸ Stattdessen arbeiten sie an einem gemeinsamen Ziel und bereiten eine gemeinsame Tat vor²⁹: In diesem Fall handelt es sich dabei um die Theateraufführung.

In eingehenden Untersuchungen auf künstlerischer Seite stellt Gesa Ziemer auch Überlegungen zu komplizitären Verhältnissen zwischen Künstler*innen und Publikum an. Grundlegend für diese Entwicklungen ist die Annahme, dass aus der Keimzelle der künstlerischen Kompliz*innenschaft eine Öffentlichkeit, die bisher noch nicht bestand, gestaltet wird. Ein solches »neues« Publikum adressiert soziale Relationen, die in der traditionellen sozialen Situation Theater als Gemeinschaft von Schauenden und Zeigenden nicht implementiert sind. Damit müssen jedoch nicht zwangsläufig partizipative Theaterformen gemeint sein, da diese die Teilhabe an der Tat eher forcieren, statt flüchtige Momente der Kompliz*innenschaft hervorzubringen.³⁰ Diese Theaterarbeiten setzen mehr auf bewusste Instabilität, die eine offene Sozialstruktur ermöglicht. Kompliz*innenschaft entsteht emergent aus diesen Anordnungen heraus und verläuft quer zu institutionalisierten

26 Vgl. Ziemer 2013, 125.

27 Vgl. Butler 2016, 80.

28 Vgl. Ziemer 2013, 111.

29 Vgl. Ziemer 2013, 26.

30 Vgl. Ziemer 2013, 157–162.

Strukturen, überschreitet die Grenzen zwischen Schauenden und Zeigenden und bildet so neue Gruppierungen. Diese bleiben jedoch, wie Ziemer es formuliert, oft im Dunkeln und verflüchtigen sich, wenn sie offensichtlich werden. Kompliz*innenschaft ist ein Beziehungskonstrukt, das sich konträr zur sozialen Relation des Theaters vollzieht und nur für die Kompliz*innen in ihrer *theatrical spacetime* erfahrbar wird.³¹

Criptonite schafft im Zwischengeschehen der Vorstellung solche komplizitären und damit partikularen Vergemeinschaftungen durch körperlich-affektive Potenziale, die die differentiellen (Zuschauer*innen-)Körper in ihrer phänomenologischen und sozialen Orientierung unterschiedlich adressieren. *Slow Animals* schafft durch Flexibilisierung von intentionalen Strukturen der Inszenierung und ihre transparente Umsetzung in der Aufführungssituation die Möglichkeit für eine offen gestaltete soziale Struktur, die keine determinierten Verhaltensmuster oder Orientierungen verlangt, um Barrieren innerhalb der Aufführung abzubauen. Das Publikum wird hier nicht mehr en gros wahrgenommen, sondern in seiner Zusammensetzung aus Einzelkörpern, die unterschiedliche Direktionen nehmen und Bindungen eingehen. Die Hervorbringung von Instabilität des Repräsentationsrahmens durch ästhetische, crip-queere Praktiken in *Be Inspired!* vermag heterosexuelle oder nicht-behinderte Zuschauer*innen zu irritieren und die Performativität auch von normalisierten Identitäten aufdecken und deren Norm brüchig machen. Dies führt zu einer Transformation der Perspektive auf die eigene Orientierung als auch auf die anderer. Für behinderte oder queere Körper bergen diese Praktiken kein transformatives, sondern in ihrer Transgression ein repräsentatives Potenzial. Es kommt zu einer kurzzeitigen Vergemeinschaftung des*der Künstler*in, der*die auf der Bühne steht und sagt: »Das bin ich!« und denen im Publikum, die im Dunkeln verlauten lassen können: »Das bin auch ich.« Diese Vergemeinschaftung ist ein affektives Potenzial der Identifikation mit der Instabilität und der genussvollen Erfahrung der Besetzung eines Raum-Zeit-Ereignisses für die eigene Orientierung. Nina Mühlemann schreibt über diese Form des gemeinsamen Zusammenkommens-

