



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Qualität des Fehlers. Inszenierte Authentizität im
Modus der gezeigten Behinderung anhand Jérôme
Bels *Disabled Theatre*“

Verfasserin

Viktoria Reitingner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Allen vorweg danke ich meiner guten Freundin Johanetta Warsberg für's Lesen,
Zuhören und Besprechen und dafür, dass sie in Zeiten der eigenen Unfähigkeit imstande
ist, Entscheidungen zu treffen.

Meinen Eltern danke ich innigst für das unfassbare Vertrauen, den Rückhalt,
die Affen-Geduld und die finanzielle Unterstützung.

Ich danke meiner Betreuerin Frau ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister für all die
Inspirationen, für die Geduld und das Verständnis, und die Liebe zur Konkretheit.

Danke Lisa und Anni für alles Dazwischen.

Freundschaft!

Regime der Leidenschaften

„Die Leidenschaft ist weniger ein Streben nach irgendeiner konkreten Sache als das Streben nach einem Objekt, dessen fundamentale und doppelte Bedingung darin besteht, zum einen obskur und undefinierbar, zum anderen außerhalb der Reichweite allen Nutzens zu sein, im doppelten Sinne des Wortes: unerreichbar und nutzlos.

In ihr kommt also zugleich ein Abscheu vor dem Realen
und ein Interesse am Irrealen zum Ausdruck. [...]

Der von der Leidenschaft Getriebene verurteilt sich dazu, auf immer abstinert zu sein.“¹

¹ Rosset, Clément: *Regime der Leidenschaften*, a. d. Franz. von Markus Sedlaczek, Berlin: Merve Verlag 2002, (Orig. *Le Régime des passions et autres textes*, Paris: Les éditions de Minuit 2001), S. 25ff.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung - „The Emotion I felt was so strong that I couldn’t think“	3
2. Jérôme Bels Disabled Theatre	7
2.1 Jérôme Bel: „I am a serious artist.“	7
2.2 Aufführungsprotokoll	11
2.3 So ehrlich, dass es schmerzt.	17
3. Der Begriff der Behinderung	23
3.1 Behinderung. Was heißt das?	24
3.2 Die vermeintliche Normalität	28
3.3 Behinderungsbegriff im Rahmen des radikalen Konstruktivismus	31
4. Inszenierte Authentizität	39
4.1 Inszenierung von Authentizität. Geht das?	40
4.2 Authentizität als Label	48
4.3 Die sichtbare Behinderung auf der Bühne: Trend und Skandal	52
4.4 Der Zuseher als Betrachter, Voyeur und Täter	58
5. Der authentische Darsteller	65
5.1 „In my language“ - über die authentische Sprache	67
5.2 Am Nullpunkt der Choreographie	74
6. Schlusswort	87
7. Literaturverzeichnis	91
7.1 Literatur	91
7.2 Zeitschriftenartikel	95
7.3 Gespräche/Interviews	96
7.4 Webseiten	97
7.5 Videos	97
7.6 Nachschlagewerke	97

7.7 Aufführungen	98
8. Anhang	99
8.1 Fotos von Disabled Theatre	99
8.2 Lebenslauf	103
8.3 Abstract	104

1. Einleitung - „The Emotion I felt was so strong that I couldn't think“

Im März 2013 ging ich ins Theater, in ein Stück des Choreographen Jérôme Bel mit dem Titel *Disabled Theatre*. Das war alles, was ich über das Stück vorher wusste.

Nach der Vorstellung war ich mir nicht sicher, was ich da gerade gesehen hatte, ich wusste aber, dass ich es herausfinden und meine Diplomarbeit darüber schreiben will.

Disabled Theatre ist ein Stück mit elf professionellen Darstellern des Theater Hora Zürich. Sie alle haben eine sogenannte geistige Behinderung. Nach eigenen Angaben Bels kam es aber nicht aus seiner eigenen Intention heraus zu einer Zusammenarbeit mit den Darstellern des Hora-Theaters: Nach dem Ansehen mehrerer Mitschnitte von Aufführungen des Ensembles, hätte er das intensive Bedürfnis verspürt, herauszufinden, wie oder wodurch diese Darsteller es zugebracht hätten, so starke Emotionen in ihm als Zuseher auszulösen. Er sagt selbst über dieses Erlebnis: „The emotion I felt was so strong that I couldn't think.“²

Etwa ein Jahr nach diesem Theaterbesuch (im August 2014) nahm ich an einem Workshop mit Jérôme Bel teil, und obwohl er zu diesem Zeitpunkt bereits an einem anderen Stück forscht, kommt er immer wieder auf die Zusammenarbeit mit diesen Darstellern zu sprechen. Die Proben und Aufführungen mit den Hora-Darstellern hätten nicht nur seine Methode, als Künstler zu arbeiten verändert, sondern ihn selbst auch zum Tanz zurückgebracht, ihn versöhnt. So als würde die Gabe dieser Darsteller, etwas Authentisches zeigen zu können, für Bel eine Art Hoffnungsschimmer bedeuten. Ein Hoffen darauf, dass die Bühne möglicherweise doch diesen Raum bieten könnte, eine Form von Wahrheit zu verhandeln, und zwar im Modus der Behinderung.

Dass diese Inszenierung und der Begriff der Behinderung in direkte Verbindung mit dem Authentizitäts-Begriff gebracht wird, zeigen die Kritiken und Kommentare zum Stück. Ohne an dieser Stelle direkte Beispiele anführen zu wollen (ich werde im Laufe der Arbeit noch darauf zurückkommen), kann man behaupten, dass die Mehrheit der Zuseher von *Disabled Theatre* in diesen Darstellern, große Talente sieht, wenn es darum gehen soll, authentisch zu sein, und da die Nachfrage in der darstellenden Kunst nach eben diesem Authentischen beinahe trendhaft ins unermessliche zu steigen scheint (beziehungsweise sich die Inszenierung vermehrt ins Privat- und Berufsleben der breiten Masse generell,

² Bel, Jérôme, Interview mit Marcel Bugiel, <http://www.Jeromebel.fr/textsandinterviews/detail?textInter=disabled%20theater%20-%20marcel%20bugiel%20and%20Jérôme%20bel>, 28.08.2014.

mischt), muss man sich schon fragen, warum Menschen mit sogenannter Behinderung, weitgehend ausgeschlossen bleiben aus der Gesellschaft und der Kunst. Deshalb gehe ich relativ früh in meiner Arbeit auf den Begriff der Behinderung ein. Es herrscht nicht nur eine allgemeine Unkenntnis um diesen, sondern findet eine förmliche Abgrenzung zu diesem statt. Man möchte nicht nur nicht behindert werden (was der Definition nach, von „Behinderung“ jeder in irgendeiner Weise wird), sondern vor allem auch nicht „behindert sein“ (was man de facto gar nicht sein kann).

Der Begriff der Behinderung scheint sich geradezu als Opposition und Widerspruch zum Begriff der Normalität definieren zu lassen. An diesem Punkt der Arbeit, finde ich deshalb keine andere Möglichkeit, als diese Normalität infrage zu stellen und „Behinderung“ aus konstruktivistischer Sicht zu durchleuchten. Die Theorien des radikalen Konstruktivismus (Glaserfeld) sehen Wahrheit und Erkenntnis als etwas vom Individuum konstruiertes und grenzen sich von einer Sichtweise ab, die behauptet, „unsere Wirklichkeitsvorstellungen seien vollständiger, richtiger oder wahrer, als die unserer behinderten Mitmenschen.“³ Das Stück *Disabled Theatre* ist nicht nur ein In-Frage-Stellen der von der Gesellschaft auferlegten Sichtweisen, sondern auch als Dekonstruktion von Wahrheit, Erkenntnis und Normalität zu sehen.

Nun trifft jedoch in *Disabled Theatre* unübersehbar eine Masse der Norm auf diese Darsteller, welche als behindert bezeichnet werden, was nicht nur verstört, sondern den Zuseher unweigerlich in eine Position des Betrachters, des Voyeurs, und sogar des Täters versetzt. Der behinderte Körper ist auf der Bühne ein hypersichtbarer. Das ist paradox, da er - so Bel - im Alltag kaum repräsentiert sei: „People with learning disabilities have no representation and there are very few discourses about them. They don't exist in the public domain either. They're excluded from society.“⁴ Es geht Jérôme Bel also um eine Sichtbarmachung der Behinderung, vor allem am Theater (da er ein großes künstlerisches Potential in den Darstellern sieht) und um die Konfrontation des Publikums damit. Jens Roselt beschreibt in seinem Aufsatz den Prozess, welcher den Zuschauer durch dieses Aufeinandertreffen mit den behinderten Darstellern in eine Position des Täters bringt. Angewendet auf *Disabled Theatre* komme ich jedoch darauf, dass sich die Darsteller

³ Palmowski, Winfried/Heuwinkel, Matthias: *Normal bin ich nicht behindert! Wirklichkeitskonstruktionen bei Menschen, die behindert werden*, 2. Auflage, Dortmund: Borgmann 2002, S. 10.

⁴ Bel, Jérôme: *Kunstenfestivaldesarts*, <http://archive.kfda.be/projects/projects/2012/disabled-theater/more>, 12.10.2014.

gleichzeitig nicht in die Position des Opfers bringen lassen, weil sie sich eben selbst nicht als behindert bezeichnen, sondern sich selbst als behindert (von der Wissenschaft und Gesellschaft als behindert deklariert) ausstellen.

Sie können jedoch auf der Bühne – und das ist das, was sie abhebt vom normalen und in der Gesellschaft integrierten und als nicht-behindert definierten Menschen – gewissermaßen echt sein und Authentizität vermitteln, wenn ihnen ein Raum dafür geboten wird.

Dieser Raum, in welchem die Darsteller authentisch (trotz Inszenierung) sein können, wird ihnen in *Disabled Theatre* geboten. Durch eine nicht-illusionistische Ästhetik und die Auflösung des Versuchs, etwas darzustellen, rückt die Materialität des Körpers und der Mensch in den Vordergrund. Dieser Vorgang bedeutet auch den „Tod des Autors“ (Foucault, Barthes, Schuh), welchen Bel dadurch forciert, indem er die den Körpern eingeschriebenen Zeichen der Darsteller sichtbar werden lässt, und gleichzeitig jegliche Form von Repräsentation aufzulösen versucht. Die Körper erzählen also zwangsläufig etwas, wirken episch und Bels Rolle als Regisseur oder Autor wird damit aufgelöst, oder als bloße „Idee“⁵ gezeigt.

Die Darsteller sprechen mit ihrem ganzen Körper, mit ihrer ganzen Erscheinung und vor allem: auf ihre eigene Art und Weise, in ihrem eigenen Stil. In *my language*, ein von der als autistisch bezeichneten Amelia Baggs, auf *Youtube* veröffentlichtes Video, ist eine Verteidigung der individuellen Sprache und zeigt die Idee einer genormten Sprechweise, als folgewidrig und absurd. Warum sich diese genormte Sprache gebildet hat, und warum sie uns daran hindert, wirklich authentisch zu sprechen, darüber möchte ich in diesem Kapitel eine Idee formulieren.

Bel sagt über das Tanzen der Hora-Schauspieler, dass diese sich durch die Bewegung besser als durch das Sprechen ausdrücken könnten: „I could see what they were thinking, I could see their mental structure. I rediscovered with them the power of dance. They brought me back to dance. This was very unexpected.“⁶

Auf den Tanz/die Choreographie werde ich im letzten Kapitel noch eingehen und diese Begriffe unter anderem, anhand Kleists *Über das Marionettentheater*, und Martin

⁵ Schuh, Franz: „Wen kümmert's wer spricht“, *Zeit Online*, http://www.zeit.de/2000/36/Wen_kuemmert's_wer_spricht_, 12.08.2014, (Orig.: 31.08.2000).

⁶ Bel, Jérôme, Interview mit Gia Courlas: „Jérôme Bel talks about Disabled Theater“, *Time Out Magazine*, <http://www.timeout.com/newyork/dance/jerome-bel-talks-about-disabled-theater>, 25.10.2014 (Orig.: 29.10.2013)

Nachbars Aufsatz über das choreographierende Denken untersuchen. Da die Darsteller frei davon sind, etwas zu repräsentieren und keine *sensations* (Deleuze) produzieren wollen, können sie ihre Choreographie von einem Nullpunkt aus beginnen. Barthes Werk *Am Nullpunkt der Literatur*⁷ (von Siegmund interpretiert), soll als theoretische Basis für diese Idee fungieren.

Mit dem Bild des Nullpunkts hoffe ich, eine Position einnehmen zu können, aus welcher heraus ich zuversichtlich in die Zukunft blicken kann. Auf dass das Theater seine Notwendigkeit zurückerlangt. Die Darsteller von *Disabled Theatre* zeigen nämlich auch, dass sie voller Tatendrang stecken. Nicht ohne Humor und Selbstkritik, aber eben nicht Teil dieser jener Gesellschaft.

⁷ Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur*, übers. von Helmut Scheffel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 15.

2. Jérôme Bels *Disabled Theatre*

Im Mai 2012 findet die Premiere des Stücks *Disabled Theatre*⁸ in Brüssel (KunstenFestivaldesArts) statt. Die Produktion ist eine Zusammenarbeit zwischen dem Choreografen Jérôme Bel und dem Theater Hora Zürich.⁹ Die 11 professionellen Schauspieler haben alle eine sogenannte intellektuelle und/oder körperliche Beeinträchtigung. Bel „interessiert sich seit seinen frühesten Arbeiten für das, was außerhalb der Repräsentation steht.“¹⁰ Bei einer Arbeit wie dieser stehen nicht nur die Darsteller und die Bezeichnung, die man ihnen als eine Art Sammelbegriff auferlegt hat, im Mittelpunkt, sondern auch – so schreibt Chiara Vecchiarelli über das Stück –

„bildet Behinderung eine Grenze, gegen die die Kategorie der Normalität anrennt. Ihre [...] geistige Behinderung, gilt weithin als das radikale Gegenteil der intellektuellen Schärfe und Kultiviertheit des an zeitgenössischem Tanz und Theater interessierten Publikums.“¹¹

2.1 Jérôme Bel: „I am a serious artist.“

In einem Workshop im August 2014¹² fragt Jérôme Bel die Teilnehmer (welche er zuvor darum gebeten hatte gemeinsam im Chor von 1 bis 1000 zu zählen), was der Sinn davon oder überhaupt der Sinn von Performance sei. Eine der Teilnehmerinnen meint, dass sie hier sei, um Spaß zu haben. Jérôme sagt darauf, dass er zwar viele Gründe für eine

⁸ Jérôme Bel: *Disabled Theater*, Uraufführung Theater HORA Zürich beim Kunstenfestival Brüssel, Spielzeit 2012/2013, Premiere am 10.05.2012, Regie: Jérôme Bel, Konzept: Jérôme Bel und Theater HORA, Dramaturgie: Marcel Bugiel, Assistenz und Übersetzung: Simone Truong und Chris Weinheimer, Von und mit: Remo Beuggert, Gianni Blumer, Damian Bright, Matthias Brücker, Matthias Grandjean, Julia Häusermann, Sara Hess, Miranda Hossle, Peter Keller, Lorraine Meier, Tiziana Pagliaro.

⁹ Das Theater Hora ist neben den beiden Theatern „Rambazamba“ und „Thikwa“ in Berlin, eines der wichtigsten Theater im deutschsprachigen Raum, welches mit behinderten Darstellern arbeitet. Diese drei Bühnen setzen sich verstärkt für die Gleichberechtigung ihrer Darsteller dahingehend ein, dass diese als professionelle Künstler anzusehen sind. Außerdem kämpfen sie dafür, dass ihre Arbeit Bestandteil des normalen Kulturbetriebs wird.

¹⁰ Vecchiarelli, Chiara: „Disabled Theater. Eine Zusammenarbeit mit Jérôme Bel“, *Stiftung Zürliwerk Kultur. Theater Hora*, <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=485&produktion=505>, 18.6.2014 (Orig.: 2012).

¹¹ ebd.

¹² Ich habe im Zuge der Recherche für die Diplomarbeit und aus persönlichem Interesse bei der Tanzwerkstatt Europa 2014 in München einen Workshop mit Jérôme Bel besucht und daran teilgenommen. Der fünf-tägige Workshop stand unter dem Titel „Performance Hell“.

Performance nennen könne, dass jedoch „to have fun“, keine Legitimation für ihn wäre. „I am a serious artist“ sagt er beinahe beiläufig, jedoch bedeutet diese Aussage viel und wenn man sich mit den unterschiedlichen Arbeiten Bels beschäftigt, so erkennt man, dass er seine Arbeit als Künstler sehr ernst nimmt. Er gilt als Konzeptkünstler, der die Funktionsweisen des Tanzes und des Theaters öffentlich infrage stellt und ausstellt. In *Disabled Theatre* bezeichnet er, wie der Titel schon sagt, das Theater als ein behindertes. Das muss gleich zu Beginn dieser Arbeit bemerkt werden. Nun möchte ich jedoch erst Jérôme Bel als Künstler, seinen Werdegang und ein paar seiner Arbeiten kurz vorstellen: Jérôme Bel wird 1964 in Montpellier geboren. Er studiert ein Jahr am *Centre National de Danse Contemporaine of Angers*, beginnt jedoch bereits mit 21 Jahren als Tänzer mit vielen Choreographen in Frankreich und Italien zu arbeiten. 1992 assistiert er Philippe Découflé für die Zeremonie der Olympischen Winterspiele in Albertville und Savoie. Sein erstes Stück entwickelt Bel 1994: Die Choreographie für 10 Objekte und 2 Performer trägt den Titel *nom donné par l'auteur*¹³. Das zweite Stück benennt er nach seinem vermeintlichen Selbst, nach seinem Namen: Es heißt *Jérôme Bel* und basiert auf der Identität, Körperlichkeit und Nacktheit der vier Darsteller. Bel macht mit diesem Stück die dem Körper eingeschriebenen und auferlegten Zeichen sichtbar. Die Darsteller schreiben ihr Alter, ihre Telefonnummer, ihre Größe, ihr Gewicht und ihren Kontostand mit Kreide an die Wand und Daten wie etwa das Geburtsdatum oder das Datum des ersten Geschlechtsverkehrs auf ihre Körper. Nackt treten sie auf und beschreiben ihre Körper und die Bühne mit den ihnen autorisierenden Zeichen:

„Entkleidet ist die leere Bühne, entkleidet sind die vier Körper, die sie betreten. [...] Zusammen stellen sie nichts Geringeres dar als die vier Grundprinzipien einer Tanzaufführung: Licht, Musik, ein männlicher und ein weiblicher Körper in einem Raum, die sich die folgenden 50 Minuten des Stücks gegenseitig erhellen und untersuchen.“¹⁴

Das dritte Stück (*Shirtology*, 1997) zeigt einen Darsteller, welcher übereinander viele bedruckte T-Shirts trägt und diese der Reihe nach auszieht, bis er nackt ist und sich mit anderen Shirts nach und nach wieder ankleidet und dabei die Aussagen der Shirts (die Aufdrucke) durch Gesten, Bewegungen oder Laute zum Ausdruck bringt. Es ist eine

¹³ dt.: *Name vom Autor gegeben*.

