# *LATE*

# Ein Gespräch über choreografische Zugänge zu Crip Time

**Gerko Egert, Juli Reinartz**

The conversation between Juli Reinartz and Gerko Egert reflects on choreographic practice in the context of or as a strategy of Crip Time, a conception of time shaped by the lived experience of crip bodies. The starting point was their collaboration on *LATE*, an artistic-research project exploring possibilities for collective, non-normative temporalities within choreography. At the heart of the inquiry was the question of temporal access and the experience of community: How can we share time if we cannot share time? Alison Kafer's concept of crip time as 'exploded' timeline was addressed not only in the collaborative process but also in the performative outcomes. The team developed practices of situational availability, circular performances, as well as asynchronous movement and touch. Their shared research did not treat time as a framework, but as access itself – opening a space in which togetherness can be understood as an experience of simultaneity.

Im Frühjahr 2024 hat Juli Reinartz zusammen mit einem künstlerischen Team (aus Performer:innen, Musik, Licht, Produktion und Access Unterstützung)[1] an der Frage gearbeitet, wie Räume der Gleichzeitigkeit, zeitlicher Zugang und eine Erfahrung von Kollektivität choreografisch gestaltet werden können. In der künstlerischen Recherche *LATE,* die Teil einer Doktorarbeit an der Theater Akademie an der University of the Arts in Helsinki war, hat sie sich der Frage nach Crip Time als choreografischer Strategie gewidmet. Crip Time ist ein Begriff, der ursprünglich aus Behinderten-aktivistischen Kontexten stammt und zeitliche Strukturen aus der Sicht behinderter Zeiterfahrung in Frage stellt. Oft werden dabei Produktions- und Effizienzansprüche, manchmal aber auch ein generelles Verständnis von Linearität und Fortschritt kritisch beleuchtet.

1 Dramaturgie: Gerko Egert; Performer:innen: Ariane Hassan Pour-Razavi, Addas Ahmad, Dasniya Sommer, Matilda Carlid, Silja Korn; Produktionassistenz: Merle Wurl; Musik: Iftah Gabbai; Licht: Fabian Bleisch; Access-Lotsen: Mika Simon Sander, Til Roller und Pia Benner.

Gerko Egert/Juli Reinartz: „*LATE*. Ein Gespräch über choreografische Zugänge zu Crip Time", in: Micha Braun/Veronika Darian/Melanie Gruß/Patrick Primavesi/Ingo Rekatzky/Janine Schulze-Fellmann/Torben Schleiner/Lydia Wilinski (Hg.): *Offene Räume. Theaterwissenschaftliche Perspektiven* (*PERFORMING ARTS Books*, Band 1), Heidelberg: arthistoricum.net 2026, S. 109–117. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26180 (CC BY-SA 4.0)

*LATE* wurde vor allem in zwei Residenzen im PACT Zollverein und der Saari Residence erarbeitet. Währenddessen waren mittägliche Küchentischgespräche zwischen Gerko (Dramaturgie) und Juli (künstlerische Leitung) wesentlich für den künstlerischen Prozess. Dieser Text nimmt die Küchentischgespräche wieder auf und beleuchtet einige Fragen noch einmal.

## Access wird oft räumlich oder kommunikativ gedacht: Wie lassen sich Zugänge auf der Ebene der Zeit schaffen?

**Juli:** Ab 2021 habe ich angefangen, mir diese Frage zu stellen. Wie so viele andere habe ich selbst vor allem in der Pandemie verstanden, dass meine Zeiterfahrung, mein Zugang zu Geschwindigkeit, Konzentration, Ausdauer und Verlässlichkeit anders ist als der von anderen. Meine Pandemie hat durch diverse chronische Krankheiten, die ich in meinem Leben angesammelt habe, länger gedauert als für viele andere. Die Frage war also zuerst, wie kann ich an etwas teilnehmen, an dem ich nicht teilnehmen kann? Wie kann ich tun, was andere tun, wenn meine Bedürfnisse, Zugangsbedingungen und körperlichen Prozesse anders sind, wenn ich zum Beispiel öfter den Raum lüften will, nicht sicher bin, ob ich es pünktlich schaffe, und zwischendurch eine Versorgungspause brauche?