31 Vgl. Ziemer 2013, 163.

trotz-Differenz als *access intimacy*, ein Begriff der amerikanischen Wissenschaftlerin und Autorin Mia Mingus. Nach Mingus entsteht diese Intimität, wenn die Zugangsvoraussetzungen von behinderten Körpern nicht nur verstanden, sondern auch umgesetzt werden, ein plötzlicher *fit* mit der Umgebung entsteht.³² *Criptonites* Kompliz*innenschaft schafft die Möglichkeiten einer solchen Intimität und verweist doch immer auf die soziale Komponente dieser Aushandlungen: »Access intimacy is interdependence in action. [...] In my experience, when access intimacy is present, the most powerful part is *having someone* [Hervorhebung M.K.] to navigate access and ableism with.«³³

32 Vgl. Mühlemann 2021, 277f.

33 Mingus, zit. n. Mühlemann 2021, 278.

8. Fazit: Zirkelschlüsse und Wegweiser

Orientierungen sind allgegenwärtige Prozesse. Körper sind aus phänomenologischer Perspektive in ihrem leiblichen Zur-Welt-Sein orientiert. Diese Orientierung ist den Körpern jedoch nicht gegeben, sondern schreibt sich wiederholend und normativ sowohl in Raum und Zeit und reziprok-iterativ wiederum in die Körperoberfläche ein. Behinderte oder queere Körper, die anders zur Welt sind, als die Haut des Sozialen sich zu ihren Körpern verhält, erleben ihre Orientierung als desorientiert und konfliktreich. Auch die Wissenschaft ist orientiert: Zur Betrachtung eines Gegenstandes muss durch Ausrichtung des wissenschaftlichen Blicks ein Hintergrund generiert werden, von dem sich das Objekt von Interesse abhebt. In der Wissenschaft geltende Hegemonien, wie patriarchale Strukturen, aber auch methodische Normen und paradigmatische Setzungen beeinflussen diese Orientierung, bewusst oder unbewusst. In einer Ausführung verschiedener phänomenologischer Perspektiven, sowohl aus queerer als auch aus behinderter und kranker Perspektive, wurden diese wissenschaftlichen Hegemonien und abjektivierenden Praktiken des sozialen Alltags von Heteronormativität und *abled-bodiedness* herausgestellt und kritisch verortet.

Diese Orientierungen gelten auch für das Theater und seine wissenschaftliche Untersuchung, die Theaterwissenschaft. Zwischen Fragen nach dem Verhältnis von Repräsentation und Präsenz fällt eine phänomenologische Untersuchung des Theaters in das Metier der Theaterwissenschaft. Sie hielt ab den 90ern und 2000ern auch ausgewiesen Einzug in deren methodischen Katalog. Die Aufführungsanalyse unter Performativitätsaspekten fokussierte dabei insbesondere die markan-