¹⁴ Siegmund, Gerald: „Die Schreibweise des Körpers: Jérôme Bel“, in: ders.: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Bielefeld: transcript Verlag 2006, S. 327.

performative Sichtbarmachung dessen, dass dem Körper durch sein Aussehen, durch die Gesellschaft und durch seine Geschichte und sein Wissen, Informationen und Zeichen eingeschrieben sind. Bel sagt über diese Performance selbst:

„For me, dance as dance for the stage is no longer the never analyzed, beautiful expression of somehow ‚natural‘ feelings through the body, a body that exists and serves because we are sure of it. No. Not at all. Even the biological body presupposes an enormous amount of spiritual structuring work. Everything that we know about the body, that we understand, is based on codes and language.“¹⁵

Es folgt das Stück *The last performance* (1998), welches mehrere Male hintereinander ein Solo der deutschen Choreographin Susanne Linke zeigt und zitiert, beziehungsweise die Figuren Hamlet und André Agassi als Zitat auftreten lässt.

Xavier Le Roy (2000) ist ein Stück, welches die Existenz des Autors – vor allem im Bereich des Tanzes – hinterfragt. Das Stück wurde von dem gleichnamigen französischen Choreographen Xavier Le Roy realisiert, welcher hier jedoch nicht als Autor, sondern als Ausführender auftritt. Das Stück spielt mit Identitäten, Geschlechterrollen und führt vor allem durch die Form der Wiederholung, dem Publikum vor Augen, wie einfach die Denkmuster zur Bildung von vermeintlichen Wahrheiten funktionieren. Gerald Siegmund schreibt über dieses Stück:

„Was Xavier Le Roy in [sic!] Namen von Jérôme Bel mit dem Stück *Xavier Le Roy* inszeniert ist natürlich im Sinne von *Vertigo* auch ein Schwindel. Es ist ein Taumel von Identitäten, die nur noch aus den Archiven unseres kulturellen Gedächtnisses, in denen auch alltägliche Gesten deponiert sind, zitiert werden.“¹⁶

The show must go on (2001) ist eine Performance mit 20 gecasteten Performern, 19 Pop-Songs und einem DJ. Die Darsteller bewegen sich zu berühmten Songs der Popgeschichte: Sogenannte Hits von Nick Cave, Céline Dion, The Beatles, Simon & Garfunkel, Tina Turner, Police oder Queen bilden den Soundtrack des Stücks und die Anleitung für die Choreographie gleichzeitig. Bel nimmt den Text der Lieder und lässt diesen von den Darstellern wortwörtlich umsetzen. *The show must go on* wurde in mehr als 50 Ländern in unterschiedlicher Besetzung aufgeführt, beziehungsweise gecovered.

¹⁵ Bel, Jérôme, Interview mit Gerald Siegmund: „In the Realm of Signs: Jérôme Bel“, *Ballett International. Tanz Aktuell*, April 1998, S.36.

¹⁶ Siegmund: „Die Schreibweise des Körpers: Jérôme Bel“, S. 347.

2003 nimmt sich Jérôme Bel eine Auszeit (Sabbatical Year), bevor er im Oktober desselben Jahres gemeinsam mit Alain Platel das *Klapstuk Festival* in Leuven (Belgien) kuratiert.

2004 entstand (nach Einladung der Pariser Oper) die Performance *Veronique Doisneau*, eine Theater-Dokumentation. Die Darstellerin ist Veronique Doisneau und stellt sich auch als diese zu Beginn der Performance vor. Sie ist zu dem Zeitpunkt noch Tänzerin der Company der Pariser Oper und sagt, dass diese Performance ihre letzte sein würde.

Im selben Jahr produziert er noch *The show must go on 2*, welche er jedoch nach wenigen Aufführungen aus dem Repertoire nimmt.

Pichet Klunchun and myself (2005) ist eine Zusammenarbeit zwischen Bel und Pichet Klunchun. Letzterer ist Spezialist im traditionellen Thai-Tanz. Die beiden Performer (Bel und Klunchun) verhandeln auf der Bühne die kulturellen Unterschiede zwischen Europa und Asien und sprechen über das, was sie verbindet: Der Tanz.

Isabel Torres (2005) ist das brasilianische Pendant zu *Veronique Doisneau* für das *Teatro Municipal* in Rio de Janeiro.

2009 produziert Jérôme Bel das Stück *Cedric Andrieux*. Er thematisiert mit diesem Stück wieder (wie auch bei *Véronique Doisneau*, *Isabel Torres* und *Pichet Klunchun and myself*) die den Performern und deren Körpern eingeschriebenen individuellen und persönlichen Erfahrungen. Sie alle (die Performer) bringen ein individuelles Wissen mit, welches auf der Bühne durch deren Erscheinung und durch die Performance sichtbar gemacht wird und in ihren Gesten in Erscheinung tritt. In allen drei Stücken zeigen die Performer ihr Können, anhand von Beispielen. Véronique Doisneau etwa – sie ist zu dem Zeitpunkt noch eine Ballerina der Pariser Oper, jedoch sollte dieses Stück ihr letztes auf dieser Bühne sein – zeigt Auszüge bekannter Ballett-Choreographien. Sie alle zeigen, wie die Formung ihres Körpers auf diesen eingewirkt hat. Der Körper selbst steht als Zeichen dafür. Er spielt auch hier schon mit der Brüchigkeit der Authentizität, indem er mit reellen Personen und Namen arbeitet – eine vermeintliche Wahrheit auf die Bühne bringt – und am Ende durch die Sichtbarmachung der Unmöglichkeit dessen, einen Raum für den Begriff der Authentizität schafft. Der Zuseher, der Darsteller und die Inszenierung kann nicht anders, als diese zu Hinterfragen und für sich selbst zu thematisieren.

Im selben Jahr (2009) produziert er ein weiteres Stück – *Spectator* – in welchem er selbst performt und in einem einstündigen Monolog über seine Erfahrungen als gewöhnlicher Zuseher spricht.

2010 entsteht in Zusammenarbeit mit Anne Teresa De Keersmaecker das Stück *3Abschied*, welches auf dem Lied *The Song of the Earth* von Gustav Mahler basiert.

2012 folgt *Disabled Theatre*, eine Zusammenarbeit mit (sogenannten) geistig¹⁷

Behinderten, professionellen Schauspielern des Theater Hora (Zürich). Dieses Stück wird die Grundlage meiner Forschung in dieser Arbeit bilden. Eine ausführlichere Beschreibung des Stücks, beziehungsweise ein Protokoll der von mir gesehenen Vorstellung folgt weiter hinten in diesem Kapitel.

Mit *Cour d'honneur* (2013) bringt Bel er vierzehn Menschen auf die Bühne, die über ihre Erfahrungen als Zuseher im Cour d'honneur des Palais des Papes beim Festival de Avignon sprechen.

Jérôme Bel wurde mit mehreren Preisen ausgezeichnet, die Videos der Performances wurden und werden in mehreren Museen gezeigt, und Bel selbst hält oft Vorträge an verschiedenen Universitäten.

2013 wurde *Disabled Theatre* zum Theatertreffen Berlin eingeladen.

2.2 Aufführungsprotokoll

Dieses Protokoll bezieht sich auf persönliche Eindrücke einer von mir gesehenen Vorstellung am 09.03.2013 in Berlin (*Hebbel am Ufer*). Es dient zum Verständnis und als Einleitung, beziehungsweise dazu, den Ablauf und die Dramaturgie des gesamten Stücks vorab darzulegen. Da es sich um eine subjektive Betrachtung handelt, kann man durch meine persönlichen Eindrücke natürlich nur beschränkt auf die der anderen Zuseher schließen:

Zehn Stühle befinden sich im Halbkreis auf der Bühne, jeweils daneben eine Flasche Wasser. Vorne rechts ein schwarz abgedeckter Tisch mit einem Notebook. Ein junger Mann betritt die Bühne und stellt sich, in ein Mikrofon sprechend, als Chris Weinheimer vor. Er arbeite als Assistent und Übersetzer bei dieser Produktion, da die Darsteller des Stückes schweizerisch sprechen würden, und Jérôme Bel nicht. Mit dem Publikum spricht Weinheimer in der weiteren Folge der Aufführung jedoch englisch und übersetzt das

¹⁷ nach meiner Recherche über den Begriff der Behinderung stelle ich fest, dass die Bezeichnung „geistige Behinderung“ nachwievor verwendet wird und generell nicht als politisch unkorrekt gilt. Ich selbst möchte diese Bezeichnung jedoch in meiner Arbeit infrage stellen und vermeiden.

Gesagte jeweils gleich im Anschluss ins Deutsche. Die Aussagen der Darsteller übersetzt er für das Publikum auf Englisch.

„The first thing, Jérôme asked the actors was, to enter the stage one by one and stay in front of the audience for one minute.“

„Als erstes hat Jérôme die Schauspieler gebeten, einzeln auf die Bühne zu kommen und eine Minute vor dem Publikum stehen zu bleiben.“

Die Darsteller betreten nun der Reihe nach die Bühne, gehen nach vorne an den Bühnenrand und bleiben dort für etwa eine Minute stehen. Es wird von den Darstellern vermutlich selbst eingeschätzt, wie lange eine Minute dauern würde. Manche empfinden es scheinbar als unangenehm – diese Situation des Ausgestellt-Seins – und gehen dementsprechend rasch wieder von der Bühne ab. Anderen wiederum scheint es nichts auszumachen und sie wirken beinahe gelangweilt oder nützen die Zeit, um sich etwa die Schuhe zuzubinden. Man weiß zu diesem Zeitpunkt noch nicht, wie diese Menschen, die hier nacheinander auf- und abtreten, heißen. Einzig bei einem Darsteller erfährt man es, nachdem ihn der Assistent mit einem „Thank you, Matthias“ nach einer viel zu langen Minute darüber in Kenntnis setzt, dass er nun fertig sei. Alle tragen bequeme Kleidung oder Sportkleidung und scheinen, obwohl sie die Augen vermutlich wegen des grellen Lichtes zusammenkneifen, ein selbstbewusstes Auftreten zu haben. Manche zibbeln ein bisschen an ihrer Kleidung oder wissen nicht, wohin mit ihren Armen: „Verschränken oder lieber doch nicht?“ Viele lächeln zumindest zwischendurch oder kichern sogar mit vorgehaltener Hand. Und ich frage mich, wie ich mich wohl verhalten würde, wenn ich mich für eine gewisse Zeit einfach so vor ein Publikum stellen sollte, ohne ein Wort zu sprechen, um mich ansehen zu lassen.

Chris Weinheimer platziert nun vorne in die Mitte der Bühne ein Mikrofon.

„Then, Jérôme asked the actors, to enter the stage one by one and to introduce themselves by giving their name, age and profession.“

„Dan hat Jérôme die Schauspieler gebeten, einzeln auf die Bühne zu kommen und sich vorzustellen mit Name, Alter und Beruf.“

Die Darsteller kommen nun nach vorne und stellen sich, ins Mikrofon sprechend vor. Name, Alter, Beruf. Das ist die Vorgabe. Chris Weinheimer übersetzt jeweils ins Englische und ins Deutsche. Ich erfahre, dass sie Miranda Hossle, Remo Beuggert, Julia Häusermann, Tiziana Pagliaro, Lorraine Meier, Matthias Brücker, Damian Bright, Gianni Blumer, Matthias Grandjean und Sara Hess heißen. Im Programm steht unter den Darstellern auch noch Peter Keller angeführt. Er ist bei der von mir besuchten Vorstellung jedoch nicht dabei. Nachdem sich alle vorgestellt haben – jeder von ihnen bezeichnet sich selbst als Schauspieler und ich wusste zu diesem Zeitpunkt nicht, dass sie alle als professionelle Schauspieler im Theater Hora Zürich tätig sind – nehmen sie hinten auf den Stühlen, welche im Halbkreis auf der Bühne aufgereiht sind, Platz. Man hat nun den Eindruck, schon einiges über diese Menschen zu wissen. Viele von ihnen sind im selben Alter wie ich, also Mitte zwanzig, und viele wirken jünger, als sie sind. Manch einer strahlt sofort eine Sympathie aus, sei es durch das von scheinbarer Verlegenheit hervorgerufene Lachen, oder einfach wegen der Art und Weise, wie die Darsteller auf die Bitte sich vorzustellen, antworten: knapp, jedoch sehr konkret erscheint mir die Beschreibung ihrer selbst. Julia kichert nach ihrem kurzen Auftritt hinten auf ihrem Platz, weil sie einen Fehler beim Vorstellen gemacht hat und Matthias Brücker schreit beinahe ins Mikrofon und verkündet stolz, dass er nicht nur Schauspieler am Theater Hora, sondern auch im Fernsehen sei. Und wieder frage ich mich zu diesem Zeitpunkt, wie ich wohl antworten würde, was ich vermitteln wollen würde, und ob ich mich so kurz fassen könnte.

„Then Jérôme asked the actors, to name their handicap.“

„Dann hat Jérôme die Schauspieler gebeten, ihre Behinderung zu nennen.“

Mit der selben Haltung wie zuvor treten die Darsteller, nachdem sie namentlich von Chris Weinheimer dazu aufgefordert werden, nach vorne und beschreiben ihre Behinderung. Die meisten von ihnen haben, wie sie sagen, eine Lernschwäche: „Ich habe eine Lernschwäche, das heißt ich kann mir die Sachen nicht merken. Zum Beispiel wenn ich eine Info von Hanns bekomme. Deshalb schreibe ich mir alles in ein Notizheft. Das bedeutet auch, dass ich ein schlechter Botschafter bin.“ Oder wie Matthias Brücker, haben einige von ihnen das Downsyndrom. Er (Matthias) beschreibt auch relativ wissenschaftlich dem Publikum nicht nur, woher der Name Down Syndrom kommt, sondern auch, dass das bedeutet, dass er einfach ein Chromosom mehr habe, als wir „folks down there in the audience.“ Julia Häusermann geht nach ihrer Beschreibung – „Ich hab das Down-Syndrom und mir tut es

leid.“ – weinend nach hinten an ihren Platz zurück und sucht Trost bei den anderen.

Lorraine Meier ist eine der älteren Darstellerinnen und spricht mir ihrer Antwort auf diese Frage die Zuseher direkt und mit lauter Stimme an: „I am mongoloid. I am a fucking mongo. Sometimes yes and sometimes no. I stutter very much. It hurts me.“ Ihre Worte richten sich an die Menschen, die ihr diese Beschreibung auferlegt haben. Auch Gianni's Beschreibung, dass er sich ständig die Finger oder die ganze Hand in den Mund stecke und die Demonstration dessen (es sieht aus, als würde er sich die Zähne und den Gaumen mit den Fingern putzen) erscheint als mutige Performance und irritiert zugleich. Wie Tiziana auf diese Frage antwortet ist überraschend: „I don't know!“ und ihr schließe ich mich in diesem Moment an.

„After that, Jérôme asked the actors to prepare a dance solo. Each actor chose his own music and his own choreography. Jérôme chose seven out of them.“

„Danach hat Jérôme die Schauspieler gebeten, ein Tanz-Solo vorzubereiten. Jeder Schauspieler hat seine eigene Musik ausgesucht und seine eigene Choreographie gemacht. Jérôme hat sieben davon ausgesucht.“

Dann ertönt schon die Musik für die erste Performance und Tiziana beginnt zu einem italienischen Schlager-Hit zu tanzen. Sie wirbelt mit den Armen herum, wirft die Haare durch die Luft, den Kopf von links nach rechts und man staunt, mit welcher Energie und mit welchem enormem Selbstbewusstsein sie dieses Solo zeigt. Zugleich wirkt ihre Performance sehr romantisch und verträumt. Danach tanzt Remo zu Techno-Musik. Er ist sehr kräftig gebaut und groß und beginnt damit, sich auf einem Stuhl sitzend mit den Beinen rhythmisch zum Beat zu bewegen. Danach mit den Armen und nachdem er wie ein Dirigent zum Techno-Song den Takt zu dirigieren scheint, steht er auf, boxt nach links und rechts, grinst ins Publikum, holt sich den Stuhl zwischen den Beinen hervor und lässt diesen über sich tanzen. Zum Schluss dreht er den Stuhl noch auf einem Bein wie einen Kreisel, bevor er das Solo abschließt wie er es begonnen hat: er setzt sich. Miranda wärmt sich sogar auf, bevor sie zu tanzen beginnt und als sie loslegt, kann man auch verstehen, warum: Sie tanzt energisch zu Trommelmusik. Diese wird live von drei ihrer Kollegen im Background gespielt. Sie bewegt sich sehr kunstvoll im Stil Bauchtanz/Hip Hop/Breakdance und ihre Bewegungen wirken sehr professionell, so als hätte sie schon viel Erfahrung darin, in diesem Stil zu tanzen. Julia – sie ist die Jüngste der Darsteller und sehr

klein – faltet noch die Hände zum Gebet, bevor sie tanzt. Sie geht von der Bühne ab und tritt mit der Musik wieder auf. Sie marschiert herein und tanzt zu Michael Jackson's *They don't care about us*. Ihr Solo ist sehr intensiv. Sie schleudert ihre Gliedmaßen um sich, dreht sich dann wieder für sehr lange Zeit, marschiert mit erhobenem Finger zum Publikum als wollte sie uns den Kampf ansagen. Zwischendurch wirkt sie sogar zornig und durch ihre stets schnellen und schleuderhaften Bewegungen – sie ist sehr gelenkig – hat man oft Angst, dass sie fällt. Nachdem sie fertig ist, verlässt sie hustend die Tanzfläche und geht sichtlich erschöpft zurück zu ihrem Platz um sich dort auf dem Schoß von Sarah auszuruhen. Chris Weinheimer fragt sie, ob alles okay sei, bevor es zum nächsten Solo kommen soll. Damian ist an der Reihe. Er tanzt vergnügt – von einem Bein auf das andere springend – zur Titelmusik von *Beverly Hills Cop*, bis er sich am Ende des Solos, für bestimmt eine Minute, schnell um die eigene Achse dreht. Lorraine tanzt passend zur Aufgabe zu Abbas *Dancing Queen* und geht in dieser Rolle voll auf. Sie kostet die ganze Bühne aus und läuft mehrere Runden um die anderen herum mit einem breiten Lächeln im Gesicht, die Arme mal wie Flügel von sich gestreckt, dann Küsschen in die Luft verteilend, oder mit dem Popo wackelnd. Sehr entzückend. Im Hintergrund sieht man Gianni lachen und Julia scheint noch immer sehr erschöpft zu sein.

Man selbst als Zuseher kann es nach diesen Darbietungen noch gar nicht fassen, was man da gerade gesehen hat. Ich bin gleichermaßen erstaunt und berührt und überwältigt und auch ein bisschen beschämt darüber, dass ich diese Leistung den Darstellern nicht zugetraut hätte.