Zwischen 2020 und 2021 habe ich Literatur zum Konzept von Crip Time[2] gelesen und bald darauf verstanden, dass sich das Problem normierter Zeiten nicht in einem theoretischen Konzept lösen lässt, dass Crip Time ein praktischer Begriff ist, der sich durch die gelebte Erfahrung der verschiedenen Perspektiven auf Behinderung jeden Moment neu definiert. Zugänge in der Zeit haben keine Check-Liste, sondern umfassen so viele Strategien, wie es Behinderungserfahrungen gibt. Alison Kafer hat dazu die berühmte These einer ‚explodierten Zeitlichkeit' aufgestellt, die sich nicht an der Uhr bemisst, sondern die Zeit um Körper mit Behinderungserfahrung herum organisiert.[3] Konkret bedeutet das, dass es so viele Zeiterfahrungen und -bedürfnisse gibt wie Körper, die chrononormative Strukturen von Arbeits- und Erholungszyklen, Gewohnheiten an Geschwindigkeit und Fortschritt und Ähnliches in Frage stellen. Eine explodierte Zeitlichkeit hat mich in Bezug auf Tanz und Choreografie, die Disziplinen, in denen ich mich zu Hause fühle, fasziniert. Wie lässt sich das denken und praktizieren in einer Welt, in der Metren, geteilte Rhythmen, Synchronität und Ko-Präsenz die Raison d'Être sind?

2 Z.B. Robert McRuer: *Crip theory: Cultural signs of queerness and disability*, New York: University Press, 2006; Alison Kafer: *Feminist, Queer, Crip*, Bloomington/Indiana: Indiana University Press, 2013; Ellen Samuels: „Six Ways of Looking at Crip Time", in: *Disability Studies Quarterly*, 37 (2017), 3. https://doi.org/10.18061/dsq.v37i3.5824

3 Vgl. Kafer, *Feminist, Queer, Crip*.

Zu Beginn der Recherche hatte ich schon das Gefühl, dass dieses Konzept von Crip Time in der Choreografie alles in Frage stellt. Im Laufe der Arbeit haben sich zudem immer mehr versteckte normierte Zeitlichkeiten in unseren Arbeitspraxen gezeigt. Anstatt Methoden zu entwickeln, wie sich Zugänge schaffen lassen, haben wir uns also als Gruppe viel damit beschäftigt, aufzudecken, wo Barrieren überhaupt liegen. Denn oft sind die eigenen zeitlichen Bedürfnisse gar nicht bewusst – zu eng sind sie mit Alltag und Ritualen verwoben.

Wir haben im Laufe der Zeit eine Grundregel aufgestellt, die uns helfen sollte, versteckte zeitliche Konflikte zu offenbaren: Behandle die Zeit so, dass sie nicht zum Gegner wird. Wenn sich gemeinsame Momente begonnen haben, anzufühlen wie ein Hindernis, war es wichtig, entweder abzubrechen oder im Nachgang das Problem mit allen oder mit der künstlerischen Leitung des Projekts anzusprechen. Es musste deswegen immer Luft für derartige Gespräche geben, zu dichte Planungen sind nicht zugänglich, weil sie keinen Raum für Unvorhergesehenes lassen. Die erste Grundregel hat sich allmählich – aufgrund der Unvorhersehbarkeiten von Barrieren, die sich ja außerhalb der Probensituationen nur schwer vermeiden lassen – zu einer zweiten entwickelt. Wir haben die Erwartung, dass Mitarbeit körperliche Präsenz bedeutet, in unserem Projekt aufgelöst. Vielmehr haben wir uns verpflichtet, alternative Wege der Zusammenarbeit zu finden. Das bedeutete, dass nicht alles über das Medium Tanz erforscht wurde – teilweise haben wir geschrieben oder gemalt. Crip Time bedeutet nicht nur, die Verschiebung, Komprimierung oder Expansion der Handlungen auf einer linearen Zeitachse, sondern ist auch eine Qualität, die Möglichkeit, ganz andere Formen der Umsetzung zu finden.