ten Momente von Theateraufführungen, deren zentrales Merkmal oft die Instabilität ist. Das Theater kann unterschiedliche Dichotomien destabilisieren, sei es das Verhältnis von Figur und Schauspieler*innen-Körper oder das Verhältnis des passiven Zuschauers zur aktiven Teilhabe an der Aufführung. Diese Momente der Desorientierung im Theater fanden ihre Auflösung und damit wissenschaftliche Antwort in Transformationspotenzialen, die die Instabilität zugunsten eines transformierten neuen Status quo auflösten. Die Intervention, die die vorliegende Arbeit an dieser Stelle vornimmt, zielt auf positive Affizierungen durch Instabilitäten und deren genussvolles Aushalten ab. Die Instabilität und Desorientierung, die Theateraufführungen erzeugen können, wurden hinsichtlich der performativen Praktiken des *crippings* und *queerings* auf repräsentative Identifikationspotenziale hin untersucht. Diese Analyse negiert jedoch nicht die bisherigen Forschungserkenntnisse der Theaterwissenschaft, sondern versucht vielmehr zu unterstreichen, dass ein und dieselbe Aufführung je nach sozialer und hegemonialer Verortung des rezipierenden Körpers gänzlich gegensätzliche Potenziale generieren kann, wobei hier die positive Affizierung für ›deviante‹ Körper verstärkt im Vordergrund stehen sollte, anstelle ihres Irritationspotenzials für diejenigen, die als ›normal‹ gelesen werden. Die Parallelisierung dieser gegensätzlichen und damit singulären Erfahrungen des einzelnen Körpers wurde angelehnt an das Konzept (*crip*) *spacetime* von Margaret Price als *theatrical spacetime* bezeichnet. Die Einführung dieser partikularen Analysekatégorie der phänomenologischen Aufführungsanalyse zielte außerdem darauf ab, nicht nur partikuläre Erfahrungen, sondern auch partikuläre Erfahrungsgemeinschaften zu beschreiben, die während der Aufführung emergent entstehen können. Dadurch lässt sich die Sozialität des Theaters nicht nur als Erfahrungsgemeinschaft beschreiben, die sich institutionalisiert in eine Gemeinschaft von Zeigenden und Schauenden teilt, sondern auch als eine Form der Kompliz*innenschaft.

Mittels des gewählten Beispiels – der crip-queeren Veranstaltungsreihe *Criptonite* von Nina Mühlemann und Edwin Ramirez – wurde abschließend beleuchtet, dass Kompliz*innenschaft allgemein aus einer phänomenologischen Perspektive aus betrachtet eine Orientierung

von Körpern zueinander hin ist, die von gesellschaftlichen Skripten getrennt werden. *Criptomite* kann in zweifacher Weise als eine solche Kompliz*innenschaft gelesen werden: als Kollaboration zwischen crip-queeren Künstler*innen als dynamische Keimzelle in institutionalisierten Theaterkontexten und als körperlich-affektive Kompliz*innenschaft mit Teilen des Publikums in der Aufführung.

Versuche der Des- und Reorientierungen sind weder im theatralen noch im wissenschaftlichen Kontext als antwortgebende Prozesse zu verstehen. Die von mir gelieferten Analysen und Vorschläge können die in der Einleitung aufgeworfenen Fragen nach einer methodischen Pluralisierungsperspektive nicht final beantworten. Vielmehr sind Desorientierungen selbst Keimzelle für das Einschlagen anderer – crip-queerer – (Trampel-)Pfade. Für den*die bisher orientierte Wissenschaftler*in stellt sich die Frage, wie am besten produktiv mit der eigenen Verortung umzugehen ist, ohne dabei die Analyseergebnisse an den Vorwurf der Idiosynkrasie oder an den »god trick« der vermeintlichen Abstrahierung in der Objektivität zu verlieren. Die kritische Phänomenologie bietet die Möglichkeit, die phänomenologisch erzielten Ergebnisse in ihren spezifischen sozialen und normativen Entstehungskontext einzuordnen. So entstünde ein Ansatz für die von Azadeh Sharifi und Lisa Skwirblies geforderte

Aufführungsanalyse, deren Selbstverständnis es ist, dass ihre Erkenntnismöglichkeiten von der Positionalität der Analysierenden und den Kategorien abhängen, mit denen diese Positionalität entweder mitbedacht oder ignoriert wird.¹

Das Wissen, dass eine solche Aufführungsanalyse in der Lage ist zu produzieren, entgeht der Gefahren des »god tricks« durch seine Situierung und ist dementsprechend die feministisch gebildete partiale Expertise, die Donna Haraway vorschwebt.