„Then Jérôme asked the actors what they think about the piece.“

„Dann hat Jérôme die Schauspieler gefragt, was sie über dieses Stück denken.“¹⁸

Die Antworten der Darsteller auf diese Frage:

„Special.“ (Sara)

„During the one-minute-scene I don't like waiting that long back there.“ (Remo)

¹⁸ Es gab eine Voraufführung mit Angehörigen der Darsteller. Einige von ihnen äußerten sich danach sehr kritisch zum Stück, bzw. warfen Jérôme Bel vor, er würde die Darsteller wie in einer „Freak-Show“ vorführen. Diese Kritik nutzte er für die weiteren Vorstellungen und erweiterte das Stück um diese Szene, in welcher die Darsteller ihre eigene Meinung zum Stück, beziehungsweise die der Zuseher der Voraufführung wiedergeben.

„I don‘t know. My sister didn‘t think it was very cool.“ (Tiziana)

„Actually I think, it‘s super. I think it‘s super that we are allowed to sit still because I practice Chi-Gong and so I can meditate. My mother saw it. My mother said that it‘s kind of a Freak-Show, but she liked it a lot.“ (Damian)

„Very good. I have a request. That you play for once Justin Bieber instead of Michael Jackson because I‘m a fan of Justin Bieber“ (Julia)

Daraufhin spielt Chris Weinheimer einen Song von Justin Bieber und Julia singt mit, freut sich sichtlich und sagt: „Thank you Chris“, bevor sie hinten auf ihrem Stuhl wieder zu weinen beginnt.

„I am not happy with the solos. I want to be one of the seven best too. I didn‘t dare to complain to Jérôme Bel, because actually he is very nice. I was very angry not being able to dance.“ Und dann sagt er sehr deutlich und sehr laut: „I am the best dancer. And I want to make the audience laugh.“ (Gianni)

Er macht ein Pups-Geräusch ins Mikro, grinst und versteckt sein Gesicht in der Kapuze.

„My job in this piece is to be myself not someone else.“ (Miranda)

„I think: Very Good!“ (Lorraine)

„It is direct“ (Matthias G.)

„It is super. My parents think differently. They didn‘t like it. After the performance, my sister cried in the car. She said, that we are like animals in the circus. Fingers in the nose, scratching, fingers in the mouth.“ (Matthias B.)

„After that, Jérôme finally decided to show all solos, he didn‘t choose.“

„Danach hat Jérôme beschlossen, die vier Solos zu zeigen, die er nicht ausgewählt hat.“ Gianni, der sich ja zuvor darüber beklagt hatte, dass sein Solo nicht ausgewählt worden war, geht mit großem Elan ans Werk. Er hüpfte und bewegt die Arme wie ein Hühnchen,

boxt in die Luft, grinst dabei, stellt sich nach vorn an die Bühnen-Rampe, geht wieder nach hinten und spielt mit Remo, geht wieder mit getreckten Beinen nach vor, nimmt Kontakt mit dem Publikum auf, macht eine Denker-Pose, verschränkt die Arme vor der Brust, setzt beide Hände fest auf den Boden auf und schüttelt dabei wild mit dem Kopf. Und das alles zu *Moi je m'apelle Lolita*.

Sara kommt mit einem bunten Tuch und tanzt mit diesem, als ob sie ein Schmetterling wäre. Sie läuft über die Bühne, das Tuch hinter sich herflattern lassend. Am Ende versteckt sie sich unter dem Tuch.

Matthias Brücker tanzt zu dem Metal-Song *Eckstein* (Oomph!) mit großem Einsatz. Er legt sich auf den Boden, und zappelt wild mit den Beinen, bevor er wieder aufspringt, sich die Jacke öffnet und seine Brust zeigt. Er läuft eine Runde über die Bühne und genießt es sichtlich, – konträr zum Songtext: „Zeig dich nicht!“ – gesehen zu werden.

Matthias Grandjean tanzt im Stil Chaplins zu einem Big-Band-Song. Mal wie ein Clown, scheint er über die eigenen Füße zu stolpern, dann tanzt er mit einem unsichtbaren Partner so hingebungsvoll und lustig, dass man beim Zusehen vergisst, dass er vor dem Solo noch den Eindruck erweckt hat, dass es ihm unangenehm wäre, gleich tanzen zu müssen. Als er die Performance mit einem Handstand und Purzelbaum beendet, stelle ich fest, dass ich mich in ihm, in seinem Charakter getäuscht hatte.

„Now Jérôme would like the actors to bow to the audience.“

„Jetzt möchte Jérôme, dass sich die Darsteller vor dem Publikum verbeugen.“

2.3 So ehrlich, dass es schmerzt.

„So ehrlich, dass es schmerzt.“¹⁹, schreibt Dominik Wolfinger in seiner Kritik und beschreibt damit nicht nur, welche Gefühle das Stück bei ihm (und wohl auch vielen anderen Besuchern) auslöst, er definiert mit diesem Titel auch die Begriffe der Ehrlichkeit und des Schmerzes als sich gegenseitig bedienendes Paar. Es schmerzt manchmal diese Ehrlichkeit, diese Nüchternheit, das Weglassen, die Ent-täuschung. Warum das Stück beim Zuseher solche Gefühle des Schmerzes hervorzubringen imstande ist – wie Jérôme Bel

¹⁹ Wolfinger, Dominik: „So ehrlich, dass es schmerzt“, *Kulturkritik - Kritische Stimmen zum Kulturgeschehen*, <http://www.kulturkritik.ch/2012/jerome-bel-theater-hora-disabled-theater/>, 25.09.2014, (Orig.: 30.08.2012).

selbst auch über seine Erfahrungen mit den Darstellern schreibt – ist nicht sofort nachzuvollziehen. Der Betrachter steht wie so oft bei Bels Stücken vor einem Rätsel oder eben vor einer Leere. Wolfinger stellt weiters die Behauptung in den Raum, dass die Ehrlichkeit oder die Wahrheit in ihrer reinen Form wohl ein (vielleicht zu) schmerzhaftes Erlebnis wäre. Durch meine eigene Erfahrung als Zuseher und mit der Annahme, dass die Wahrheit nicht ohne den Schmerz zum Vorschein kommen kann, liegt ein Vergleich zu Antonin Artauds *Theater der Grausamkeit* nahe. Dieser beschreibt in seinem 1938 zum ersten Mal erschienenen Werk *Das Theater und sein Double*, eine Theorie zu einem praktisch nicht umsetzbaren Theater:

„Wir wollen aus dem Theater eine Realität machen, an die man auch glauben kann und die für Herz und Sinne jene Art von konkretem Biß enthalten möge, den jede echte Empfindung mit sich bringt. So, wie unsre Träume auf uns einwirken und die Wirklichkeit auf unsre Träume einwirkt, kann man unsrer Auffassung nach die Bilder des Denkens mit einem Traum gleichsetzen, der in dem Maße wirksam sein wird in dem man ihn mit der gehörigen Heftigkeit hervorbringen wird. Und das Publikum wird unter der Bedingung an die Träume des Theaters glauben, daß es sie wirklich für Träume nimmt und nicht für einen Abklatsch der Realität; unter der Bedingung, daß sie ihm gestatten, in ihm selbst jene magische Freiheit des Traums freizusetzen, die es nur dann wiederzuerkennen vermag, wenn sie mit Schrecken und Grausamkeit durchtränkt sind. [...] Daher jene Anrufung der Grausamkeit und des Schreckens auf einer umfassenden Ebene, deren Weite unsre gesamte Vitalität ergründet und uns mit allen unsren Möglichkeiten konfrontiert.“²⁰

Artaud äußert mit diesem Text nicht nur eine Kritik des damalig vorherrschenden Theaters, sondern kann man daraus auch einen großen Wunsch nach Wahrheit (auch wenn diese schmerzhaft ist) lesen. Er fordert ein Theater, das „uns wachrüttelt: Herz und Nerven.“²¹

„In der angsterfüllten, katastrophischen Periode, in der wir leben, spüren wir das dringende Bedürfnis nach einem Theater, das von den Ereignissen nicht überrundet wird, dessen Widerhall in uns unergründlich sei und die Sicherheiten der Zeiten beherrsche.“²²

Nur so könne das Theater seine Notwendigkeit wiederfinden. Indem es das Grausame nicht ausklammert oder ausblendet, um sich stattdessen an dem Gewohnten zu orientieren,

²⁰ Artaud, Antonin: „Das Theater der Grausamkeit“, in: Antonin Artaud: *Das Theater und sein Double*, Dt. von Gerd Henninger, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1979; (Orig. *Le théâtre et son double*, Paris: Gallimard 1938), S. 90f.

²¹ ebd. S 89.

²² ebd. S. 89

sondern es in den Mittelpunkt stellt, es ausstellt und ein Wegsehen unmöglich macht. Die *New York Times* schreibt über *Disabled Theatre*: „In everyday life, it’s common to look away from disability, than directly at it.“²³ Man (und ich beziehe mich hier auch wieder auf eigene Erfahrungen, beziehungsweise auf die der sogenannten normalen Mehrheit) ist im Alltag generell selten mit (so bezeichneten) behinderten Menschen konfrontiert und wenn, dann ist einem das Wegsehen oder zumindest Nicht-Anstarren anerkundet. So wie auch die Behinderung oder der Fehler als Schwachstelle gilt, ist das Ausblenden dessen meist die logische Folge, um eine Verletzung des Gegenübers und eine Verletzung von sich selbst zu vermeiden. Zumindest im Alltag. So könnte die erste Szene von *Disabled Theatre* als eine Umkehrung dessen gesehen werden.

Der Begriff der Gewalt oder Grausamkeit kommt hier mit ins Spiel, und zwar durch Konfrontation. Die Konfrontation mit dem Ungewohnten und Abnormalen schafft in der ersten Szene eine Situation der Gegenüberstellung von Behinderung und Norm. Bel beschreibt diese Konfrontation des Zusehers, welcher sich in der Position des Normal-Seins sehen muss, zwar als äußerst unangenehm, jedoch sieht er eine Notwendigkeit des Aufzeigens der Parabel Behinderung versus Normalität:

„You don’t know how to react when you’re confronted with them, their presence is hugely embarrassing because they are not represented in the public domain. And for as long as that is the case, there will continue to be embarrassment and uneasiness. The only method is confrontation.“²⁴

Er beschreibt ein Nicht-zu-wissen, wie man reagieren soll, und dass es für den Großteil der Bevölkerung nichts Alltägliches und Gewohntes ist, mit behinderten Menschen konfrontiert zu sein. Man stelle sich die erste Szene nur einmal so vor, dass nacheinander nicht-optisch-erkennbar behinderte Menschen auftreten, oder dass das Publikum aus Behinderten-Betreuern besteht: Die Szene wäre eine komplett andere, obwohl bei diesem Szenarium eigentlich nichts anders wäre, außer dass die Behinderung nicht optisch erkennbar ist und/oder das Publikum an die Konfrontation mit behinderten Menschen gewöhnt wäre.

²³ Smith, Roberta/Burke, Siobhan: „Performance Art That Looks a Lot Like Theatre“, *New York Times*, http://www.nytimes.com/2013/11/16/arts/design/performance-art-that-looks-a-lot-like-theater.html?_r=0, 18.06.2014, (Orig.: 15.11.2013).

²⁴ Bel, Jérôme, Interview mit Marcel Bugiel: „Interview about Disabled Theatre (2012)“, <http://www.jeromebel.fr/textsandinterviews/detail?textInter=disabled%20theater%20-%20marcel%20bugiel%20and%20jerome%20bel>, 02.06.2014, (Orig.: Juni 2013)

Summer Banks, die einen Artikel über das Stück in der englischsprachigen Zeitung *Exberliner* veröffentlichte und sich gleich zu Beginn als Schwester eines Menschen mit „sogenannter Behinderung“ deklariert, kritisiert diesen grausamen Akt des Ausstellens und Anstarrens:

„This is just [...] staring at people like staring at animals at the zoo.“ Sie bezeichnet nicht nur den Titel des Stücks, als „oh-so-politically incorrect“, sondern weiters kritisiert sie, dass Jérôme Bel (anders als sonst in seinen vorangehenden Stücken, wie sie meint) die Darsteller als „group defined by society as *disabled*“ und „abstract group“ und nicht als „individual performers“ darstellen würde.²⁵ Die Meinung der Angehörigen Summer Banks zeigt, in welchem Dilemma sich Menschen mit Behinderung in unserer Gesellschaft befinden. Einerseits sind sie eine weitgehend ausgeschlossene Gruppe dieser Gesellschaft, andererseits werden sie als Individuen über-beschützt von den Personen, die einen gewohnheitsmäßigen Umgang mit ihnen pflegen. Nicht das Ausstellen, das Zeigen ist politisch unkorrekt, sondern die Konfrontation damit, dass hier eine Gruppe von Menschen gezeigt wird, welche von der Gesellschaft, als behindert definiert wird. Dass hier eine Gruppe von Menschen gezeigt wird, die ausgeschlossen ist aus dieser und dass dieser Umstand wohl ihre größte Behinderung ausmacht, und dass hier eine Gruppe von Menschen gezeigt wird die eigentlich – banal gesprochen – niemand haben will. Besonders deutlich führt die Szene in welcher die Darsteller ihre eigene Behinderung beschreiben vor Augen, dass im Gegensatz zu den Zuschauern hier eine Minderheit auf der Bühne steht, welche die moderne Medizin nicht mehr vorsieht. „Niemand will ein behindertes Kind, und die meisten Behinderten wissen das.“²⁶ „For society they are the minority of a minority – virtually ‚foreign bodies‘. And they are actually different – their bodies, their faces, their movements.“²⁷

Der Wunsch nach Inklusion ist zwar im deutschsprachigen Raum gegeben, jedoch sind wir davon weit entfernt. Jérôme Bel verweist mit seinem Stück ganz konkret auf diese

²⁵ vgl. Banks, Summer: „Disabled Theatre or Freak Show?“, *Exberliner. Berlin in English*, <http://www.exberliner.com/blogs/the-theatertreffen-blog/disabled-theatre-or-freak-show/>, 18.06.2014, (Orig.: 10.05.2013).

²⁶ Geisel, Sieglinde: „Ich mache die Welt nicht schlimmer“, *Neue Zürcher Zeitung*, <http://www.nzz.ch/feuilleton/festspiele-zuerich/ich-mache-die-welt-nicht-schlimmer-1.18319513>, 18.06.2014, (Orig.: 12.06.2014).

²⁷ Bel, Jérôme, Interview mit Gudrun Pawelke: „The Humanity of Man - an Interview with Laurent Chétouane und Jérôme Bel“, *Goethe Institut*, <https://www.goethe.de/en/kul/tut/gen/tan/20364054.html>, 18.06.2014, (Orig.: Dezember 2012).

Problematik der Unsichtbarkeit und Ausgrenzung jener, die in den Augen der Allgemeinheit anders sind und zeigt auf, dass auch das Theater in dem Wunsch nach einer gewissen Repräsentation oder Ästhetik, gefangen ist:

„We are nowhere near inclusion. The disabled have no voice in our society. They are somewhere outside, far away. I bring them quite close, to the centre of the theatre, on to the stage. In ‚Disabled Theater‘ everyone is who he or she is. As in all my works, I want to go beyond representation – nothing is ‚re-presented‘“²⁸

Dass auf der anderen Seite ein Zuseher sitzt, der zwar (möglicherweise) erkennt, dass ihm gewisse Verhaltensmuster im Umgang mit dem „Abnormalen“ kulturell und gesellschaftlich eingeschrieben sind, er jedoch seinerseits unfähig ist, sich aus diesen Mustern zu befreien, ist auch das Zeigen einer Wahrheit, was möglicherweise schmerzhaft, jedoch notwendig ist, so Marcel Bugiel, Dramaturg des Theater Hora:

„So lange unser Umgang mit Behinderten so wenig alltäglich ist, so lange gilt: Zwischen dem, was bei ihnen real auf der Bühne stattfindet, und dem, was wir dort in ihnen zu sehen glauben, steht immer unser Behindertenbild – im wohlwollenden oder verklärten genauso wie im herabsetzenden Fall – stellvertretend für alle ‚Anderen‘, die ein ideales Objekt für Projektionen und Zuschreibungen darstellen.“²⁹

Die Szenen in *Disabled Theatre* sind also, wie Bel sagt, lediglich der Versuch eines Zeigens davon, wie es ist. Der Versuch, eine Realität zu zeigen. Das Weglassen jeglicher Form von Repräsentation, Verblendung oder Verschönerung ist seine Methode dafür. Das führt auch dazu, dass sich der Zuseher dem nicht entziehen kann.

So folgt Jérôme Bel auch damit, dass er den Zuseher nicht zum bloßen Voyeur verkommen lässt, sondern mehr von ihm will, zumindest theoretisch Artauds Wunsch nach einem Theater, welches seine Aufgabe darin sehen müsse, mehr als bloßes Zuschauen oder Glotzen vom Publikum zu fordern. Das Theater müsse oder würde im Gegenzug dem Zuschauer all das zurückgeben, „was in der Liebe, im Verbrechen, im Krieg oder in der Ausgelassenheit zu finden ist. [...] Wir wollen aus dem Theater eine Realität machen.“³⁰

²⁸ ebd.

²⁹ Bugiel, Marcel: „Auftreten und leuchten. Theater und Behinderung – eine Spurensuche zwischen Integration und künstlerischer Autonomie“, *Theater der Zeit*, April 2014, S. 15.

³⁰ Artaud, Antonin: „Das Theater der Grausamkeit“, in: Antonin Artaud: *Das Theater und sein Double*, Dt. von Gerd Henninger, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1979; (Orig. *Le théâtre et son double*, Paris: Gallimard 1938), S. 90.

Bel behauptet, dass er zuerst – wie bei den meisten der zahlreichen Anfragen nach einer Zusammenarbeit – nicht interessiert daran gewesen wäre, ein Stück mit den Darstellern des Theater Hora zu machen. Marcel Bugiel, beschreibt in einem Interview, wie Jérôme Bel auf seine Anfrage reagierte:

„Bel [...] initially refused, but asked me, for DVDs of shows performed by Hora's actors. Intrigued by what he had seen, he suggested meeting the actors for three hours and then seeing them again for five days. It was only then that he decided to do a piece with them.“³¹

Bel schreibt selbst über diesen Moment, als er die Aufnahmen bisheriger Produktionen des Theater Hora gesehen hatte:

„The emotion I felt was so strong that I couldn't think. I realised that I wouldn't be able to understand this emotion which is unusual for me. My desire to work with them came from this first experience because I needed to understand what had happened to me the first time I saw them.“³²

Es wäre also eine nicht zuzuordnende Gefühlsregung, ein „Nicht-denken-können“ und folglich ein großes Interesse des Choreographen an den Darstellern selbst und der Wunsch danach herauszufinden, „was er da gesehen hatte“ ausschlaggebend dafür gewesen, dass sich Bel dazu entschlossen hat, das Stück zu machen. Es ist in ihm etwas passiert, was er nicht verstehen konnte und ihn nicht nur dazu gebracht hat, *Disabled Theatre* zu produzieren, sondern hätte die Erfahrung mit den Behinderten auch seine künstlerische Arbeitsweise verändert, wie er in einem Workshop im August 2014 sagt:

„Usually I say: ‚You go there. You go there. You stand there.‘ But since I've been working with the disabled, I say: ‚Do, whatever you want.‘“³³

Möglicherweise ist er durch die Zusammenarbeit mit den Behinderten dadurch der Umsetzung von Authentizität (in inszenierter Form) wesentlich näher gekommen.