**Gerko:** Ich finde deinen Vorschlag, Zeit als etwas zu verstehen, das sich aus dem Bedürfnis des Körpers heraus organisiert und nicht die Körper in eine bestehende Zeitstruktur eingliedert, sehr wichtig. Die Arbeit an *LATE* ist für mich stark davon geprägt gewesen, diesen Vorschlag in all seiner Konsequenz, aber auch seinen Begrenzungen auszuloten und zu erproben. Was bleibt denn von der Zeit übrig, wenn sie explodiert ist? Gerade die Verbindung dieser anderen Zeitlichkeiten mit dem Begriff des Access hat uns immer wieder vor sehr herausfordernde, aber auch produktive Fragen gestellt. Wenn wir von Access sprechen, dann tun wir das ja meist nicht nur in räumlichen Begriffen (einen möglichst barrierearmen Zugang zu einem bestimmten Raum oder Ort zu ermöglichen), sondern auch im Sinne eines Zugangs zu etwas bereits Gegebenem. Es gibt da also etwas, das für einige zugänglich und für andere verbarrikadiert ist. Indem wir nur die Frage der Zugänglichkeit auf der Ebene der Zeit verhandelt haben, ging es vor allem darum: Zu welcher Zeit wollen wir überhaupt Zugänge schaffen? Wollen wir diese Zeit nicht sprengen? Und wozu wollen wir Zugänge schaffen, wenn die Zeit explodiert ist?

## Ausgehend von einer nicht-geteilten Zeit: Wie haben wir zusammengearbeitet und wie sind wir mit unvorhersehbaren zeitlichen Bedürfnissen umgegangen?

**Gerko:** Das Herausfordernde an nicht geteilten oder explodierten Zeitlichkeiten ist ja, dass diese wirklich alle Dimensionen der Zusammenarbeit umfassen. Man kann nicht einfach sagen: Heute experimentieren wir mit unterschiedlichen Zeitlichkeiten, aber wir machen das nur nachmittags von drei bis sechs. Unterschiedliche Zeitlichkeiten bestimmen die Arbeit an einer Produktion in Form des gesamten Probenprozesses. Dies umfasst neben den Proben ebenso die Organisation der Probentage und ihren Ablauf bis zur Aufführung und sogar noch darüber hinaus. Natürlich ist es unmöglich, Proben und Planungsprozesse gänzlich jenseits der metrischen Zeit zu organisieren. Unser aller Leben ist auf so vielfältige Weise von Zeitvorgaben durchdrungen, so dass die Arbeit an *LATE* auf allen Ebenen eine Auseinandersetzung mit diesen vielfältigen Zeitvorgaben war. Residenzen, wie wir sie bei PACT Zollverein in Essen und während der Saari Residenz in Mynämäki ermöglicht bekamen, sind für solche Experimente sehr hilfreich: Viele alltägliche Anforderungen, die gemeinhin unseren Umgang mit Zeit im Beruflichen wie Privaten bestimmen, werden hier für einige Wochen – zumindest in Ansätzen – außer Kraft gesetzt werden. Wir sind von den alltäglichen Terminen befreit, müssen uns aber gleichzeitig erst einmal in der ungewohnten Umgebung zurechtfinden. Alles braucht hier zu Beginn erst einmal mehr Zeit.

Dein grundlegender Ansatz, Zeit als etwas zu verstehen, das durch die beteiligten Körper entsteht und nicht als abstrakte Einheit vorgegeben ist, hat vieles vereinfacht, weil er aus der Praxis entstanden ist. Die künstlerische Praxis verband sich mit alltäglichen Praktiken, die die vielfältigen Bedürfnisse der einzelnen ansprachen und aufnahmen. Während der Proben half die Auseinandersetzung mit der Musik, die in deiner Arbeit ohnehin im Vordergrund stand, die Zeit, die die Teilnehmenden in den Probenraum mitbrachten, auszudrücken, mit anderen zu teilen und mit ihnen zu arbeiten. Durch die Musik wurde Zeit erfahrbar, ohne dass sie unmittelbar in Bewegung umgesetzt wurde. Indem die Tänzer:innen mit Kopfhörern parallel in einem Raum unterschiedliche Musik gehört haben, war es möglich, sich einerseits gemeinsam (wenn gemeinsam hier noch das richtige Wort ist) zu bewegen und andererseits zumindest teilweise in der eigenen Zeitlichkeit zu verharren. So konnten wir das parallele Hören der Musik bis in die Aufführung hinein beibehalten. So blieb dieser multiakustische, multitemporale und damit auch multichoreografische Raum erhalten.