Zur Untersuchung von partikularer Kompliz*innenschaft wäre auf diese Weise auch eine komplizitäre oder kollaborative Wissenschaftspraxis denkbar, die in der deutschen Geisteswissenschaft bisher eher

¹ Sharifi/Skwirblies 2022b, 44.

unüblich ist. Diese könnte sich durch enge Zusammenarbeit oder Interviews mit Künstler*innen in ihrem Arbeitsprozess auszeichnen; dies wäre eine Kompliz*innenschaft, die das Publikum ausschließt. Mit einer qualitativen Forschungspraxis könnten einzelne singuläre Publikumserfahrungen archiviert werden, was Pluralisierung von Perspektiven abbilden würde. Schlussendlich könnte über kollaborative Wissenschaftspraxis mit diversen Wissenschaftler*innen der eigenen und fremder Disziplin fachübergreifende Kompliz*innenschaft angestrebt werden. Ebenso ermöglicht eine komplizitäre Zusammenarbeit zwischen Akademiker*innen und Aktivist*innen eine Auflösung der im deutschen Raum üblichen trennscharfen Grenze zwischen Aktivismus und Wissenschaft und neue Formen der Zusammenarbeit und Wissensproduktion.² Dadurch würden auch alternative Stätten der Wissensproduktion in ihrem Einfluss auf die Wissenschaft anerkannt werden, wie Sharifi und Skwirblies fordern.³ Donna Haraway bezeichnet diese Kartierung von verschiedenen, aber verknüpften situierten Wissen als zentral: Nicht nur ist die Positionierung das Einbringen der eigenen Vulnerabilität, sondern widersteht auch Fixation der Position durch das Knüpfen von Netzen und Kompliz*innenschaft: »Situated knowledges are about communities, not about isolated individuals. The only way to find a larger vision is to be somewhere in particular.«⁴

2 Vgl. Kalu 2022, 85.

3 Vgl. Sharifi/Skwirblies 2022a, 18f.

4 Haraway 1988, 590.

9. Literatur

Cryptonite #2: Slow Animals, Konzept: Nina Mühlemann, Edwin Ramirez,
Bühne: Gabriela Rutz, Gessnerallee Zürich, 2020.

Cryptonite #3: Be Inspired!, Konzept: Nina Mühlemann, Edwin Ramirez,
Bühne: Gabriela Rutz, Gessnerallee Zürich, 2021.

Abrams, Thomas (2014): »Is Everyone Upright? Erwin Straus' ›The Upright Posture‹ and Disabled Phenomenology«, in: *Human Affairs* 24, 2014, S. 564–573.

Ahmed, Sara (2006): *Queer Phenomenology. Orientations, objects, others*. Durham/London: Duke University Press.

Ahmed, Sara: (2014): *The Cultural Politics of Emotion. Second Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Anonym (o.A.): »Kryptonite.«, in: *Superman Wiki*, URL: <https://superman.fandom.com/wiki/Kryptonite> [20.12.21]

Becker, Thomas (2007): »Vom Blick auf den deformierten Menschen zum deformierten Maßstab der Beobachter. Versuch einer feldtheoretischen Genealogie des normalisierenden Beobachterhabitus in den Human- und Lebenswissenschaften«, in: Waldschmidt, Anne/Schneider, Werner (Hg.): *Disability Studies, Kulturosoziologie und Soziologie der Behinderung*. Bielefeld: transcript. S. 151–174.

Bermes, Christian (1998): *Maurice Merleau-Ponty. Zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.