³¹ Bugiel, Marcel, Interview mit Jérôme Bel, <http://www.Jeromebel.fr/performances/presentation?performance=Disabled%20theater>, 18.06.2014.

³² Bel, Jérôme, Interview mit Marcel Bugiel, <http://www.Jeromebel.fr/textsandinterviews/detail?textInter=disabled%20theater%20-%20marcel%20bugiel%20and%20Jérôme%20bel>, 28.08.2014.

³³ Aussage von Jérôme Bel beim Workshop „Performance Hell“, München, August 2014.

3. Der Begriff der Behinderung

Wie schon aus dem Vorangehenden deutlich wird, fordert die Auseinandersetzung mit Jérôme Bels *Disabled Theatre* auch jene mit dem Ausdruck „behindert sein“, beziehungsweise mit dem Begriff der Behinderung. Klammert man die historische Entwicklung des Behinderungsbegriffs an dieser Stelle aus, so hat sich dieser heute sowohl im wissenschaftlichen als auch im alltäglichen Sprachgebrauch zu einem gängigen Terminus entwickelt. Obwohl sich eine Verwendung des Begriffs etabliert und auch als politisch korrekt durchgesetzt hat, gibt es keine einheitliche und allgemein gültige Definition von Behinderung.³⁴ Dieser Umstand ist so zu begründen, als dass es sich beim Begriff der Behinderung um einen

„medizinischen, psychologischen, pädagogischen, soziologischen sowie bildungs- und sozialpolitischen Terminus handelt, der in den jeweiligen Kontexten seiner Verwendung unterschiedliche Funktionen hat und auf der Grundlage heterogener theoretischer und methodischer Voraussetzungen formuliert wird“³⁵.

Der Eintrag im Wörterbuch Heilpädagogik zeigt, wie problematisch ein Versuch einer Definition von Behinderung ist:

„‚Behinderung‘ ist ein mehrdimensionaler Begriff. Im allgemeinen Sprachgebrauch und im Bereich vieler wissenschaftlicher Disziplinen, besonders in den Humanwissenschaften (...) ist er seit Jahrzehnten etabliert, ohne dass Sinn oder Grenzen des Begriffs hinreichend geklärt sind. Durch seine Anwendung werden sowohl Menschen als auch physikalisch-dingliche Phänomene zum Ausdruck gebracht. Innerhalb des humanen Bereichs wird er rein deskriptiv, nominalisierend oder substantivierend gebraucht“³⁶

³⁴ vgl. Dederich, Markus/Jantzen, Wolfgang (Hrsg.): *Behinderung und Anerkennung*, Stuttgart: Kohlhammer 2009, S. 15.

³⁵ ebd. S. 15.

³⁶ Bundschuh, Konrad/Heimlich, Ulrich/Krawitz, Rudi (Hrsg.): *Wörterbuch Heilpädagogik*, 3. Auflage, Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt 2007, S. 33.

3.1 Behinderung. Was heißt das?

Behinderung als Begriff bedeutet generell eine Beeinträchtigung, welche mit Barrieren verbunden ist. Eine Behinderung des Verkehrs etwa ist eine vorübergehendes Hindernis, welches zeitlich begrenzt ist und durch Auflösung der Behinderung überwunden wird. Für Menschen, die auf einen Rollstuhl angewiesen sind, stellt etwa eine Treppe eine Behinderung dar, welche durch eine alternative Ausweichmöglichkeit wie eine Rampe oder einen Aufzug überwunden werden kann. Im Alltag wird der Begriff oft in Redewendungen (wie etwa „Behinderung des Verkehrs“ oder „Bist behindert?“), und generell als negativ konnotierter Begriff verwendet, etwa, wenn man eine andere Person als behindert bezeichnet, oder generell wenn man sagt, dass etwas behindert ist.³⁷ „Alle diese Verwendungsbeispiele zeugen aber von der Unsicherheit und Unklarheit im umgangssprachlichen Gebrauch des Ausdrucks ‘Behinderung’“³⁸ Lindmeier führt als Beispiel dafür, dass „behindert“ im umgangssprachlichen Kontext oft als ein unkonkret verwendet wird, den Satz an: „Oh Mann, ist der behindert!“³⁹. „Behindert“ wird hier als Schimpfwort verwendet, welches „eine Person gewöhnlich wegen eines *beliebigen* unerwünschten oder erwartungswidrigen Handlungsvollzuges, Aussehens oder Ausspruchs abwertend“⁴⁰ als behindert attribuiert. „Der einzige Begriffssinn, der hier zum maßgeblichen Namensträger des Phänomens wird, ist eine völlig abgeflachte und verzerrte Bedeutung der vielschichtigen und mehrdeutigen ‚Negativattributierung‘ Behinderung“⁴¹. Laut Lindmeier unterscheidet sich eine „verzerrte Verwendung“ des Behinderungsbegriffs wie im vorangehenden Beispiel nicht maßgeblich von „dem Gebrauch der früher geltenden allgemeinsprachlichen Ausdrücke ‚Krüppel‘, ‚Blinder‘ oder ‚Idiot‘ als Schimpf- und Spottwörter.“⁴²

Wissenschaftlich wird der Begriff in verschiedenen Zusammenhängen, wie etwa in der Pädagogik und Heilpädagogik, in der Medizin, in der Soziologie, in der Politik oder in der

³⁷ Lindmeier, Christian: *Behinderung. Phänomen oder Faktum?*, Bad Heilbrunn: Klinkhardt 1993, S. 166.

³⁸ ebd. S. 166.

³⁹ ebd. S. 166.

⁴⁰ ebd. S. 166.

⁴¹ ebd. S. 166.

⁴² ebd. S. 167.

beruflichen Rehabilitation mit unterschiedlichen Sichtweisen, Zielsetzungen und Schwerpunkten verwendet. Ich werde nicht allzu umfassend die unterschiedlichen Begriffsbestimmungen darlegen, sondern vielmehr soll ein, der Diplomarbeit zugrunde liegendes Verständnis des Begriffs, geschaffen werden. Aus psychologischer Sicht bedeutet Behinderung nach Heinz Bach, die

„Folgen einer körperlichen und/oder psychischen Schädigung, die nicht nur vorübergehend ist, sondern zu weitgehend irreversiblen Funktionsbeeinträchtigungen führt [...]. Ein Zustand der Behinderung ist dann gegeben, wenn er von dem Zustand abweicht, der für das jeweilige Lebensalter ‚typisch‘ ist.“⁴³

Diese Beschreibung des Begriffs deckt sich mit einer der ersten Definitionen von Behinderung. Bach beschreibt in seinem Werk *Sonderpädagogik im Grundriss* den Begriff folgendermaßen:

„Behinderungen sind individuelle Beeinträchtigungen, die
– *umfänglich* (d.h. mehrere Lernbereiche betreffend) und
– *schwer* (d.h. graduell mehr als ein Fünftel unter dem Regelbereich liegend) und
– *langfristig* (d.h. in zwei Jahren voraussichtlich nicht dem Regelbereich anzugleichen) sind.“⁴⁴

Bach geht hier davon aus, dass die Behinderung eine individuelle Beeinträchtigung ist. Er deutet hier zwar bereits einen Zusammenhang zwischen Behinderung und Gesellschaft an, die Beeinträchtigung der Gesellschaft wäre demnach auch mitverantwortlich für die Entstehung, Steigerung und Beibehaltung individueller Beeinträchtigungen.⁴⁵ Er beschäftigt sich mit dieser Annahme jedoch erst näher in seinem 1985 erschienenen Werk. Dass eine Behinderung immer auch in einem vom Umfeld mitbestimmten Kontext gesehen werden muss, ist heute nicht mehr zu bestreiten und als Grundlage jeglichen sozialen Modells zum Begriff der Behinderung zu sehen. Im Gegensatz zur Beschreibung des Begriffs aus medizinischer Sicht, welche die Behinderung als Resultat beschreibt im Sinne von: „jemand ist behindert“, wird die Behinderung aus Sicht der Gesellschaft immer auch als etwas von außen auf die Person Einwirkendes verstanden im Sinne von: „jemand wird

⁴³ Wenninger, Gerd: *Lexikon der Psychologie: in fünf Bänden. 1. A bis E*, Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag GmbH: Heidelberg 2000. S.193.

⁴⁴ Bach, Heinz: *Sonderpädagogik im Grundriss*, Berlin: Marhold 1975, S. 9.

⁴⁵ vgl. ebd. S. 10.

behindert“. Darüber, dass der Begriff der Behinderung ein aus der Sicht der Allgemeinheit und einseitig konstruierter ist, beschreibt Sofia Plich in der Zeitschrift *Mondkalb*:

„Niemals würde ein Mathematiklehrer einen Tierpfleger wegen seiner wahrscheinlich nicht übermäßig vorhandenen Mathekenntnisse als behindert bezeichnen. [...] Betrachten wir die Sichtweise (behinderter Mensch – nicht behinderter Mensch) doch einfach mal aus der umgekehrten Perspektive. Ich kenne keinen contergangeschädigten Menschen, der alle anderen, die nicht z.B. mit den Füßen schreiben oder essen können, als behindert bezeichnet.“⁴⁶

Trotz der sehr umfangreichen Forschung zum Begriff der Behinderung und der Theorien und Vorschläge zu einer korrekten Bezeichnung und Sprache rund um das Thema Menschen mit Behinderung, ist die Etablierung einer allgemeingültigen und zufriedenstellenden Definition bisher nicht geglückt. Interessant und wichtig erscheint mir jedoch, als Basis-Wissen, die 1980 zum ersten mal formulierte *International classification of Impairments, Disabilities and Handicaps*⁴⁷ der WHO (World Health Organisation) an dieser Stelle heranzuziehen. Sie geht in dieser von drei Unterscheidungen beim Behinderungsbegriff aus: „impairment“, „disability“ und „handicap“⁴⁸:

„An impairment is any loss or abnormality of psychological, physiological, or anatomical structure or function.“⁴⁹

„A disability is any restriction or lack (resulting from an impairment) of ability to perform an activity in the manner or within the range considered normal for a human being.“⁵⁰

„A handicap is a disadvantage for a given individual, resulting from an impairment or a disability, that limits or prevents the fulfillment of a role that is normal (depending on age, sex, and social and cultural factors) for that individual“⁵¹

⁴⁶ Plich, Sofia: „Kein Wort nirgends“, *Mondkalb*, Januar 2007, S. 7.

⁴⁷ dt. etwa: *Internationale Klassifikation von Ungleichheiten, Unfähigkeiten und Einschränkungen*

⁴⁸ Lindmeier: *Behinderung. Phänomen oder Faktum?*, S. 188.

⁴⁹ vgl. World Health Organization: „International classification of impairments, disabilities, and handicaps: a manual of classification relating to the consequences of disease“, publ. for the Twenty-ninth World Health Assembly, (Orig.: World Health Organization: Genf 1980), hier zit. nach: Lindmeier: *Behinderung. Phänomen oder Faktum?*, S. 188.

⁵⁰ ebd. zit. nach: Lindmeier: *Behinderung. Phänomen oder Faktum?*, S. 143.

⁵¹ ebd. zit. nach: Lindmeier: *Behinderung. Phänomen oder Faktum?*, S. 183.

Zum besseren Verständnis möchte ich hier für die Anwendung dieser Definition ein sehr vereinfachtes Fallbeispiel geben:

Eine junge Mutter, Mitte dreißig erleidet einen Autounfall. Sie ist nach diesem nicht mehr in der Lage zu gehen und daher auf einen Rollstuhl angewiesen, beziehungsweise zur eigenen Versorgung und die ihrer Kinder auf Hilfe im Haushalt angewiesen. Ihren Beruf als Physiotherapeutin kann sie nicht mehr ausüben. Sie wird jedoch umgeschult und kann Arbeiten im Büro desselben Arbeitgebers übernehmen.

In der vorangehenden Definition der WHO von Behinderung – Jeanne Nicklas-Faust bezieht sich in ihren Forschungen zum Begriff der Behinderung auf diese Definition – wird „impairment“ bezeichnet als „die *Schädigung*, die als Verlust oder Anomalie einer psychologischen, physiologischen oder anatomischen Struktur oder Funktion gekennzeichnet ist.“⁵² Vereinfacht gesagt, wäre der gebrochene Wirbel der jungen Mutter hier die Schädigung. „Aus einer *Schädigung* kann eine *Leistungsminderung* resultieren: eine Einschränkung der Fähigkeit oder auch die Unfähigkeit, eine Tätigkeit so auszuüben, wie es für einen Menschen als normal angesehen wird.“⁵³ Die Leistungsminderung wäre bei der jungen Frau hier beispielsweise die Eingeschränkte Mobilität generell oder die Unfähigkeit zu gehen.

„Die *Behinderung* dagegen wird von der WHO als eine auf eine Schädigung oder Leistungsminderung zurückgehende Benachteiligung begriffen, die einen bestimmten Menschen teilweise oder ganz daran hindert, eine Rolle auszufüllen, die für ihn nach Alter, Geschlecht und soziokulturellen Faktoren normal wäre.“⁵⁴

Die Liste der aufzuzählenden Behinderungen der jungen Frau des Fallbeispiels wäre wohl sehr lang und teilweise von äußeren Faktoren bestimmt: Sie kann ihre Rolle im Beruf nicht mehr in der Art ausüben wie zuvor, ihr Sozialleben und ihre Freizeitgestaltung sind eingeschränkt, da nicht alle öffentlichen Lokalitäten behindertengerecht sind und so weiter. Ich habe bei dem Fallbeispiel absichtlich eine Person gewählt, die ihre Schädigung durch einen Unfall erlangt, ihre Schul- und Berufsbildung bereits abgeschlossen hat und außerdem nicht alleinstehend, sondern Teil einer Familie ist.

⁵² Nicklas-Faust, Jeanne: „Behinderung als soziale Konstruktion und Pränataldiagnostik“, in: Duttge, Gunnar/Engel, Wolfgang/Zoll, Barbara (Hg.): „*Behinderung*“ im Dialog zwischen Recht und Humangenetik, Göttingen: Universitätsverlag 2014, S. 60.

⁵³ ebd. S. 60.

⁵⁴ ebd. S. 60.

„Neben dem Faktum der Beeinträchtigung nehmen bei dem Behinderungsbegriff [...] die Kontextfaktoren eine wesentliche Rolle ein. So können persönliche oder auch Umweltfaktoren entscheidend dafür sein, ob sich eine Beeinträchtigung als Behinderung auswirkt. In einer Umgebung, die umfassend räumlich barrierefrei ist, wird sich ein Mensch mit Mobilitätseinschränkungen, die seine Beeinträchtigung darstellen, wenig oder gar nicht behindert sehen.“⁵⁵

Der Grad ihrer (der Person des Fallbeispiels) tatsächlichen Behinderung ist also ein relativ geringer, da sie trotzdem eine Rolle auszufüllen vermag, welche für sie als normal zu bezeichnen ist.

3.2 Die vermeintliche Normalität

Die Definition der WHO habe ich vor allem deshalb angeführt, um ein Verständnis zu schaffen dafür, dass sich der Begriff der Behinderung aus den Begriffen „Schädigung“ und „Einschränkung“ zusammensetzt. Auffallend ist jedoch, dass die WHO scheinbar bei ihrer Definition von Behinderung nicht ohne das Wort „normal“ auskommt. Es fällt auf,

„dass der Begriff der ‚Normalität‘ die Gegenmatrix dazu abgibt, was unter ‚Behinderung‘ zu verstehen ist. Der Behinderungsbegriff scheint sich geradezu durch Opposition zum Begriff der Normalität definieren zu lassen, insofern man glaubt, Behinderung primär als Abweichung vom ‚Normalen‘ verstehen zu können.“⁵⁶

Der Begriff der Normalität richtet sich in der Gesellschaft gewissermaßen nach der Masse oder nach dem, was sich durchsetzt. Nach intensiver Auseinandersetzung und auf der Suche nach einer, wenn schon nicht allgemein gültigen, aber zumindest einer vorrangig gültigen Definition von Behinderung, kann man sagen, dass die Maßstäbe für eine Behinderung nicht nur fragwürdig, sondern letztlich auch zufällig sind. Sie gehen von den Anforderungen einer sogenannten Leistungsgesellschaft aus, von motorischen und rationalen Fähigkeiten und richten sich nach dem vermeintlich Normalen. In einem Artikel von Stefanie Schramm, der sich mit der Frage beschäftigt „Was ist normal?“⁵⁷, wird das

⁵⁵ ebd. S. 61.

⁵⁶ Wildfeuer, Armin G.: „Menschenbild und Normalitätskonzept. Überlegungen im Kontext der Bestimmung des Begriffs ‚Behinderung‘“, in: Eller, Friedhelm (Hrsg.): *Problemfelder kindlicher Entwicklung. Beiträge aus der Sicht unterschiedlicher Disziplinen*, Münster: Verlag Barbara Budrich 2007, S. 323.

⁵⁷ Schramm, Stefanie: „Was ist normal?“, *Die Zeit*, Nr. 20/2013, <http://www.zeit.de/2013/20/normalitaet-normen-und-grenzen>, 10.08.2014, (Orig.: 17.05.2013).

allgemeine Selbstverständnis von Normalität kritisch hinterfragt, vor allem aus dem Aspekt heraus, dass Dinge, die heute als normal bezeichnet werden, morgen schon als abnormal gelten können oder (vor allem) umgekehrt. Normalität oder die Frage danach, was als normal gilt, ist also historisch relativ und richtet sich nach einem vermeintlichen Menschenbild, welches, „so vage und trennscharf es auch immer sein mag, eine Normalitätsvorstellung impliziert“, so Armin Wildfeuer. Unsere heutige Familienstruktur beispielsweise ist historisch gesehen die Ausnahme oder in der Entwicklung unserer Sexualität hat sich ein Wandel vollzogen hinsichtlich der Frage danach, was wir als normal empfinden. Grundsätzlich lässt sich sagen: „Es ist heute mehr normal als früher.“⁵⁸ Während in den Naturwissenschaften, in der Medizin beispielsweise aber Normalität ohne Schwierigkeiten präzise bestimmt werden könne – „Eine Körpertemperatur knapp unter 37 Grad gilt in der Medizin als normal; schon wenige Grade mehr lassen den Körper heftig reagieren.“⁵⁹ – sei das Normale in der Kultur „unscharf“⁶⁰, so Gerhard Schulze im Artikel *der Zeit*.

„Und weil wir es uns gern einfach machen, schließen wir oft von unserem Körper auf die Welt, sagt Schulze: ‚Der Körper ist das älteste und am weitesten verbreitete Normalitätsmodell.‘ [...] Und wenn wir mit diesem einfachen Normalitätsmodell des Körpers auf die komplizierte Welt losgingen, müsste das schiefgehen.“⁶¹

Aber was, wenn man dieses Normalitätsmodell des Körpers, in Frage stellt? Wie oben angedeutet, müsste man doch, wenn es sich bei sogenannter Normalität auch bloß um eine historische Konstruktion handelt, diese hinterfragen. Auch oder insbesondere in Bezug auf den menschlichen Körper und der Behinderung:

Armin G. Wildfeuer hinterfragt in seinem Beitrag *Menschenbild und Normalitätskonzept*.