**Juli:** Musik als Mittel, die eigene Zeiterfahrung in Bewegung zu bringen, war für mich vor allem aus einem Grund wichtig: Zeiterfahrung hat nicht nur mit den *hard facts* zu tun – Wie schnell kannst du von A nach B laufen oder dauert die Audiobeschreibung eigentlich genauso lang wie die Bewegung etc.? –, sondern auch einer persönlichen Stimmung: Wie sehr wird der eigene Körper in der gemeinsamen Zeit mitgedacht und welche Atmosphären

Abb. 1: Addas Ahmad, Ariane Hassan Pour-Razavi, Dasniya Sommer, Matilda Carlid, aus: Juli Reinartz: *LATE*, 2024, © Iftah Gabbai, 2024.

Abb. 2: Addas Ahmad, Ariane Hassan Pour-Razavi, Dasniya Sommer, Matilda Carlid, aus: Juli Reinartz: *LATE*, 2024, © Iftah Gabbai, 2024.

ergeben sich deswegen zwischen den Körpern? Musik kann diese Stimmungen, die das, was vorher erlebt wurde, mit dem gegenwärtigen Moment und vielleicht einer Aussicht oder Hoffnung, auf das, was passieren wird, gut fassen, ohne es auszuformulieren. Sie trägt nicht nur ein Tempo und eine Dauer in sich, sondern auch ein Gefühl, das die Farbe und den Rhythmus und so die Zeiterfahrung bestimmt. Das gerät manchmal in dem Verständnis von Crip Time in Vergessenheit, wie sehr Crip Time auch eine affektive Zeit ist.

Ich mochte deswegen sehr, wie wir in den Residenzen mit unserer eigenen und der Zeit der anderen umgegangen sind, weil ich das Gefühl hatte, dass es neben den persönlichen Präferenzen, Notwendigkeiten und Beschränkungen eine grundsätzliche Verfügbarkeit für die Zeit der anderen gab, eine Möglichkeit, Zeiten und zeitliche Organisation gemeinsam zu verhandeln. Die Hauptfrage der Recherche *how to share time, if we cannot share time*, ließ sich für mich eigentlich nur durch diese grundsätzliche Verfügbarkeit füreinander beantworten. Margaret Price beschreibt dies als „collective accountability“[4]. Auch wenn ich Prices Buch erst nach dem Abschluss der Recherche zu meiner Doktorarbeit gelesen habe, war mir diese Herangehensweise sehr nah. Crip Time ist aufgeladen mit Stimmungen, Beziehungen und Kontexten und hat deswegen eine unmittelbare gemeinschaftliche Dimension. Auch wenn diese Gemeinschaft sich nicht über die gemeinsame Erfahrung eines zeitlichen Verlaufs verfestigt. Musik war ein wichtiges Mittel, diese subtilen, atmosphärischen Aspekte von Zeit zu fassen. Sie hat geholfen, zu fühlen, wie wir füreinander verfügbar sein können.

## Wie hat die auf zeitlichen Access ausgerichtete Praxis nicht nur die Formen der Zusammenarbeit, sondern auch Formen der Präsentation verändert?

**Juli:** Wenn wir davon ausgehen, dass wir nicht die gleiche Zeit und Prozesse der Wahrnehmung teilen, können wir auch nicht annehmen, dass der berühmte Feedback-Loop funktioniert, dass sich im Laufe der Performance eine gemeinsame Zeitlichkeit entwickelt.[5] Diese Erkenntnis hat mein Verständnis von Aufführung verändert: Eine Aufführung kann, wenn sie zugänglich sein soll, nicht als ein Ereignis mit Anfang, Mitte und Ende, an dem alle Zuschauenden in mehr oder weniger gleicher Geschwindigkeit teilnehmen, gedacht werden. Vielmehr müssen wir Gleichzeitigkeiten denken.