- Burke, Megan (2020): »Heteronormativity«, in: Weiss, Gail/Murphy, Ann V./Salamon, Gayle (Hg.): *50 concepts for a critical Phenomenology*. Evanston: Northwestern University Press. S. 161–168.
- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. *Gender Studies*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Butler, Judith (1997): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Butler, Judith (2016): *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Crenshaw, Kimberlé (1989): »Das Zusammenwirken von Race und Gender ins Zentrum rücken: Eine Schwarze feministische Kritik des Antidiskriminierungsdogmas, der feministischen Theorie und antirassistischer Politiken«, in: Kelly, Natasha A. (2019) (Hg.): *Schwarzer Feminismus. Grundlagentexte*. Münster: UNRAST-Verlag. S. 143–184.
- Czirak Adam (2012): *Partizipation der Blicke. Szenarien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance*. Bielefeld: transcript.
- Derrida, Jacques/McDonald, Christie V. (1982): »Interview: Choreographies. Jacques Derrida and Christie V. McDonald.«, in: *Diacritics*, Vol. 12, No. 2, S. 66–76.
- Fischer-Lichte, Erika (1983): *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen: Narr. (Band 1).
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika (2012): *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript. (Edition Kulturwissenschaft 10).
- Fletcher-Watson, Ben (2015): »Relaxed performance: audiences with autism in mainstream theatre«, in: *Scottish Journal of Performance*, 2(2). S. 61-89.
- Freischwimmen (o.A.): »Criptonite. Edwin Ramirez + Nina Mühlemann (Zürich).« In: *freischwimmen.org*, URL: <https://freischwimmen.org/kuenstler-innen/cryptonite-edwin-ramirez-nina-muehlemann/> [20.12.21]
- Garland-Thomson, Rosemarie (2020): »Misfitting«, in: Weiss, Gail/Murphy, Ann V./Salamon, Gayle (Hg.): *50 concepts for a critical Phenomenology*. Evanston: Northwestern University Press. S. 225–230.

- Gessnerallee (2020a): »Criptonite. Edwin Ramirez & Nina Mühlemann. Criptonite #1 Goes Extra Swiss.«, in: *Gessnerallee.ch*, URL: https://www.gessnerallee.ch/de/event/204/Criptonite_1_Criptonite_Goes_Extra_Swiss [20.12.21]
- Gessnerallee (2020b): »Criptonite. Edwin Ramirez & Nina Mühlemann. Criptonite #2 Slow Animals.«, in: *Gessnerallee.ch*, URL: https://www.gessnerallee.ch/de/event/415/Criptonite_2_Slow_Animals_ [19.12.21]
- Gessnerallee (2021): »Criptonite. Edwin Ramirez & Nina Mühlemann. Criptonite #3 Be Inspired!«, in: *Gessnerallee.ch*, URL: https://www.gessnerallee.ch/de/event/675/Criptonite_3_BE_INSPIRED [22.12.21]
- Gessnerallee (o.A.): »Criptonite. Edwin Ramirez & Nina Mühlemann.«, in: *Gessnerallee.ch*, URL: https://www.gessnerallee.ch/de/person/100/Edwin_Ramirez_Nina_Mhlemann_ [21.12.21]
- Goodley, Dan (2011): *Disability Studies. An interdisciplinary introduction*. Los Angeles u.a.: Sage.
- Guenther, Lisa (2020): »Critical Phenomenology«, in: Weiss, Gail/Murphy, Ann V./Salamon, Gayle (Hg.): *50 concepts for a critical Phenomenology*. Evanston: Northwestern University Press. S. 11–16.
- Guilmette, Lauren (2020): »Queer Orientations«, in: Weiss, Gail/Murphy, Ann V./Salamon, Gayle (Hg.): *50 concepts for a critical Phenomenology*. Evanston: Northwestern University Press. S. 275–282.
- Günzel, Stephan (2007): *Maurice Merleau-Ponty. Werk und Wirkung. Eine Einführung*. Wien/Berlin: Verlag Turia + Kant.
- Halberstam, Jack (2005): *In a queer time and place. Transgendered bodies, sub-cultural lives*. New York, London: New York University Press.
- Halberstam, Jack (2011): *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press.
- Hansen, Sarah (2020): »Queer Performativity«, in: Weiss, Gail/Murphy, Ann V./Salamon, Gayle (Hg.): *50 concepts for a critical Phenomenology*. Evanston: Northwestern University Press. S. 283–288.
- Haraway, Donna (1988): »Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective.«, in: *Feminist Studies*, Autumn, 1988, Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1988), S. 575–599.