Überlegungen im Kontext der Bestimmung des Begriffs „Behinderung“ genau das.

„Begriffe bestimmen unsere Sicht der Dinge. [...] Denn begreifen können wir nur, was wir in Begriffe fassen können.“⁶²

⁵⁸ ebd.

⁵⁹ ebd.

⁶⁰ Schulze, Gerhard: zit. in: Schramm, Stefanie: „Was ist normal?“.

⁶¹ ebd.

⁶² Wildfeuer: „Menschenbild und Normalitätskonzept. Überlegungen im Kontext der Bestimmung des Begriffs ‚Behinderung‘“, S. 319.

Er sagt, dass wir diesen Begriffen gewissermaßen ausgeliefert wären und, dass dies aufgrund eines daraus folgenden unreflektierten Begriffsgebrauchs, Zweideutigkeiten und Unschärfen nicht nur bilden, sondern diese auch fördern würden.⁶³ Auch Begriffe wie Normal und Normalität gehören zu jenen Begriffen, welche intuitiv, gleich einem Modewort alltägliche Verwendung finden.

Dieser Umstand sei problematisch, wie Wildfeuer sagt, als diese

„ihrer vordergründig-intuitiven Begriffsbedeutung nach geeignet erscheinen, für das soziale Miteinander einen quasi plausiblen Maßstab dafür abzugeben, was – weil einer ‚Norm‘ entsprechend – wünschenswert, unauffällig und anstrebenswert ist.“⁶⁴

Weil der Mensch dadurch eine allgemeine Ahnung davon zu haben scheint, was normal ist, bekommt er gleichzeitig ein konkretes Bild davon, was nicht normal ist. Behinderung ist demnach nicht normal. Sie ist weder wünschenswert, noch unauffällig noch anstrebenswert. In letzter Instanz wäre es sogar wünschenswert sie abzuschaffen. Jérôme Bel thematisiert den Begriff der zu hinterfragenden Normalität in *Disabled Theatre* unübersehbar, da hier offensichtlich eine Masse der Normalität mit dessen Gegensatz konfrontiert wird. Chiara Vecchiarelli schreibt im Presstext zu *Disabled Theatre*:

„In einer Gesellschaft, die sich selbst als zutiefst normal definiert, bildet Behinderung eine Grenze, gegen die die Kategorie der Normalität anrennt. Ihre intellektuelle Spielart, also geistige Behinderung, gilt weithin als das radikale Gegenteil der intellektuellen Schärfe und Kultiviertheit des an zeitgenössischem Tanz und Theater interessierten Publikums. Diese Form von Behinderung versucht Bel in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit ebendieses Publikums zu rücken, um aus ihr einen Schlüssel zu machen, der uns eine Sichtweise erlaubt, durch die wir eine gemeinsame Dimension denken können.“⁶⁵

Das Konstrukt einer existierenden Normalität ist demnach zu hinterfragen und deshalb möchte ich im Folgenden den Behinderungsbegriff aus einer gewagten – weil radikalen – Sichtweise beleuchten, aus dem Blickwinkel einer Theorie, welche das Existieren jeglicher Form von Wahrheit ablehnt und dadurch auch den Behinderungsbegriff letztlich als nicht existent definiert.

⁶³ vgl. ebd. S. 319.

⁶⁴ ebd. S. 320.

⁶⁵ Vecchiarelli, Chiara: „Disabled Theater. Eine Zusammenarbeit mit Jérôme Bel“, *Stiftung Zürliwerk Kultur. Theater Hora*, <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=485&produktion=505>, 18.6.2014 (Orig.: 2012).

3.3 Behinderungsbegriff im Rahmen des radikalen Konstruktivismus

„Das Wahre ist dasselbe wie das Gemachte.“⁶⁶

Konstruktivistische Theorien gehen davon aus, dass jeder Erkenntnis, jeder Wahrheit und jedem Wissen ein Prozess des Konstruierens vorausgeht. „Der Radikale Konstruktivismus ist [...] eine besondere Art, Wissen zu begreifen, [...] Wissen nicht nur als Ergebnis, sondern auch als Tätigkeit.“⁶⁷ Diese subjektive Tätigkeit des Konstruierens macht jeden Zugang zu einer Realität unmöglich und zeichnet somit kein Bild von der Welt an sich. Diese ist nach dieser Theorie eben immer bloß das Ergebnis einer individuellen Konstruktions-Arbeit des jeweiligen Beobachters. Dieser Prozess kann nicht losgelöst von der subjektiven Wahrnehmung, ohne die Interpretation des Wahrgenommenen stattfinden und sogar kann diese Interpretation nicht unabhängig von der subjektiven Erfahrung des Beobachters stattfinden. Ernst von Glasersfeld vertritt mit der Theorie des radikalen Konstruktivismus, dass

„alles Wissen, wie immer es auch definiert werden mag, nur in den Köpfen von Menschen existiert und dass das denkende Subjekt sein Wissen nur auf der Grundlage eigener Erfahrung konstruieren kann.“⁶⁸

Die Existenz der Umwelt, welche sich der Mensch schafft, sei zwar nicht zu leugnen – „Lassen Sie mich bei unseren Überlegungen noch einmal nachdrücklich betonen, dass der Konstruktivismus nie die Wirklichkeit – die ontische Wirklichkeit – verneint oder verleugnet“⁶⁹ – jedoch könne diese bloß durch Beobachtungen individuell erlebt werden. Alle Aussagen über eine vom Subjekt unabhängige Wirklichkeit beruhen auf diesen Beobachtungen und so wie sich der Mensch eine Wirklichkeit seiner Umwelt schafft, so steht auch das Gegenüber, der Andere, die Mitmenschen im Kontext dieser subjektiven Konstruktionen und dazu, was man von sich selbst weiß und sich selbst zuschreibt. Das

⁶⁶ Glasersfeld, Ernst von: „Einführung in den radikalen Konstruktivismus“, in: Paul Watzlawick (Hg.): *Die erfundene Wirklichkeit: wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*, 12. Auflage, München: Piper 2000, S. 26.

⁶⁷ Glasersfeld, Ernst von: *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 43.

⁶⁸ ebd. S. 22.

⁶⁹ Glasersfeld, Ernst von: *Wissen, Sprache und Wirklichkeit. Arbeiten zum radikalen Konstruktivismus*. Autorisierte deutsche Fassung von Wolfram K. Köck, Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1987, S. 422.

Gegenüber ist das Ergebnis einer Externalisierung, also der Sichtweisen über sich selbst nach außen. Glasersfeld charakterisiert das Gegenüber als subjektives Spiegelbild.⁷⁰ Der Mensch hat durch einen ähnlichen Aufbau seines Nervensystems und seiner Sinnesorgane auch grundsätzlich ähnliche Voraussetzungen zur Wahrnehmung, und kann so auch eine Erkenntnis gewinnen über den kommunikativen Austausch mit anderen Individuen. Obwohl er seine Umwelt und seine Mitmenschen auf seine eigenen Erfahrungen bezogen individuell wahrnimmt, interpretiert und versteht, können diese Erfahrungen einzelner Beobachter Ähnlichkeiten aufweisen aufgrund sozialer Interaktionen oder „(Stör)- Einwirkung“⁷¹, wie Maturana diese Erregung des Nervensystems bezeichnet. Die Umwelt/das Milieu des Individuums, „stört („perturbiert“) es lediglich und löst dabei spezifische Veränderungen der Nervenzellenaktivitäten aus“⁷², beziehungsweise kann es so zu einer „ontogenetische(n) Anpassung“⁷³, kommen. Innerhalb dieses Systems habe der Mensch den Wesenszug eines induktiven Systems, es „funktioniert in prognostizierender Weise; was einmal geschehen ist, ereignet sich wieder. Seine Organisation [...] ist konservativ und wiederholt nur das, was funktioniert hat.“⁷⁴ Kurz gesagt, entsteht so eine Regelmäßigkeit, welche zu einem genormten und wiederholten Verhalten führt. So kann sich eine gemeinsame und ähnliche Annahme von Wahrheit innerhalb einer Kultur und Gesellschaft etablieren und ein Begriff wie Behinderung wird zu einem plausiblen. Nach und nach wird so der Eindruck einer allgemein gültigen Wirklichkeit erweckt, und zwar durch eine Regelmäßigkeit und Wiederholung eines bestimmten Vorgangs. Denn, sobald Eindrücke und Erfahrungen miteinander wiederholt aufeinander bezogen werden, liefern sie „Unterscheidungen oder Gleichheiten und Invarianten; [...] Wiederholung ist der grundlegende Baustein der erlebten Wirklichkeit.“⁷⁵ So wird eine Wahrheit oder eben ein Begriff innerhalb eines

⁷⁰ ebd. S. 416.

⁷¹ Maturana, Humberto: *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*, 2. Auflage, Braunschweig, Wiesbaden: Springer 1985, S. 146.

⁷² Riegas, Volker/Vetter, Christian (Hrsg.): *Zur Biologie der Kognition. Ein Gespräch mit Humberto Maturana und Beiträge zur Diskussion seines Werkes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 332.

⁷³ Maturana: *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*, S. 145.

⁷⁴ Maturana, Humberto: *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit. Ausgewählte Arbeiten zur biologischen Epistemologie*, Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1985, S. 52.

⁷⁵ Glasersfeld, Ernst von: „Konstruktion der Wirklichkeit und des Begriffs der Objektivität“, in: Gumin, H./ Mohler, A. (Hrsg.): *Einführung in den Konstruktivismus*, München: Piper 1992. S. 32.

sozialen Systems gebildet, um sich einerseits abzugrenzen von anderen Systemen, wie etwa anderen Bevölkerungsgruppen, und andererseits um den Ausschluss aus einem bestehenden sozialen System zu vermeiden.

Alain Platel, Heilpädagoge und Choreograph erzählt in einem Interview eine hierfür passende Geschichte:

„Menschen, die als unnormale ausgegliedert werden, haben oft eine enorme Kraft. [...] Meine Mutter war fünfzig Jahre lang mit einem Mann befreundet, der im Bett lag. Es war noch nicht mal ein Bett, es war ein Sofa, und neben ihm gab es ein Fenster, durch das er die nächste Wand sehen konnte, sonst nichts, keinen Baum, kein Grün. Die einzige Abwechslung, die er hatte, war ein kleiner Fernseher. Ich habe manchmal meine Mutter begleitet, wenn sie ihn besuchte. Er lag im Hinterzimmer einer kleinen Wohnung, fünfzig Jahre lang, und sein Bruder sorgte für ihn. Er konnte sich nicht bewegen, nur ein bisschen den Kopf drehen und sprechen. Aber er war einer jener Menschen, zu denen die Leute kamen, um sich Mut zu holen. ‚Heute geht es mir schlecht‘, sagten sie, ‚ich muss zu Fernand.‘ Und Fernand sprach mit ihnen, und danach ging es ihnen besser. Er war der heroischste Mensch, den ich je kennengelernt habe, er war immer neugierig auf das Leben, und er liebte es, wenn man ihm davon erzählte. Für mich ist er das beste Beispiel dafür, dass behinderte oder kranke Menschen nicht marginalisiert werden dürfen. Wir brauchten ihn.“⁷⁶

Diese Geschichte zeigt, dass hier Alain Platel und seine Mutter in Fernand keinen Menschen mit Behinderung, sondern einen Menschen mit bestimmten Fähigkeiten gesehen haben. Die Allgemeinheit würde Fernand jedoch aufgrund seiner eingeschränkten Mobilität als schwer behindert bezeichnen. Aus konstruktivistischer Sicht könne aber ein Begriff – wie Glasersfeld betont – lediglich viabel und nicht wahr sein: „Handlungen, Begriffe und begriffliche Operationen sind dann viabel, wenn sie zu den Zwecken oder Beschreibungen passen, für die wir sie benützen.“⁷⁷ Des weiteren erläutert Glasersfeld:

„Der Begriff Wahrheit als einer wahren Abbildung einer von uns unabhängigen Realität wird durch den Begriff der Viabilität, der Gangbarkeit, ersetzt und dieser beansprucht, nicht mehr zu sein als ein mögliches Denkmodell für die einzige Welt, die wir ‚erkennen‘ können, die Welt nämlich, die wir als lebende Individuen konstruieren.“⁷⁸

⁷⁶ Platel, Alain, Interview mit Renate Klett: „Geteilte Einsamkeit. Was heißt schon ‚normal‘?, *Theater der Zeit*, April 2014, S.11.

⁷⁷ Glasersfeld: *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*, S. 43.

⁷⁸ Glasersfeld, Ernst von: *Unverbindliche Erinnerungen*. Wien, Bozen: Folio Verlag 2008, S. 237.

Stellte man nun die Aufgabe, 1 plus 1 zu addieren und ein stimmiges Ergebnis würde auf mathematischem Weg erzielt werden, so wäre dieser Weg und die angewandte Formel dafür lediglich viabel, nicht aber wahr. Die Theorie des radikalen Konstruktivismus lässt einen alternativen Weg zur individuellen Richtigkeitsfindung offen und so wäre die Aussage, dass eine Person behindert sei – im Sinne von: „behinderter“ als man selber – dann wäre diese Wahrnehmung lediglich eine, wie Watzlawick es nennt „Beobachtung zweiter Ordnung“ und fungiert als Erklärung oder Interpretation für die Wirklichkeit „erster Ordnung“.⁷⁹ Und deshalb sind konstruktivistische Theorien

„radikal“, weil sie Erkenntnisbildung und Wirklichkeits-(er-)findung weitgehend dem einzelnen Subjekt und seinem individuellen Erkenntnisweg überlassen. [...] Eine übergeordnete Gewissheit bleibt dabei ausgeschlossen.“⁸⁰

Mir scheint im Kontext zum Behinderungsbegriff deshalb ein konstruktivistischer Ansatz interessant, weil er nicht vorgibt, etwas festschreiben oder definieren zu können. Es kann lediglich ein Raum geschaffen werden, in welchem dieser Begriff verhandelt, oder in der darstellenden Kunst eben auch gezeigt werden kann, was je nach Anzahl der Mitwirkenden und Zuseher viele verschiedene subjektive Erfahrungen und Erkenntnisse hervorbringen kann. Der Konstruktivismus nimmt hier hinsichtlich des Begriffs der Behinderung eine kritische Position ein und geht davon aus: „Die Behinderung liegt im Auge des Betrachters.“⁸¹ Lindemann und Vossler stellen die These auf, dass eine Gleichwertigkeit jedes Subjekts anzustreben und demnach eine individuelle Verantwortlichkeit für eine persönliche Konstruktion von Wirklichkeit anzuerkennen sei.⁸² Des weiteren könne dieses individuelle Bild, welches für das jeweilige Individuum die „Kriterien der Viabilität, Plausibilität, etc.“ erfüllen würde, „von einem äußeren Beobachter nicht als falsch, gestört, oder unrealistisch bezeichnet werden.“⁸³ Diese Sichtweise stellt sich somit auch gegen ein nur ein ansatzweises Denken, „unsere Wirklichkeitsvorstellungen seien vollständiger,

⁷⁹ Vgl. Watzlawick, Paul: „Wirklichkeitsanpassung oder angepasste ‚Wirklichkeit‘? Konstruktivismus und Psychotherapie“, in.: Foerster, Heinz von (Hrsg.): *Einführung in den Konstruktivismus*, München: Piper 1995, S. 92.

⁸⁰ Moser, Vera/Sasse, Ada: *Theorien der Behindertenpädagogik*, München: Ernst Reinhardt Verlag 2008, S. 91.

⁸¹ Vgl. Lindemann, Holger/Vossler, Nicole: *Die Behinderung liegt im Auge des Betrachters. Konstruktivistisches Denken für die pädagogische Praxis*, Neuwied: Luchterhand 1999.

⁸² Vgl. ebd. S. 94.

⁸³ ebd. S. 96.

richtiger oder wahrer, als die unserer behinderten Mitmenschen.“⁸⁴ Hinsichtlich des Begriffs der Behinderung ist diese Theorie deshalb interessant, weil sie sich vor allem nicht an einen Wahrheitsbegriff festklammert, welcher durch eine Mehrheit und durch Wiederholung konstruiert wird, sondern theoretisch von sieben Milliarden Menschen – also Beobachtern – sieben Milliarden Wahrheiten gleichzeitig und gleichwertig existieren. In der Vorbemerkung zu *Das Reale in seiner Einzigartigkeit* schreibt Clément Rosset über das Interesse und das Streben nach der Realität:

"Dabei ist das moderne Interesse für die Geschichtlichkeit des Realen ein Hinweis unter vielen auf die Schwierigkeiten, denen man begegnet, wenn man das Reale schlechthin betrachten will. Diese Mühe läßt sich übrigens vertreten, da sich das Reale aufgrund seiner einzigartigen Konstruktion von allen Dingen am wenigsten einer natürlichen Betrachtung darbietet."⁸⁵

Auch Rosset spricht hier von den Schwierigkeiten dieses Begriffs aufgrund seiner einzigartigen Konstruktion, welche nur durch die Dekonstruktion (der Begriffe der Behinderung, Wahrheit oder Realität) überhaupt erst betrachtet werden kann und ist damit d'accord mit Maturana und Varela, die meinen, dass die Erkenntnis einer Erkenntnis dazu verpflichte, in einer ständigen Wachsamkeit gegenüber der Versuchung einer Gewissheit zu sein.

„Sie verpflichtet uns dazu einzusehen, daß unsere Gewißheiten keine Beweise der Wahrheit sind, daß die Welt, die jedermann sieht, nicht *die* Welt ist, sondern *eine* Welt, die wir mit anderen hervorbringen. Sie verpflichtet uns dazu, zu sehen, daß sich die Welt nur ändern wird, wenn wir anders leben.“⁸⁶

Was Maturana und Varela hier mit „anders leben“ bezeichnen, könnte als Anstoß dafür gesehen werden, nicht nur nach einem Stück wie *Disabled Theatre*, sondern allgemein das persönliche Wahrheits-Verständnis infrage zu stellen, um offen zu sein für andere Sicht- und Denkweisen. Hinsichtlich des Begriffs der Behinderung beispielsweise, und man rufe sich an dieser Stelle nochmal die Definition der WHO von Behinderung ins Gedächtnis,

⁸⁴ Palmowski, Winfried/Heuwinkel, Matthias: *Normal bin ich nicht behindert! Wirklichkeitskonstruktionen bei Menschen, die behindert werden*, 2. Auflage, Dortmund: Borgmann 2002, S. 10.

⁸⁵ Rosset, Clément: *Das Reale in seiner Einzigartigkeit*, a. d. Franz. von Ronald Voullié, Berlin: Merve Verlag 2000, (Orig. *L'objet singulier*, Paris 1979), S. 7.