In der Recherche wurde dieses veränderte Verständnis schnell praktisch, weil wir verschiedene simultan laufende Wahrnehmungsprozesse, wie Audiodeskription, Soundbeschreibung und Bewegung, miteinander verwoben, aber nicht synchronisiert haben. Obwohl dafür eine transparente Zeitstruktur

4 Margaret Price: *Crip Spacetime: Access, Failure, and Accountability in Academic Life*, Durham: Duke University Press, 2024. https://doi.org/10.1215/9781478059370

5 Zum Feedback-Loop vgl. Erika Fischer-Lichte: *Die Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004.

wichtig war, haben wir entschieden, dass der Ablauf des Abends nicht anhand der Uhrzeit vorgestellt wird. Vielmehr hat ein Willkommenstext am Anfang den Zuschauenden einen Zeitrahmen orientiert an Bewegungen der Performer:innen gegeben. „Diese Performance dauert so lange, wie Matilda braucht, um zehnmal durch ihren Tanz zu kommen."

Für mich war eine Idee im zeitlichen Setting besonders wichtig: *LATE* wurde drei Mal hintereinander im Loop gespielt – eine Idee, über die wir lange diskutiert haben. Sie war unsere Lösung für verschiedene Barrieren, die sich in der zeitlichen Struktur von Performances verbergen. Nicht nur ist eine Struktur mit einmaligem Anfang, Mitte und Ende unzugänglich für alle, die manchmal zu spät kommen müssen oder Pausen brauchen, sondern auch für die, die tiefer eintauchen oder noch mal wahrnehmen. In einer linearen Zeitstruktur sind Wiederholungen, Einschlafen oder ein Verweilen nicht möglich. *LATE* haben wir deswegen zirkulär gestaltet, so dass Anfangs-, End- und Pausenzeiten für die einzelnen Beteiligten auseinanderfallen konnten. Wir hatten das Gefühl, in der Gleichzeitigkeit eigentlich mehr Raum für Gemeinsamkeit zu schaffen. Matilda Carlid hat später gesagt, dass die Loops auch für sie als Performerin entspannend waren, weil die Wiederholungen dazu geführt haben, dass sie jeden Moment für sich stehen lassen konnte, ohne Druck, ihn „gut zu nutzen" oder perfekt zu performen, weil er ja ohnehin noch einmal wiederkehrt oder schon einmal da war.

**Gerko:** Ich möchte nochmal Matildas Punkt aufgreifen, dass der Loop so wichtig ist, weil er den Fokus von dem singulären Moment der Aufführung wegnimmt und ihn multipliziert. Viele Barrieren im Bereich von Tanz und Theater resultieren aus der Fokussierung auf den einen besonderen Moment der Aufführung, die einmalig an einem speziellen Ort stattfindet. Durch den Loop haben wir diese Einmaligkeit aufgebrochen und durch die Wiederholungen eher die Struktur von Proben gegeben. Damit wurde die Aufführung auf zeitlicher Ebene ebenso vervielfältigt, wie wir es auch schon auf räumlicher Ebene praktiziert haben. Eine Vervielfältigung des Geschehens auf räumlicher Ebene ist im Tanz viel verbreiteter, denken wir nur an *Landscape Choreographies* oder installative Choreografien, bei denen schon längst kein Zentrum mehr existiert und vieles gleichzeitig geschieht. Während diese Formen der Vervielfältigung oft zu Überforderung oder Unsicherheit führen und man permanent überlegen muss, wohin man sich nun wenden soll, versuchen wir, durch den Loop dieser Überforderung zu begegnen, indem man abschweifen kann und trotzdem noch die Möglichkeit hat, beim nächsten Durchgang wieder einzusteigen. Zeitlicher Access ist hier vor allem eine Form der Orientierung, ohne die Aufmerksamkeit und die Wahrnehmung des Publikums minutiös bestimmen zu wollen.