- Hart, Norman (2003): »The Selling of La Cage Aux Folles. How Audiences Were Helped To Read Broadway's First Gay Musical«, in: *Theatre History Studies*, 2003; 23. S. 5–24.
- Hubbs, Nadine (2007): »I Will Survive«: Musical mappings of queer social space in a disco anthem,« in: *Popular Music*, Volume 26/2. S. 231–244.
- Jacobsen, Kirsten (2020): »Spatiality and Agency. A Phenomenology of Containment«, in: Lajoie, Corinne/Douglas, Emily (Hg.): *Critically Sick. New Phenomenologies of Illness, Madness, and Disability*. in: *Punta: Journal of Critical Phenomenology* 3.2. S. 54–75.
- Kafai, Shayda (2013): »The Mad Border Body: A Political In-betweeness«, in: *Disability Studies Quarterly*, Vol. 33 No. 1., URL: <https://dsq-sds.org/article/view/3438/3199>. [27.01.23]
- Kafer, Alison (2013): *Queer Feminist Crip*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Kalu, Joy Kristin (2022): »Das implizite Publikum. Ein Plädoyer für eine postkoloniale, rassismuskritische Aufführungsanalyse«, in: Sharifi, Azadeh/Skwirblies, Lisa (Hg.): *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript. S. 77–85.
- Kiesling, Elena (2015): *Aesthetics of Coalition and Protest. The Imagined Queer Community*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Kreuder, Friedemann (2017): »Theater zwischen Reproduktion und Transgression körperbasierter Humandifferenzierung«, in: Hirschauer, Stefan (Hg.): *Un/doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft. S. 234–258.
- Koutouan, Yaël (2022): *Machtspiele im Theater. Rassismus als Belief System*. Baden-Baden: tectum.
- Lajoie, Corinne (2019): »Being at Home: A Feminist. Phenomenology of Disorientation in Illness«, in: *Hypatia*, 2019, Vol. 34, No. 3, S. 546–569.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.
- McRuer, Robert (2006): *Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York, London: New York University Press.
- McRuer, Robert (2018): *Crip Times. Disability, Globalization, and Resistance*. New York: New York University Press.

- McRuer, Robert (2020): »Compulsory Able-bodiedness«, in: Weiss, Gail/Murphy, Ann V./Salamon, Gayle (Hg.): *50 concepts for a critical Phenomenology*. Evanston: Northwestern University Press. S. 61–68.
- Merleau-Ponty, Maurice (1965): *Phänomenologie der Wahrnehmung*. [Phénoménologie de la Perception 1945]. Berlin: deGruyter.
- Merleau-Ponty, Maurice (1986): *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. [Le Visible et l'Invisible 1964]. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Mühlemann, Nina (2021): »Crip Spacetime im Theaterraum«, in: Dankwa, Serena O./Filep, Sarah-Mee/Klingovsky, Ulla/Pfruender, Georges (Hg.): *Bildung.Macht.Diversität. Critical Diversity Literacy im Hochschulraum*. Bielefeld: transcript. S. 275–284.
- Ostrander, Noam/Henderson, Bruce (2013): »Disability and Madness. Editor's introduction«, in: *Disability Studies Quarterly*, Vol. 33 No. 1., URL: <https://dsq-sds.org/article/view/3443/3197> [16.01.22]
- Pilling, Merrick Daniel (2013): »Invisible Identity in the Workplace: Intersectional Madness and Processes of Disclosure at Work«, in: *Disability Studies Quarterly*, Vol. 33 No. 1., URL: <https://dsq-sds.org/index.php/dsq/article/view/3424/3204> [16.01.22]
- Price, Margaret (2006): »Then You'll Be Straight«, in: *Creative Nonfiction*, 2006, No. 28, Essays from the Edge. S. 84–101.
- Price, Margaret (2011): *Mad at school. Rhetorics of mental disability and academic life*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Price, Margaret (2015): »The Bodymind Problem and the Possibilities of Pain«, in: *Hypatia*, Vol. 30, No.1, Special Issue: New Conversations in Feminist Disability Studies, S. 268–284.
- Price, Margaret (2016): »Un/shared space. The dilemma of inclusive architecture«, in: Boys, Jos (Hg.): *Disability. Space. Architecture: A Reader*. London, New York: Routledge. S. 155–172.
- Quayson, Ato (2007): *Aesthetic nervousness. Disability and the crisis of representation*. New York: Columbia University Press.
- Reuter, Julia (2002): *Ordnungen des Anderen. Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden*. Bielefeld: transcript.
- Reynolds, Joel Michael (2017): »Merleau-Ponty, World-Creating Blindness and the Phenomenology of Non-Normate Bodies«, in: *Chiasmi International 2017*, Vol. 19, S. 419–436.