⁸⁶ Maturana, Humberto / Varela, Francisco: *Der Baum der Erkenntnis: Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*, München: Scherz 1987, S. 263f.

muss man kritisch hinterfragen, warum sich nach langer Recherche nicht *eine* einzige positiv konnotierte Definition von Behinderung finden lässt. Es gibt keine offizielle Theorie, kein starkes Modell, welches einen positiven Faktor, eine gewisse Qualität oder einen Vorteil von Menschen mit mentaler oder körperlicher Beeinträchtigung beschreibt. Einfache Beispiele dafür wären etwa die überhöhte Sensibilität der Haut Taubblinder, ein überhöhtes Maß an sozialem Verhalten von Menschen mit Trisomie 21, oder die verstärkte Aufmerksamkeit, Intelligenz und ein überhöhtes Gedächtnis von autistischen Menschen. Die Liste der Vorteile und herausragenden Fähigkeiten von Menschen mit Beeinträchtigung und Behinderung wäre eine lange, und trotzdem sich (bei jedem Menschen) eigentlich immer nur Teilbereiche und einzelne Fähigkeiten als eingeschränkt bezeichnen lassen, findet sich keine positive Definition vom Begriff der Behinderung. Ein Moment aus Jérôme Bels *Disabled Theatre*, der den Zuseher nicht nur in Staunen versetzt, sondern ihm auch vorführt, dass eine Behinderung auch gewisse Fähigkeiten mit sich bringen kann ist, als Julia, eine der Darstellerinnen am Ende ihres selbst choreographierten Tanz-Solos – und allein diese Darstellung war schon überaus bemerkenswert! – in den Spagat rutscht. Für sie ist das keine Schwierigkeit, denn „Menschen mit Downsyndrom haben äußerst dehnbare Bänder, der Spagat ist für sie eine leichte Übung“⁸⁷ und auch scheint sie sich darüber bewusst zu sein, dass dieses Können sie von der breiten Masse abhebt, sonst hätte sie es wohl nicht in ihre Choreographie eingebaut. Die Darsteller wollen bei den Solos zeigen, was sie können und was sie ausmacht. Schauspielerisch zeigt sich hinsichtlich der Authentizität oder Autonomie auf der Bühne, eine besondere Qualität. Christoph-Schlingensiefel sagt über die darstellerische Leistung des Schauspielers (mit Beeinträchtigung) Mario Garzaner:

„Der schafft es, den Raum zum Leuchten zu bringen. [...] Da kann man machen, was man will, der schafft es, dass alles hell leuchtet, wenn er auftritt. [...] Es gab sogar Schauspieler, die plötzlich auch so spielen wollten (vergeblich natürlich), weil sie merkten, dass mit den Behinderten eine Klarheit auf die Bühne kam, die sie mit ihrer eigenen Leidensschwitzerei vermissten. Hier meint es jemand so, wie er es sagt – das ist die Größe, die diese Menschen haben.“⁸⁸

⁸⁷ Stelzer, Tanja: „Julia Häusermann: Ihr behindert mich!“, *Zeit-Online*, <http://www.zeit.de/2014/04/julia-haeusermann-downsyndrom-theater>, 22.09.2014, (Orig.: 16.01.2014).

⁸⁸ Schlingensiefel, Christoph: zit. in: Bugiel, Marcel: „Auftreten und leuchten. Theater und Behinderung – eine Spurensuche zwischen Integration und künstlerischer Autonomie“, *Theater der Zeit*, April 2014, S. 14.

Gisela Höhne, Mitbegründerin des Theater RambaZamba beschreibt diese Gabe der Darsteller folgendermaßen:

„Sie können einfach nicht anders als volle Kanne emotional in ihre Arbeit einzusteigen, die ihnen anvertrauten und von ihnen angenommenen Rollen mit all ihrer Wut, ihrer Verzweiflung, auch ihrer Freude, ihrer Lust zu füllen und das direkt und unvermittelt dem Publikum mitzuteilen.“⁸⁹

Auf die enormen künstlerischen und schauspielerischen Fähigkeiten der Darsteller mit Beeinträchtigung werde ich im Kapitel dieser Arbeit *Der authentische Darsteller* noch genauer eingehen. An dieser Stelle soll ein Bewusstsein dafür geschaffen werden, dass zum einen der Begriff der Behinderung aus konstruktivistischer Sicht zu hinterfragen ist, und zudem soll ein Raum für eine positive Sichtweise auf diesen Begriff geschaffen werden. Hinsichtlich des Interesses am Realen und dem Wunsch nach Authentizität kann – hierzu erneut Clément Rosset – zumindest schon Folgendes gesagt werden:

"Die Vollendung eines bestimmten Realen setzt das Scheitern eines bestimmten anderen Realen voraus, also so etwas wie die Verhinderung eines Zugriffs auf die Realität von anderer Seite, die Ausschaltung eines Rivalen, die um so dringender ist, als dieser mehr Glaubwürdigkeit hat. Daraus folgt, daß das Reale, das letztendlich stattfindet, das Andere dessen ist, was normalerweise hätte stattfinden müssen, und daß es nur zustande kommt, wenn es die Unterstützung (oder den Verrat) dieses Eingriffes von außen in etwas umsetzt, das in der Alltagssprache mit Ausdrücken wie ‚ein wenig nachhelfen‘ oder ‚seine Beziehungen spielen lassen‘ bezeichnet wird.“⁹⁰

Die konstruktivistische Dekonstruktion von „Behinderung“, ließe sich als Verhinderung dessen sehen, dass dieser Begriff (das „Reale“) tatsächlich existent wäre. Dass er jedoch alltäglich benutzt wird und somit gebräuchlich und allgemein verständlich ist, zeigt, dass diese Ansicht das ist, was eigentlich hätte stattfinden müssen. Das Zeigen dessen, dass diese Menschen auf der Bühne in *Disabled Theatre* nicht mehr oder weniger behindert sind, als jeder andere im Zuschauerraum, und mehr noch, dass jede Behinderung auch eine bestimmte Qualität mit sich bringt, bedeutet ein Missglücken der vermeintlichen Normalität und Realität. Diese Scheitert und es wird ein gedanklicher Ort und ein Raum auf der Bühne dafür geschaffen, an welchem sich Authentizität tatsächlich zutragen kann.

⁸⁹ Höhne, Gisela: zit. in: Linzer, Martin: „Inklusion – was'n ditte?“, *Theater der Zeit*, April 2014, S. 16.

⁹⁰ Rosset: *Das Reale in seiner Einzigartigkeit*, S. 10.

Die Behinderung steht für ein positives Scheitern und für eine Möglichkeit und eine Gabe (der Menschen mit Beeinträchtigung), sich dem Realen und Authentischen in der Inszenierung anzunähern.

4. Inszenierte Authentizität

Etymologisch geht der Begriff der Authentizität auf das griechische *authentēs* zurück, was als Schöpfer, Autor oder Urheber übersetzt werden kann. Das davon abgeleitete Adjektiv „authentisch“ bezeichnet die Qualität von Objekten inwiefern sie original oder echt sind und tatsächlich vom Autor stammen.⁹¹ Auf ein Subjekt angewandt bedeutet es weiters: „Als authentisch gilt [...] eine Person, die anderen und sich selbst gegenüber ‚echt‘, ‚wahrhaftig‘ ist, mit sich selbst übereinstimmt.“⁹²

Nach kurzer Recherche ist die Liste lang, wofür dieser Begriff stehen kann. Und nach der Auflösung des Begriffs von Wahrheit und Realität im vorangehenden Kapitel muss man sich darüber bewusst sein, dass wohl eine Definition dieses schwierigen und doch allgegenwärtigen Begriffs nicht möglich sein wird. Man muss Authentizität als existenten und gültigen Begriff gleich an dieser Stelle hinterfragen, ja sogar versuchen ihn zu dekonstruieren, um einen gedanklichen Ort schaffen zu können, an welchem er in Erscheinung treten könnte. Luhmann beschreibt den Authentizitätsbegriff als Kultform der Naivität und spricht ihm jegliche theoretische Erklärungskraft ab.⁹³ Dass sich der Begriff der Authentizität nicht definieren lässt, bedeutet jedoch nicht, dass nicht jeder eine gewisse Vorstellung von ihm zu haben scheint und sich das Bedürfnis danach, dem zu entsprechen (was man unter authentisch versteht), in allen Medien, in der Politik, in der Werbung und im Marketing, in der Kunst vor allem und in philosophischen Diskursen um das Subjekt, finden lässt. Authentizität ist allgegenwärtig und als Konzept ist es ein Begriff, welcher seit der Neuzeit vermehrt an Aufmerksamkeit gewinnt. Zwar ist der Begriff seit der Antike hinsichtlich einer begrifflichen Beschreibung tatsächlich eine Thematik der Philosophie, jedoch hätte sich, wie Susanne Knaller in der Einleitung von *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs* bemerkt, erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Begriff der Authentizität mit seiner „Aura von Echtheit, Wahrhaftigkeit, Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit, Eigentlichkeit“ zu einem „catchword“⁹⁴ entwickelt.

⁹¹ vgl. Koch, Gerd/Streisand, Marianne (Hrsg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*, Berlin: Schibri-Verlag 2003, S. 32.

⁹² ebd. S 32.

⁹³ Vgl. Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 152f.

⁹⁴ Knaller, Susanne/Müller, Harro: „Authentizität und kein Ende“, in: *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 7.

„So kann man im Religionssystem authentische Spiritualität bezeugen, man kann im Wirtschaftssystem für ‚authentic tomatoes‘ und im Kunstsystem für authentische Filme werben. In allen Sparten der öffentlichen Medienarbeit müht man sich darum, Authentizitätseffekte zu inszenieren.“⁹⁵

Die Effekthaftigkeit, die Knaller dem Authentizitätsbegriff hier zuweist, ist gewissermaßen als eine Kritik ihrerseits zu sehen. Sie definiert Authentizitätseffekte in der öffentlichen Medienarbeit als Mittel zum Zweck, als bloßen Mehrwert, als Verkaufs-Argument. Knaller bezieht sich hier womöglich auf die „Definition des Effekts als Wirkung ohne Ursache“⁹⁶ und folgert: „Authentizität [...] ist zu einem erfolgreich eingesetzten Markenartikel und Emblem geworden“⁹⁷ was jedoch nicht die Frage beantwortet, ob es überhaupt eine Möglichkeit der Inszenierung von Authentizität gibt.

4.1 Inszenierung von Authentizität. Geht das?

"Wenn der Satz formuliert wird: ‚Ich bin jetzt authentisch,‘ dann wird man vielleicht bei höflicher, die hermeneutisch Gutwilligkeit stark überdehnender Auslegung sagen können, daß dieser Satz nicht entscheidbar sei; richtig ist auf jeden Fall die Feststellung, daß es sich bei diesem Satz um einen double bind, um einen performativen Widerspruch handelt: Derjenige, der Authentizität für sich beansprucht, dementiert diese im Akt des Behauptens zugleich. [...] Er eröffnet eine Sackgasse, aus der es kein Entkommen gibt.“⁹⁸

Hier wieder das Bild der Sackgasse, also die Vorstellung, dass es in dem Moment, in welchem dieser Weg eingeschlagen wird, kein Entkommen mehr gibt. Authentisch zu sein, um Authentizität zu erlangen, würde demnach in dem Moment der Bewusstmachung dessen, in dem Moment in welchem ein Vorhaben existiert, den ersten Schritt in die Sackgasse bedeuten. Dieses Beispiel von Knaller gibt im Grunde gleich zu Beginn die Antwort auf die Frage, ob Authentizität als Begriff, als Idee oder als Konzept inszenierbar ist.

Im Folgenden soll die Beziehung der Begriffe der Authentizität und der Inszenierung untersucht werden, und zwar im Kontext der Theatralität. Während bei medialen

⁹⁵ ebd. S. 7.

⁹⁶ Adorno, Theodor W.: *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*, Gesammelte Schriften, Band 6, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 9.

⁹⁷ Knaller: *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, S.7.

⁹⁸ ebd. S. 8f.

Inszenierungen (wie etwa im Bereich der Politik oder der Werbung) nämlich versucht wird, die Mittel der Inszenierung verdeckt zu halten, lässt sich bei theatralischen Inszenierungen durch die gleichzeitige Anwesenheit von Darsteller und Zuseher das Theaterhafte der Darstellung nicht unsichtbar machen.

Erika Fischer-Lichte schreibt über die Geschichte des Begriffs Inszenierung, dass es sich bei diesem um einen

„Terminus handelt, der dem semantischen Feld des Theaterbegriffs zugehört. Es wird gebildet von Begriffen wie Aufführung, Inszenierung, Schauspieler/Darsteller, Leiblichkeit, Körper, Körperbild, Rolle, Maske, Spiel, Schauspiel, Bühne, Schauplatz, Szene, Zuschauer/Beobachter, Wahrnehmung.“⁹⁹

Im Vergleich zu den aufgelisteten Begriffen handle es sich beim Begriff der Inszenierung um einen vergleichsweise jungen, „welcher erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts in die deutsche Sprache eingeführt wurde.“¹⁰⁰

„Der Begriff ‚mise en scène‘ / ‚Inszenierung‘, der in den zwanziger/dreißiger Jahren im Französischen geprägt und ins Deutsche übernommen wurde, entstand zu einer Zeit, als sich grundlegende Veränderungen auf dem Theater ankündigten: der Aufstieg des Regisseurs vom Arrangeur zum Künstler, ja, zum eigentlichen Schöpfer des Kunstwerks der Aufführung.“¹⁰¹

Diese Entwicklung der Rolle des Regisseurs hin zum Künstler passierte nicht von einem Tag auf den anderen, beziehungsweise bestand in den „vierziger Jahren noch keineswegs Konsens hinsichtlich der Frage, ob die Tätigkeit des Inscenesezens als künstlerisch zu bewerten sei.“¹⁰²: Heute ist ein Theater ohne Regisseur undenkbar und die Tätigkeit desselben wird als höchst künstlerisch eingestuft. Dasselbe gilt für den Film, das Fernsehen und generell für alle Bühnenwerke. Das In-Szene-Setzen passiert hier meist nicht versteckt, sondern unübersehbar und dementsprechend wird dieses (das Inszenieren) auch als solches offensichtlich wahrgenommen.

⁹⁹ Fischer-Lichte, Erika: „Theatralität und Inszenierung“, in: Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian/Pflug, Isabel/Warstat, Michael (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*, 2. Auflage, Tübingen: Narr Francke Attempo 2007, S. 12.

¹⁰⁰ ebd. S. 12.

¹⁰¹ ebd. S. 13.

¹⁰² ebd. S. 13.

„Als ästhetische Kategorie ist Inszenierung unmittelbar auf einen anderen Aspekt von Theatralität bezogen: auf den der Wahrnehmung. Während für Theaterinszenierungen gilt, daß sie eben unter der Bedingung zu wirken vermögen, daß sie stets auch als Inszenierung wahrgenommen werden, gilt diese Prämisse keineswegs für andere Arten von Inszenierungen.“¹⁰³

Andere Arten von Inszenierung findet man in jeder noch so natürlich wirkenden Umwelt. Ein offensichtliches Beispiel dafür wäre etwa ein schön angelegter Garten, ein Naturpark oder auch jegliche Form von Stadt- und Raumplanung, welche im Allgemeinen nicht als inszeniert gelten (weil ihre Inszenierung nicht auf den Aspekt der Theatralität bezogen wird), jedoch vom Menschen in einem „Prozeß, in dem die Strategien entwickelt und erprobt werden, nach denen was, wann wie lange, wo und wie vor den Zuschauern in Erscheinung treten soll“¹⁰⁴, so und in der Form inszeniert wurden. „D.h. die Inszenierung vermag hier gerade deshalb zu wirken, weil sie nicht als solche wahrgenommen wird.“¹⁰⁵ Sowohl bei der offensichtlichen, als auch bei der verschleierte Inszenierung meine der Begriff der Inszenierung als ein ästhetischer, nach Fischer-Lichte

„Kulturtechniken und Praktiken, mit denen etwas zur Erscheinung gebracht wird. Entsprechend wird Inszenierung als ein ästhetischer beziehungsweise ästhetisierender Vorgang begriffen und ihr Resultat als ästhetische beziehungsweise ästhetisierte Wirklichkeit – zum Beispiel in den Bereichen Politik, Wirtschaft, Verhalten, Natur.“

¹⁰⁶

Und bei jeglicher Art von Inszenierung – privater, öffentlicher, versteckter oder offensichtlicher Natur – ist die Frage danach interessant, ob sich die Begriffe der Inszenierung und der Authentizität gegenseitig ausschließen, beziehungsweise warum. Auf der Bühne, den Schauspieler betreffend (oder im Alltag den Menschen betreffend) tritt die Inszenierung in dem Moment in Erscheinung, in welcher der Schauspieler (oder der Mensch) handelt, also etwas darstellt. Eleonore Kalisch befasst sich mit den *Aspekten einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung* und sagt gleich zu Beginn, dass es sich bei Authentizität und Darstellung zwar um zwei Begriffe handle, die

¹⁰³ ebd. S. 19.

¹⁰⁴ ebd. S. 18.

¹⁰⁵ ebd. S. 19.

¹⁰⁶ ebd. S. 19.

ihre Probleme miteinander hätten, jedoch auch nicht einfach wechselseitig aufeinander bezogen wären.¹⁰⁷

„Darstellung ist nicht der Gegenpol zu Authentizität und umgekehrt. [...] Geht man dem Verhältnis von Authentizität und Darstellung begriffs- und problemgeschichtlich nach, so wird vielmehr deutlich: Darstellung [...] war immer ein konstitutives Moment von Authentizität; [...] Auf der anderen Seite zeigt sich: In bestimmten historischen Konfigurationen von Phänomenen, die unter dem Aspekt von Authentizität verhandelt wurden, tritt in bestimmten Zuspitzungen ein Darstellungsproblem auf, und zwar in dem Sinne, daß Darstellung unter spezifischen Aspekten problematisiert wird.“¹⁰⁸

Eleonore Kalisch spürt dem Verhältnis der beiden Begriffe, auf Basis einer etymologischen Untersuchung, nach und vertritt die These, dass es sich eben nicht um ein homogenes Begriffspaar handelt, sondern dass Darstellung gewissermaßen immer ein bestimmtes Moment von Authentizität ist. So als bedürfe die Authentizität als Begriff um überhaupt existieren zu können, irgendeine Darstellung und in weiterer Folge einen Zuseher, einen Leser, einen Rezipienten. Ohne die Darstellung würde man den Begriff der Authentizität oder die Frage danach, ob die Darstellung authentisch ist, überhaupt nicht benötigen. Ein Beispiel dafür wäre das Schreien vor Schmerz eines Säuglings. Man würde nicht auf die Idee kommen es als authentisch zu bezeichnen, weil es nichts mit einer Darstellung und schon gar nichts mit einer Inszenierung zu tun hat. Das Schreien vor Schmerz eines erwachsenen Mannes bei einem Haushaltsunfall ohne weitere anwesende Personen würde dieser selbst und auch kein anderer als authentisch bezeichnen. In diesem Fall gibt es keine Zuseher, welcher dieses Ereignis zur Darstellung überhaupt erst deklarieren könnten, beziehungsweise niemanden, der als Beobachter darüber entscheiden könnte, ob es sich bei dem Ausruf des Schmerzes um einen authentischen handeln würde. Dieser Vorgang ist nicht als Darstellung, sondern als Unfall zu bezeichnen. Stolpert nun aber ein Profi-Fußballer bei der Europa-Fußballmeisterschaft auf dem Spielfeld über das Bein eines anderen Spielers, vor den Augen von Millionen von Zuschauern, so kann man das einerseits auch als Unfall bezeichnen, jedoch tritt in diesem Fall plötzlich der Begriff der Authentizität in Erscheinung, beziehungsweise taucht die Frage danach auf, ob dieser

¹⁰⁷ Kalisch, Eleonore: „Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung“, in: Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian/Pflug, Isabel/Warstat, Matthias (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*, 2. Auflage, Tübingen: Narr Francke Attempo Verlag 2007, S. 31.