Dass solche Pläne dann oftmals von der Realität eingeholt werden, haben auch die Aufführungen von *LATE* gezeigt. Die Erwartung einer einmaligen Aufführung führte dazu, dass die meisten Zuschauer:innen trotz vorheriger Ankündigung die drei Durchläufe von Anfang bis Ende konzentriert verfolgt haben. Das zeigt uns einmal mehr, dass wir Fragen von Access nicht

unabhängig von Erwartungen und Gewohnheiten behandeln können. Wir müssen also auch in Zukunft noch weiter daran arbeiten, die zeitlichen Zugänge von Aufführungen zu vervielfältigen.

## Wie sehen die zeitlichen Dimensionen eines Zusammenkommens aus, wenn wir nicht von einem geteilten Zeitrahmen und einem gleichen Zeitverständnis ausgehen?

**Gerko:** Ich hatte vorhin schon Musik als ein zentrales Mittel erwähnt, Zeitlichkeit in *LATE* zu teilen. Dabei ist zu beachten, dass auch Musik nicht einfach Zeit ist. Während der Probe war es aber eine gute Möglichkeit, mit zeitlichen Rhythmen zu arbeiten, diese zu verändern und zugleich Offenheit in den Bewegungen zuzulassen. Denn auch beim gemeinsamen Hören von Musik waren die tänzerischen Interpretationen durch unterschiedliche Bewegungsdynamiken geprägt.

Als zweites Element der Kollektivität haben wir viele Berührungen eingesetzt. In einem Raum unterschiedlicher Zeitlichkeiten und Bewegungsdynamiken waren Berührungen jene Momente, in denen die Körper nicht nur miteinander in Beziehungen treten, sondern sich auch ihre Zeitlichkeiten beeinflussen. Eine langsame Bewegung kann durch eine Berührung Schwung erhalten, ebenso wie Berührungen Bewegungen stoppen, umlenken, ausbremsen oder beschleunigen können. Auch hier ist zu bedenken, dass Bewegungen und ihre Dynamiken zwar durch individuelle Zeitlichkeit hervorgerufen werden können, Zeit und Bewegung aber keineswegs das Gleiche sind. Ein schnelles Schütteln von Armen oder Beinen kann mit Unruhe und rasender Zeit ebenso einhergehen wie mit dem trancegleichen Dahingleiten zeitlicher Ruhe. Und doch war für uns die Berührung, vor allem, wenn wir sie als einen Moment verstehen, an dem verschiedene Bewegungen und ihre Rhythmen aufeinandertreffen und neue Dynamiken entstehen, zentral für die choreografische Verhandlung zeitlicher Kollektivität. Was bedeutet es auf körperlicher Ebene, andere an den eigenen Zeitlichkeiten teilhaben zu lassen? Wie können wir uns mittels unserer Körper und Bewegungen auf andere Zeitlichkeiten einlassen? Durch diese situativen Synchronisierungen war eine Begegnung in der Bewegung möglich, die nicht auf vorgegebenen Strukturen basierte, die aber auch verhinderte, dass die einzelnen Performer:innen in ihren je eigenen Zeiträumen verloren gehen und jegliche Beziehungen zu den anderen Tänzer:innen, dem Publikum und dem Raum verlieren.

**Juli:** Die Berührungen waren für mich fast das Schwierigste in der ganzen Recherche, weil in ihnen an vielen Stellen choreografische Gewohnheiten aufgeschienen sind, die meiner Recherche widersprachen. Zum Beispiel sind wir immer wieder in lange körperliche Verhandlungen einer Berührung gefallen – vielleicht eine Gewohnheit aus Improvisationen. Für mich war es aber wichtig, dass wir mit den eigenen Bedürfnissen und Zeiten im Moment der Berührung arbeiten, dass wir eventuelle zeitliche ‚Konflikte' in den

Berührungen aufscheinen lassen. In *LATE* waren diese Momente Grundlage der Gemeinsamkeit. Berührungen, gemeinsame Momente haben nur punktuell, in kleinen Schlupflöchern der Zeit stattgefunden. Ariane Pour-Razavi hat einmal während der Recherche gesagt, dass das Gefühl der gemeinsamen Zeit sowieso eher aus einer Intensität entsteht, als über einen gemeinsamen Verlauf. Diese Aussage war mir immer präsent.