- Reynolds, Joel Michael (2020): »The Normate«, in: Weiss, Gail/Murphy, Ann V./Salamon, Gayle (Hg.): *50 concepts for a critical Phenomenology*. Evanston: Northwestern University Press. S. 243–248.
- Rich, Adrienne (1980): »Compulsory Heterosexuality and the Lesbian Existence«, in: *Signs*, Vol. 5, No. 4, Women: Sex and Sexuality (Summer, 1980), S. 631–660.
- Roselt, Jens (2005): »Figur«, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Mathias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler. S. 104–107.
- Roselt, Jens (2008): *Phänomenologie des Theaters*. Paderborn, München: Wilhelm Fink. (Übergänge 56)
- Samuel, Ellen Jean (2003): »My body, my closet. Invisible Disability and the Limits of Coming-Out Discourse«, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Volume 9, Number 1–2, 2003, S. 233–255.
- Sandahl, Carrie (2003): »Queering the Crip or Crippling the Queer?: Intersections of Queer and Crip Identities in Solo Autobiographical Performance«, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Volume 9, Number 1–2, 2003, S. 25–56.
- Schiel, Lea-Sophie (2019): »Gender* – Performativität – Aufführungsanalyse. Überlegungen zur Berücksichtigung von Gender*-Aspekten in der theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse«, in: Lehmann, Irene/Rost, Katharina/Simon, Rainer (Hg.): *Staging Gender. Reflexionen zur Theorie und Praxis der performativen Künste*. Bielefeld: transcript. S. 25–46.
- Sharifi, Azadeh/Skwirblies, Lisa (2022): *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript.
- Sharifi, Azadeh/Skwirblies, Lisa (2022a): »Einleitung«, in: dies.: *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript. S. 11–24.
- Sharifi, Azadeh/Skwirblies, Lisa (2022b): »Ist die deutsche Theaterwissenschaft kolonial? Ein Plädoyer für eine epistemologisch gerechtere Theaterwissenschaft«, in: dies.: *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript. S. 27–59.
- Siebers, Tobin (2010): *Disability Aesthetics*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

- Siebers, Tobin (2012a): »Un/sichtbar. Observationen über Behinderung auf der Bühne«, in: Schipper, Immanuel (Hg.): *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*. Berlin: Theater der Zeit. S. 16–32.
- Siebers, Tobin (2012b): »A sexual culture for disabled people«, in: McRuer, Robert/Mollow, Anna (Hg.): *Sex and Disability*. Durham, London: Duke University Press. S. 37–53.
- Thomas, Carol (2004), »Rescuing a social relational understanding of disability«, in: *Scandinavian Journal of Disability Research*, Volume 6, No. 1, 2004. S. 22–36.
- Tøssebro, Jan (2004), »Introduction to a special issue: Understanding disability«, in: *Scandinavian Journal of Disability Research*, Volume 6, No. 1 – 2004. S. 3–7.
- Walker, Nick (2021): *Neuroqueer Heresies. Notes on the Neurodiversity Paradigm, autistic empowerment and postnormal possibilities*. Forth Worth: Autonomous Press.
- Weiss, Gail/Murphy, Ann V./Salamon, Gayle (Hg.) (2020): *50 concepts for a critical Phenomenology*. Evanston: Northwestern University Press.
- Wihstutz, Benjamin/Hoesch, Benjamin (Hg.) (2020): »Einleitung«, in: dies.: *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*. Bielefeld: transcript. S. 7–24.
- Ziemer, Gesa (2013): *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität*. Bielefeld: transcript.