¹⁰⁸ ebd. S. 31

Schrei, den der Spieler nun ausstößt, echt oder gespielt ist, sprich: ob es sich zusätzlich zum Unfall auch um eine Darstellung, eine Inszenierung handelt.

Weiters geht Kalisch in ihren Untersuchungen der beiden Begriffe auf den Pietismus¹⁰⁹ ein.

Und während die Glaubenssätze und Theorien dieser Reformbewegung des 17.

Jahrhunderts für die Frage danach, ob Authentizität inszenierbar wäre, eine beiläufige

Rolle spielt¹¹⁰, so bildet sich eine spezielle (weil authentisch wirkende) Form von

Darstellung und Inszenierung mit dem, Ende des 17. Jahrhunderts aufkommenden

Radikalen Pietismus. Der Pietismus ist als neue Orientierung der christlichen Traditionen

nach dem 30-jährigen Krieg zu sehen. Für die Pietisten geht es nicht um die

„Selbstausslegung individuell privater Innerlichkeit, sondern vor allem um die Wiedergabe authentischer Geisteserfahrung“¹¹¹. Pietisten verleihen der Persönlichkeit des Einzelnen,

der individuellen „Frömmerei“ einen hohen Stellenwert.

Ein Sonett von Joachim Feller (1638 - 1691) bezeichnet den Pietisten folgendermaßen:

„Es ist ietzt Stadt-bekannt der Nahm der Pietisten;
Was ist ein Pietist? Der Gottes Wort studirt /
Und nach demselben auch ein heilges Leben führt. [...]“¹¹²

An die Stelle der bisherigen kirchlichen Organisation sollte eine Gemeinschaft ernsthaft gläubiger Christen treten, welche die Bibel penibel studieren, und nach den Erkenntnissen daraus leben sollte. Im Spät Pietismus (1780–1820) entwickeln sich Gemeinschaften, welche beeinflusst vom Sturm und Drang und der Romantik verstärkten Wert auf die Individualität und Pflege der Gefühlskultur legen. Individuen dieser Gemeinschaften der sogenannten *Radikalen Pietisten* bringen Darstellungen oder Inszenierungen ihrer Geisteserfahrungen hervor, welche von einer Intensivität dieser zeugen sollen, beziehungsweise als Beweis für die Frömmigkeit der Gläubigen gelten sollen. Auf außergewöhnliche Art und Weise – beispielsweise findet auch zu der Zeit die Zungenrede

¹⁰⁹ Nach der Reformation die wichtigste Reformbewegung des Protestantismus im kontinentaleuropäischen Raum.

¹¹⁰ Vor allem aber deshalb, weil der Begriff der Inszenierung geschichtlich gesehen in der Zeit des Pietismus noch nicht existierte.

¹¹¹ Kalisch: *Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung*, S. 37.

¹¹² Feller, Joachim: „Sonnet“, in: Breymayer, Reinhard (Hrsg.): *Luctuosa desideria*, Tübingen 2008, (Orig.: in einer handschriftlichen Kopie in: *Actorum Pietisticorum*, Vol 1, Schriftstück Nr. 11, 1692, S. 155 ff.), S. 24f.

Eingang in die religiöse Praxis – wird in dieser Zeit mit Gott kommuniziert. In der *Pia Desideria*, dem Kirchenreformprogramm des Pietismus spricht Philipp Jakob Spener von „sich darstellen“¹¹³. Es zielt also auf Selbstdarstellung ab, welche sich von der Darstellung dadurch unterscheidet,

„daß sie sich auf den Darstellenden selber richtet: Damit ist gegenüber dem Ideal von Symptom-Ausdruck wiederum eine performative Distanz gegeben. Im Pietismus entwickelt sich insgesamt eine zuschauerbezogene Innerlichkeit, gekennzeichnet durch den (verinnerlichten) Zwang, intime Erlebnisse (bezogen auf eigene Geisterfahrung) ostendieren zu müssen.“¹¹⁴

Diese authentische geistliche Erfahrung sollte auf unterschiedliche Weise möglich gemacht werden durch ein einmaliges, plötzliches, und wundersames Bekehrungserlebnis (Francke) oder wie bei Spener auch durch eine unspektakuläre Form in denen das Wachstum des inneren Menschen zu beobachten gewesen wäre.¹¹⁵ Bei beiden Formen zeigt sich jedenfalls ein reges Interesse daran, sich dem inneren Selbst einerseits und dem authentischen Ausdruck dessen andererseits zu widmen. Eine Gruppe von Frauen, welche zu dieser Zeit als Prophetinnen an die Öffentlichkeit treten, werden als *Begeisterte Mägde* bezeichnet. Sie schaffen es, durch besonders ekstatische Offenbarungen, eine große Anhängerschaft – darunter auch prominente Vertreter des Pietismus wie eben August Hermann Francke – hinter sich zu versammeln. Interessant ist die Performativität dieser Offenbarungen und die Art und Weise der Inszenierung dieser. Von Anna Margarethe Janin wird berichtet, dass sie „ungeberdige Stellungen gemacht“¹¹⁶ hätte. Anna Maria Schuchart erregte in Erfurt großes Aufsehen:

„Ihre Leibes-Zufaele sollen im Anfang große Mattigkeit, Ohnmachten, zuweilen Hitze, Schmerzen am gantzen Leibe gewesen seyn [...]. In ihren Paroxismus [...] redete sie meistens versweise, von Gottes Guetigkeit, von der großen Freude der Seeligen, von der hefftigen Quaal der Verdammten, von einem bevorstehenden großen Sterben, von der Annäherung des juengsten Tages, von dem tuasendjaehrigen Reich,

¹¹³ Vgl. Spener, Philipp Jakob: *Pia desideria oder herzliches Verlangen nach gottgefälliger Besserung der wahren evangelischen Kirche*, Leipzig: Karl Franz Köhler 1841.

¹¹⁴ Kalisch: *Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung*, S. 38.

¹¹⁵ Vgl. ebd. S. 38.

¹¹⁶ Walch, Johann Georg: *Historische und Theologische Einleitung in die Religions-Streitigkeiten der Evangelisch-Lutherischen Kirche*, Stuttgart: Frommann-Holzboog 1986, (Orig.: Jena 1733-1739), S. 574.

da sie denn bisweilen ueber drey hundert Verse nach einander hergesagt, und wenn man sie unter andern fragte, ob sie denn diese Lieder ehemals gelernet, antwortete sie, wenn man ihr die gantze Stube voll Gold geben wollte, wuerde sie dieselben ietzo nicht wieder singen koennen. Gott gaebe ihr zuweilen einen Trieb daß sie singen koennte; zuweilen aber nicht [...]. Als sie nach einem ziemlich langen Lager genesen, und wieder in die Kirche gegangen war, da eben ihr Beicht-Vater predigte, sinckte sie, als sie ihm am besten zugehoeret, in einen Schlaff, faengt an, fast die halbe Predigt durch zu singen: nach geendigter Predigt erstarret sie, und faellt in eine ordentliche Ectstasin. Von einigen wurde sie genennet die Pietistische Saengerin.“¹¹⁷

Der Bericht von Johann Georg Walch liest sich wie die Beschreibung einer Performance und so ist der Zuschauer dieser Inszenierungen damit konfrontiert, zu entscheiden, ob es sich bei der Darstellung um „bewußten Betrug, Verführung des Teufels, Regungen des Unbewussten, göttliche Erfahrung“¹¹⁸ handelt. In diesem Zusammenhang änderte sich auch die Beziehung zwischen Pietismus und Medizin und bringt eine Wendung hinsichtlich des Authentizitätsproblems: Von der authentischen Geisterfahrung hin zur authentischen Menschenkunde. Vor allem in der Psychologie wird mehr und mehr eine Menschenkunde angestrebt, die nicht auf Spekulation beruht, sondern Fakten will.¹¹⁹ Der Psychologe – so Karl Philipp Moritz –

„ist ja nicht zum Glaubensreformer bestellt; er soll nur beobachten – ihm liegt ob, Acht zu geben, wie die Dinge wirklich sind, und Untersuchungen anzustellen, warum sie so sind; nicht aber, zu bestimmen, wie sie nach seiner Meinung seyn sollen.“¹²⁰

Diese Neuorientierung in der Psychologie sollte einen Weg zur authentischen Menschenkunde bahnen: faktenorientierte Beobachtung und Selbstbeobachtung. Zur Selbstbeobachtung von Moritz sei noch zu bemerken, dass er davon ausgeht, „daß der Mensch auch vor sich selber eine Rolle zu spielen im Stande ist“¹²¹. Er könne sich dadurch

¹¹⁷ ebd. S. 575f.

¹¹⁸ Vgl. Kalisch: *Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung*, S. 40.

¹¹⁹ Vgl. ebd. S. 40f.

¹²⁰ Moritz, Karl Philipp: *Gnothi sauton oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*. Berlin 1789. Band 7. Faksimilé-Druck nach dem Original aus der Deutschen Staatsbibliothek. Neuhrg. von A. Bennholt-Thomsen/ A. Guzzoni. Passau 1979, S. 6, zit. in: Kalisch, S. 41.

¹²¹ Moritz, Karl Philipp: *Gnothi sauton oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*. Berlin 1789. Band 8. Faksimilé-Druck nach dem Original aus der Deutschen Staatsbibliothek. Neuhrg. von A. Bennholt-Thomsen/ A. Guzzoni. Passau 1979, S. 33. Zit. in: Kalisch, S. 41.

selbst täuschen, „so als ob man ein von sich selbst verschiedenes Wesen waere.“¹²² Er bezeichnet diese Beziehung des Menschen zu sich selbst als „innere Actor-Spectator-Beziehung“, in welcher dieser in der Inszenierung sowohl als Darsteller als auch als Zuseher wirkt und bedingt durch das Leben in der Gesellschaft die Darstellung, die Inszenierung, die Wirkung und die Reaktion des Publikums sucht. „Unser eigener Beifall gnügt uns nicht. Aber der Beifall solcher Wesen, die uns gleich, und doch nicht wir selber sind, ist uns so süß.“¹²³ Demnach wäre das Bedürfnis der Inszenierung und das Wunsch einer Vermittlung von Authentizität einhergehend mit einem Geltungs- und Anerkennungs-Bedürfnis und es würden

„selbst religioese und tugendhafte Empfindungen, in einem uebertriebenen und ueberspannten Grade, lieber von den Menschen erkuenstelt werden, als daß sie sich mit dem, wozu ihre Natur wirklich faehig und ihre Fiber gestimmt ist, begnuegen sollten, welches immer noch mehr seyn wuerde, als alles, was sie durch erzwungene Nachahmung in sich hervorzubringen streben.“¹²⁴

Kalisch betont, dass man bei theatralen Inszenierungen nicht auf den Schein, auf das „als-ob“ verzichten könne, jedoch sei Moritz' Theorie der inneren Actor-Spectator-Beziehung nicht darauf aus zu reduzieren, sondern sei sie zudem eine Grundlage jeglicher Art von Selbstbeobachtung, „auch derjenigen in menschenkundlicher Beziehung.“¹²⁵ Es ist als eine Grundlage jeglicher Art von Selbstbeobachtung zu sehen. Moritz' Grundsatz dazu ist: „Wer sich zum eigentlichen Beobachter des Menschen bilden wollte, der mueste von sich selber ausgehen [...].“¹²⁶ Das birgt die Gefahr, dass man sich selbst eine zu große Wichtigkeit beimisst. Nicht umsonst stehen die Theorien des Pietismus unter der Kritik, zu subjektivistisch zu sein, im Sinne von: Wie kann man denn lediglich auf den Erkenntnissen

¹²² ebd. S. 32.

¹²³ Moritz, Karl Philipp: „Beiträge zu einer Philosophie des Lebens“, in: Günther (Hg.): *Karl Philipp Moritz: Werke, 3. Band: Erfahrung, Sprache, Denken*, Frankfurt am Main 1993, S. 60, zit. in: Kalisch, Eleonore: *Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung*, S. 41.

¹²⁴ Moritz, Karl Philipp: *Gnothi sauton oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*. Berlin 1789. Band 8. Faksimile-Druck nach dem Original aus der Deutschen Staatsbibliothek. Neuhrsg. von A. Bennholt-Thomsen/ A. Guzzoni. Passau 1979, S. 34f, zit. nach: Kalisch, Eleonore: *Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung*, S. 41.

¹²⁵ vgl. Kalisch: *Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung*, S. 42.

¹²⁶ Moritz, Karl Philipp: „Vorschlag zu einem Magazin einer Erfahrungsseelenkunde“, aus: *Deutsches Museum*, Bd. 1, S. 485-503, In: Moritz 1979, Band 1, S. 452, zit. nach: Kalisch, Eleonore: *Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung*, S. 42.

der Untersuchungen der eigenen Person allgemein gültige Erkenntnisse ziehen? Das ist wohl das Dilemma und gleichzeitig die Freiheit der darstellenden Kunst: Man selbst ist Gegenstand der Forschung und die Selbstdarstellung vor Publikum (welche sich heute mehr und mehr in allen Bereichen des Alltags- und Berufsleben findet) bildet die Grundlage jeglicher Form von Selbstbetrug und Rollenspiel.

4.2 Authentizität als Label

Die Beschreibung des Begriffs als eine Art Marke trifft es wohl ziemlich genau, wenn man vom Begriff der Authentizität, beziehungsweise nach dem Bedürfnis des Zeigens dessen, spricht. Eine Sehnsucht, ein Wollen, welches aber bloß aus diesem Impuls heraus nicht umsetzbar ist. Es ist wie ein von der Werbung angepriesenes und durchaus attraktives Produkt, wovon jeder ein Bild zu haben scheint, wie es aussehen sollte, beziehungsweise was damit gemeint ist. Bei genauerer Betrachtung ist das Resultat aber ein unzulängliches, beziehungsweise ein nicht mehr vorhandenes. So als würde sich das Authentische, in dem Augenblick, in dem es Beachtung findet, auflösen. Authentizität als Effekt ist zuerst eine große Hoffnung, ein Versprechen, ein Label und steht für etwas, das sich als Enttäuschung und als ein Fehlen herausstellen muss.

Clément Rosset schreibt über die Beziehung von Begehren und dem Realen, dass etwas vor allem dann als faszinierend und begehrenswert erscheint, wenn es vom „nicht wie die anderen“ und vom „zusätzlich“ geprägt wäre.¹²⁷ Das Versprechen des Andersartigen, beziehungsweise des Mehrwerts kennt man aus dem Bereich der Werbung und des Marketings genügend.

Woher aber kommt dieser Drang danach, authentisch wirken zu wollen? Sicher ist, dass eine Steigerung der Authentizität ein Vermischen oder ein Ineinanderfließen von Privatheit und Öffentlichkeit erfordert und dass sich der Trend dazu beispielhaft in Medien wie Fernsehen (Reality Shows) oder Internet (Blogs, Facebook) ebenfalls abbildet. Ulrich Schnabel erklärt sich das Phänomen des Authentisch-Sein-Wollens folgendermaßen:

„Vorbei die Zeiten, in denen stabile soziale Gefüge unsere Identität bestimmen. Heut ist alles im Fluss, vorläufig und auf Abruf. [...] Wenn aber die äußeren Bedingungen keinen Halt mehr versprechen, wird das Bedürfnis umso dringlicher, den

¹²⁷ vgl. Rosset: *Das Reale in seiner Einzigartigkeit*, S. 63f.

eigenen ‚wahren‘ Kern zu entdecken, das ‚authentische‘ Wesen, das man jenseits aller Rollen und ‚im Grunde‘ ist.“¹²⁸

Auch Knaller sieht den Grund dafür, dass der Begriff der Authentizität seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer mehr an Popularität gewinnt vor allem darin, dass

„der Einzelne in seiner Rolle als allgemeiner Mensch, als besonderes Mitglied von Gemeinschaften, Organisationen und als unvergleichliches, singuläres Individuum keinen Ort mehr findet, von dem aus er in der ‚obdachlosen‘ Moderne diese unterschiedlichen Zumutungen zu synthetisieren vermöchte.“¹²⁹

Interessant ist, dass die Beschreibung dieses haltlosen Individuums von heute, Ähnlichkeiten zu einer Definition von Alfred Sander zum Begriff der Behinderung aufweist: „Die spezifische Umwelt eines Betroffenen stellt Anforderungen und hegt Erwartungen, denen der Betroffene nicht genügen kann; darin liegt seine Behinderung. Die Umwelt überfordert ihn“¹³⁰ Demnach ist Behinderung immer im Bezug zur Umwelt des Behinderten zu sehen, welcher eine Partizipation anstrebt. Das heißt die „Teilnahme oder Teilhabe einer Person in einem Lebensbereich [...] vor dem Hintergrund ihrer körperlichen, geistigen und seelischen Verfassung, ihrer Körperfunktionen und -strukturen [...]“¹³¹ Der Artikel in der *Zeit* von Ulrich Schnabel über die Suche nach dem Authentischen Ich, vergleicht diesen haltlosen Menschen in der heutigen Gesellschaft, der gewissermaßen behindert ist in der Partizipation seiner Lebensbereiche mit einem Experiment, welches in den 1970er Jahren (aus der Wissenschaft der Kybernetik heraus) aufdecken sollte, welche Farbe ein Chamäleon wohl annimmt, wenn man es in ein Spiegelkabinett setzt.

„Woran passt es sich an, wenn es keine andere Umgebung hat als sich selbst? [...] In diesem kuriosen Experiment dürften sich heute viele Menschen wiederfinden. [...] Ähnlich wie das bedauernswerte Chamäleon machen auch wir die Erfahrung, dass die

¹²⁸ Schnabel, Ulrich: „Mein Wahres Gesicht“, *Die Zeit* Nr. 34/2014, <http://www.zeit.de/2014/34/authentizitaet-persoenlichkeit-wahres-gesicht>, 04.09.2014. (Orig.: 28.08.2014)

¹²⁹ Knaller, Susanne/Müller, Harro: *Authentizität und kein Ende*, S. 10.

¹³⁰ Sander, Alfred: „Zum Problem der Klassifikation in der Sonderpädagogik: Ein ökologischer Ansatz“, Gastvortrag am 11. Mai. 1984 an der Universität Freiburg/Schweiz, in: *Zeitschrift für Heilpädagogik und ihre Nachbardisziplinen* 54/1985, S. 29.