Videoverzeichnis

- Rodrigues, Silvio (2017): »Sasha Velour vs Shea Couleé ›So Emotional‹ RuPaul's Drag Race Season 9 Grand Final.« In: *Vimeo*, URL: <https://vimeo.com/228379337> [21.12.21]

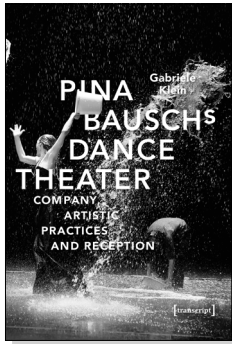
Danksagung

Ein Buch wie dieses entsteht in der Regel nicht ohne jede Kompliz*inenschaft. An dieser Stelle möchte ich all denjenigen danken, mit deren Unterstützung diese Publikation erst möglich geworden ist. Mein erster Dank gilt meinem Doktorvater Benjamin Wihstutz, der sowohl Entstehung als auch Veröffentlichung dieses Textes tatkräftig unterstützt hat, sowie meinen Kompliz*innen aus dem SFB 1482 »Humandifferenzierung«, Elena Backhausen, Yaël Koutouan und Yana Prinsloo.

Ich danke Nina Mühlemann und Edwin Ramirez sowie allen Gastperformer*innen von Criptonite für ihre wertvolle künstlerische Arbeit und ihre freundliche Unterstützung durch das Zur-Verfügung-Stellen von Bildmaterial.

Mein größter Dank gilt jedoch meinen privaten Unterstützerinnen Marie Höfer, Tabea Schlaudt, Natalie Lübbers und Rebecca Britz und, zuletzt und am wichtigsten, meiner Familie, namentlich meinen Eltern Kerstin und Albert Kreuser sowie meinen Schwestern Helene und Tabea, die mich, meinen Werdegang und dieses Buch in vielfacher Weise begleitet und unterstützt haben. Euch sei dieser Text gewidmet.

Theater- und Tanzwissenschaft



Gabriele Klein

Pina Bausch's Dance Theater Company, Artistic Practices and Reception

2020, 440 p., pb., col. ill.

29,99 € (DE), 978-3-8376-5055-6

E-Book:

PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5055-0



Gabriele Klein

Pina Bausch und das Tanztheater Die Kunst des Übersetzens

2019, 448 S., Hardcover, Fadenbindung,

71 Farbbildungen, 28 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4928-4

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4928-8



Benjamin Wihstutz, Benjamin Hoesch (Hg.)

Neue Methoden der Theaterwissenschaft

2020, 278 S., kart.,

10 SW-Abbildungen, 5 Farbbildungen

35,00 € (DE), 978-3-8376-5290-1

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5290-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Theater- und Tanzwissenschaft



Manfred Brauneck

Masken – Theater, Kult und Brauchtum Strategien des Verbergens und Zeigens

2020, 136 S., kart., 11 SW-Abbildungen
28,00 € (DE), 978-3-8376-4795-2

E-Book:

PDF: 24,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4795-6



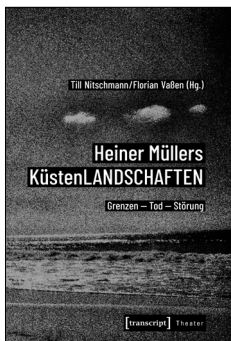
Tom Klimant

Theaterspiel erleben und lehren Fachdidaktik für den Theaterunterricht

Februar 2022, 570 S., kart., 41 SW-Abbildungen
49,00 € (DE), 978-3-8376-6091-3

E-Book:

PDF: 48,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6091-7



Till Nitschmann, Florian Vaßen (Hg.)

Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN Grenzen - Tod - Störung

2021, 514 S., kart.,
16 Farbbildungen, 3 SW-Abbildungen
45,00 € (DE), 978-3-8376-5563-6

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5563-0

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