¹³¹ Sander, Alfred: „Behinderungsbegriffe und ihre Integrationsrelevanz“, in: Eberwein, Hans/ Knauer, Sabine (Hrsg.): *Integrationspädagogik. Kinder mit und ohne Beeinträchtigung lernen gemeinsam*, Ein Handbuch, 6. Auflage, Weinheim, Basel: Beltz 1988, S. 105f.

zahlreichen Selbst-Bilder auf uns zurückwirken und uns in immer neue Rollen zwingen.“¹³²

Befinden wir uns heute in einer Art modernem Spiegelkabinett, losgelöst von jeglichem sozialen Gefüge, welches uns eigentlich Halt geben oder Partizipation möglich machen sollte? Eine gewagte und fragwürdige Theorie, welche ich in weiterer Folge nicht weiter ausführen werde. Es soll jedoch an dieser Stelle veranschaulichen, aus welcher Not und aus welchem persönlichen Stress heraus, sich heute ein Trend zum Authentischen gebildet hat und sich ein regelrechter Kult um diesen bildet.

So gesehen ist, wie Knaller weiter ausführt der

„Authentizitätsbegriff Ausdruck und zugleich Symptom dieser Krise, also ein Kunstbegriff, der die Krise erfaßt, selbst stets in der Krise ist und zugleich als ‚Zauberwort‘ (Adorno) die Krise zumindest partiell unsichtbar macht. Der Authentizitätsbegriff ermöglicht also, unvergleichliche Vergleichbarkeit unvergleichlich darzustellen, indem er die paradoxe Struktur invisibilisiert und häufig genug Argumentationsstopverfahren bereitstellt. Nicht umsonst ist der Nachbarbegriff zu Authentizität Autorität, und nicht allzu ferner Nachbarschaft wohnen Aura, Charisma und Souveränität.“¹³³

Die Krise – hervorgerufen durch den Verlust der sozialen Gefüge und die Auflösung des Wahrheitsbegriffs – wird bekämpft mit vollkommen irrationalen und verzweifelten Handlungen, nämlich mit dem Symptom dieser Krise selbst.

Eine Selbstverständlichkeit ist es heute auch, die vermeintlichen Authentizitäts-Beweise der Öffentlichkeit zu vermitteln. Authentisch präsent zu sein. Via Online-Portalen beispielsweise soll der Öffentlichkeit ein Bild davon vermittelt werden, wie man als Mensch wirklich ist. Diese und andere Zeichen der Auflösung von Privatheit und Öffentlichkeit als voneinander separat bestehende Bereiche, zeigt sich durchwegs in allen gesellschaftlichen Schichten und aber auch in der Politik, in der Wirtschaft und in der Unterhaltungsbranche. Begriffe wie Identität oder Individuum werden dadurch in die Krise gestürzt, aus der es scheinbar kein Entkommen gibt, obgleich – und das ist auffallend – jeder, der sich mit in der Krise befindet oder diese vorantreibt, dies nicht in blindem Unwissen macht. Wir befinden uns also am Eingang einer Sackgasse und gehen hinein, da

¹³² Schnabel, Ulrich: *Mein Wahres Gesicht*.

¹³³ vgl. Knaller, Susanne/Müller, Harro: „authentisch/Authentizität“, in: Barck, Karlheinz/Fontius, Martin: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 7, Stuttgart: Metzler 2005, S. 10f.

wir wissen, dass wir hinein gehen und jeglichen Glauben an Erkenntnis vorher abgelegt haben und so beginnt dieser Weg in die Sackgasse mit dem Annehmen einer nihilistischen Einstellung und blindem Aktionismus. Dazu Hermann Wein:

„Die Entscheidung bleibt aufgegeben. Sie wird nicht verabreicht. Der Mensch, der in den Spiegel blickte, wird – in oft selbstzerstörerischer Wahrheitssuche – sich überantwortet, wird Nicht-Revolutionär und zwar aus revolutionierendem Wissen. Er wird zugleich übermütiger Bewohner des ‚Olymp des Scheins‘ sein können – der sich zum Absurden verzerrt. Er ist Mensch-noch-einmal. ‚Er erzählt sich selbst‘“¹³⁴

Dass sich durch diese Kultur der Entblößung heute eine Umwertung von Werten ereignet (hat), beschreibt 2011 Heribert Prantl in einem Artikel in der *Süddeutschen Zeitung* folgendermaßen:

„Das Internet ist ein privates Entblößungsmedium geworden. Es hat dort eine Selbstverschleuderung aller nur denkbaren persönlichen Daten stattgefunden. In den sogenannten sozialen Netzwerken stehen persönliche Steckbriefe, klagen die Nutzer lustvoll ihr Leid und offenbaren ihre politischen Einstellungen. Aus der Daten-Askese der achtziger Jahre ist Daten-Ekstase geworden, aus Orwell wurde Orwellness.“¹³⁵

Es wird mehr denn je inszeniert. Die ganze Welt ist eine Bühne und auf dieser will man sich aber nicht als Schauspieler präsentieren sondern so, wie man wirklich ist, als Selbst auftreten. Gisela Höhne – Theaterregisseurin und Mitbegründerin des Theater RambaZamba Berlin – sagt 1996, dass das „avantgardistische“ ihres Theaters in „seiner Verweigerung rationeller, akademischer und widerspruchsloser Maßstäbe, in der Behauptung authentischer Kunstäußerungen“¹³⁶ liege. Sie beschreibt damit, dass eben gerade die Verweigerung dessen, dem Anspruch nach Authentizität gerecht zu werden dazu führt, dass diese Inszenierungen so mitreißend und „echt“ sind. Hier liegt die Qualität hinsichtlich der Authentizität also nicht darin, etwas zeigen zu wollen, mit allen Mitteln der Kunst, sondern darin, nicht anders zu können, als etwas zu zeigen.

¹³⁴ Wein, Hermann: „Zur Rechtfertigung des Nihilismus“, in: *Merkur* (17), Stuttgart 1962, S. 831.

¹³⁵ Prantl, Heribert: „Der Eisberg-Zensus“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 09.05.2011, S. 4.

¹³⁶ Höhne, Gisela: zit. in: Linzer, Martin: „Inklusion – was’n ditte?“, *Theater der Zeit*, April 2014, S. 16.

4.3 Die sichtbare Behinderung auf der Bühne: Trend und Skandal

Der Trend zum inszenierten Authentischen zeigt sich auch am Theater. Aktuelle Inszenierungen, die sich speziell mit der Thematik Authentizität auseinandersetzen, finden Einzug in große Theater-Häuser im deutschsprachigen Raum. Sie wirken erfolgsversprechend und auch publikums-anziehend. Das Theater öffnet sich damit dem Anderen, dem Abnormalen, dem Ungewöhnlichen und ja: dem Behinderten, und auch vermehrt Darstellern mit Behinderung, welche sich nun nicht mehr bloß auf den für sie gemachten Bühnen oder im Rahmen des Behindertentheaters zeigen sollen, sondern nun bei den großen Festivals und auf den Bühnen der größten Theater das machen sollen, was sie eigentlich schon immer gemacht haben. Warum plötzlich? Weil es (das Authentische) erwünscht ist einerseits und weil die Darsteller es können (authentisch sein) andererseits. Und weil – wie schon in der Einleitung erwähnt – die Begriffe der Authentizität und der Behinderung wie selbstverständlich miteinander in Verbindung gebracht werden. Im März 2014 wird der Caroline-Neuber-Preis¹³⁷ an Gisela Höhne, die Leiterin und Mitbegründerin des Theater RambaZamba Berlin verliehen. 2013 geht der Alfred-Kerr-Darstellerpreis¹³⁸ an Julia Häusermann, eine der Darstellerinnen von Jérôme Bels *Disabled Theatre*. Auf der Homepage der Stiftung Alfred Kerr findet sich folgende Beschreibung für die ausgezeichneten Darsteller der letzten 20 Jahre:

„Mit Gewohntem oder gar Durchschnittlichem, mit einem lauen Angebot geben sich die Ausgezeichneten nicht zufrieden. Sie gehören zu den Stützen ihrer Ensembles, und lehnen sich zugleich gegen die Zwänge des Kunstbetriebs auf. Sie sind auf der Suche nach neuen Möglichkeiten, überraschen durch kühne Entdeckungen. Sie halten das Theater lebendig, machen es provokativ und liebenswert. Mit ihnen auf Entdeckungsreise zu gehen, ist spannend, und oft ein Abenteuer.“¹³⁹

Und der Juror Thomas Thieme, antwortet auf die Frage, ob er mit seiner Entscheidung, den Preis an Julia Häusermann zu vergeben, eine gewisse Selbstvergessenheit bei Darstellern wichtiger fände als zielgerichtetes, gebautes Spiel:

¹³⁷ Ein mit 10.000 Euro dotierter Preis, welcher alle zwei Jahre von der Stadt Leipzig vergeben wird.

¹³⁸ Ein mit 5.000 Euro dotierter Preis, welcher jährlich im Rahmen des Berliner Theatertreffens an einen deutschsprachigen Nachwuchsschauspieler/eine deutschsprachige Nachwuchsschauspielerin verliehen wird.

¹³⁹ <http://www.alfred-kerr.de>, Autor unbekannt, 11.07.2014.

„Ja. [...] In der Selbstvergessenheit liegt die Kraft, im Grenzbereich des Kontrollverlustes liegen die richtigen theatralen Wirkungen, bei jedem Schauspieler der Welt.“¹⁴⁰

Nun wollen alle Theater plötzlich mit geistig behinderten Menschen arbeiten und diese Offenheit gegenüber diesen Darstellern, ist durchaus eine neu-zu-beobachtende Entwicklung des offiziellen Theaterbetriebs. Wie rasant diese Entwicklung gerade vonstattengeht, veranschaulicht Marcel Bugiel in seinem Essay zum Theater mit Behinderung:

„Noch 2009 bezeichnete Claus Peymann, der zweieinhalb Jahre später das Berliner Theater Ramba Zamba zusammen mit Angela Winklers Tochter Nele mit dem Lessing-Förderpreis der Stiftung Nord/LB auszeichnen sollte, in einer öffentlich ausgestrahlten Jurydebatte Schlingensiefels behinderte Ensemblemitglieder ungeniert als ‚Halbkranke, Halbdebile, die dann auf der Bühne rumzappeln‘. Deren Mitwirken wertete der Intendant des Berliner Ensembles als ‚ein schreckliches Symptom, dass das Theater sich immer mehr von der Kunst entfernt zugunsten einer Authentizität, eines Verismus.‘“¹⁴¹

Dieses Beispiel zeigt, dass sich auch am Theater Trends entwickeln, und plötzlich in gewissen Darstellungsformen ein Potential gesehen wird, welches nur wenige Jahre davor nicht gesehen oder kritisiert worden war, und zwar – so Marcel Bugiel –

„nicht nur das Potential einer Kritik an den herkömmlichen Sehgewohnheiten im Theater, sondern auch das eines deutlich erweiterten emotionalen Darstellungsspektrums, einer Brüchigkeit menschlicher Existenz und einer lange nicht mehr erlebten darstellerischen Freiheit, Konkretheit, Unmittelbarkeit.“¹⁴²

Marcel Bugiel kritisiert diese Entwicklung, ist er doch einer, der schon seit über 20 Jahren mit Menschen mit Behinderung arbeitet und dieses Potential schon immer gesehen hat. Auch Schlingensiefel hätte das schon früh erkannt und gemeint,

„er könne ihnen ‚stundenlang zugucken‘. Sie brächten [...] eine Autonomie auf die Bühne, ‚die ich nicht beeinflussen kann. Weil sie Antennen auf dem Kopf haben, die bei uns schon längst abgeknickt sind, und auf ihre ganz eigene Weise genial sind.‘“¹⁴³

¹⁴⁰ Thieme, Thomas: „Kunst ist Kunst. Theater mit Behinderten“, *Theater der Zeit*, April 2014, S. 19.

¹⁴¹ Bugiel, Marcel: „Auftreten und leuchten. Theater und Behinderung – eine Spurensuche zwischen Integration und künstlerischer Autonomie“, *Theater der Zeit*, April 2014, S. 14.

¹⁴² ebd. S. 14.

¹⁴³ ebd. S. 14.

Diese Genialität hat, wie gesagt, auch Marcel Bugiel bei den Darstellern des Theater Hora immer gesehen und deshalb Jérôme Bel eine Zusammenarbeit vorgeschlagen. Kritiker Bels könnten jetzt sagen, dass er mit dieser Inszenierung geschickt auf einen Zug aufgesprungen sei, der von anderen bereits in Fahrt gebracht worden war, beziehungsweise wäre es ja nicht seine Idee gewesen, mit den Darstellern des Theater Hora zu arbeiten.

„Michael Elber müsste sich darüber freuen, dass das Theater, dass eine Schauspielerin aus seinem Ensemble auf einmal eine große Nummer ist. Er wirkt aber: müde, enttäuscht, zynisch. Er sagt: ‚Wenn jemand zehn Jahre in die Ecke schießt und sagt, es ist Kunst, dann ist es irgendwann Kunst.‘ Es ist auch ein Business. Jérôme Bel ist ein Markenname.“¹⁴⁴

Kann man Bel nun vorwerfen, dass er die Darsteller ausnutzt, um einem Trend zu folgen? Und ist es zu verantworten, mit behinderten Darstellern in dieser Größenordnung – also international – zu arbeiten? In einem Interview sagt Bel, er hätte über Facebook viele „hate messages“ erhalten, von Menschen, die ihn als eine Art Monster angeklagt hätten und auf die Frage der Interviewerin: „For doing what?“, antwortet Bel:

„For exposing the actors the way they are. I don’t want them to be like us, to be nicer, more clever, or better actors. They can do that. But I’m interested in their disability. My question is: what can we learn from them?“¹⁴⁵

Dieses Beispiel zeigt einerseits, dass der behinderte Körper auf der Bühne, bestimmte Emotionen beim Publikum hervorruft, und zum anderen, dass Jérôme Bel nicht aus der Motivation heraus, einem Trend zu folgen, mit behinderten Darstellern arbeitet, sondern aus einem Interesse an der Behinderung und in der Absicht, von dieser und von den Darstellern selbst, etwas zu lernen. Auch ist er kein Trendsetter, sondern zeigt er die Dinge vielmehr unkommentiert. Wenn man aber, wie Jérôme Bel ein Stück über Behinderung mit Behinderten macht, läuft man Gefahr, in eine Debatte der Öffentlichkeit zu geraten, darüber, ob es zu verantworten sei, mit körperlich und geistig Behinderten Menschen ein Stück zu inszenieren, welches ausschließlich von deren Alltag, deren Körper, deren Behinderung – sprich, sehr persönlichen und intimen Dingen ihrer selbst – handelt. Die Darsteller von *Disabled Theatre* sind zwar professionelle Schauspieler des Theater Hora in

¹⁴⁴ Stelzer, Tanja: „Julia Häusermann: Ihr behindert mich!“, *Zeit-Online*, <http://www.zeit.de/2014/04/julia-haeusermann-downsyndrom-theater>, 22.09.2014, (Orig.: 16.01.2014).

¹⁴⁵ Bel, Jérôme, Interview mit Elisabeth Lebovici: „An eloquent dance“, *Mousse Magazine and Publishing*, <http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=886>, 10.10.2014.

Zürich, jedoch wird bei keiner anderen Inszenierung deren Privatleben im Stück selbst thematisiert. Sie spielen für gewöhnlich eine Rolle und treten nicht als Remo, Gianni, Damian, Matthias, Julia, Sara, Miranda, Peter, Lorraine oder Tiziano auf.

In *Disabled Theatre* spielen sie keinen „Hamlet“ oder „Faust“ und doch spielen sie eine Rolle – die ihnen auferlegte Rolle wird sichtbar. Tobin Siebers schreibt in *UN/SICHTBAR. Observation über Behinderung auf der Bühne*, über die Sichtbarkeit, bzw. Unsichtbarkeit behinderter und nicht-behinderter Körper auf der Bühne und im Alltag und stellt ein grundsätzliches Paradox fest: Während nicht-behinderte Körper auf der Bühne praktisch unsichtbar wären –

„Es bedeutet fast nichts, wenn ein nicht-behinderter Körper die Bühne betritt. Das Publikum nimmt nicht-behinderte Körper nicht als nicht-behindert wahr.“¹⁴⁶

– wäre der behinderte Körper auf der Bühne dagegen ein „hyper-sichtbarer“, und hätte eine bestimmte Bedeutung oder das Publikum würde nach einer bestimmten Bedeutung für ihn suchen¹⁴⁷. Für den Darsteller bedeutet das In-Erscheinung-Treten auf der Bühne – und zwar nicht als Rolle – ein Heraustreten aus einem für ihn eigentlich vorgesehenen Bereich. Petra Kuppers schreibt über dieses Paradoxon der Un/-sichtbarkeit der Darsteller mit Behinderung:

„Der behinderte Darsteller ist [...] aus der Mitte kultureller Aktivität in Grenzgebiete von Medizin-, Therapie- und Opferdiskursen verbannt. Gleichzeitig sind Menschen mit körperlichen Einschränkungen hyper-sichtbar und direkt durch ihre Körperlichkeit definiert. Der körperlich eingeschränkte Darsteller muss daher zwischen zwei Bereichen kultureller Bedeutung vermitteln.“¹⁴⁸

Die erste Szene des Stücks *Disabled Theatre* – Jérôme Bel möchte, dass die Darsteller der Reihe nach für eine Minute „in front of the audience“ stehen bleiben – ist eine ganz konkrete Anweisung, mit dem Ziel, dass der behinderte Körper ausgestellt wird, oder sich selbst ausstellt und den Mechanismus des Paradoxons von Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit, Behinderung/Normalität, Zuschauer/Darsteller, und Schein und Sein, in Gang setzt. Mit

¹⁴⁶ Siebers, Tobin: „UN/SICHTBAR. Observation über Behinderung auf der Bühne“, in: Schipper, Imanuel (Hrsg.): *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*, Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 16.

¹⁴⁷ vgl. ebd. S. 16.

¹⁴⁸ vgl. Kuppers, Petra: *The Scar of Visibility: Medical Performances and Contemporary Art*, Minneapolis 2001, S. 25, zitiert nach: Siebers: *UN/SICHTBAR. Observation über Behinderung auf der Bühne*, S. 31.

dieser ersten Szene wird nichts erklärt oder festgestellt, sondern wird etwas ausgestellt und man kann nicht anders, als zu verstehen. Tobin Siebers schreibt über das Erscheinen eines Körpers mit sichtbarer Behinderung auf der Bühne:

„Das Stück, das es versäumt, das Auftauchen eines behinderten Körpers auf der Bühne zu erklären, ist ein misslungenes Stück. Der behinderte Körper droht die Funktion des Theaters als Ort des Sehens zu behindern.“¹⁴⁹

Bel erklärt in dieser ersten Szene eben nicht das Auftauchen dieser Körper auf der Bühne. Es wäre demnach ein misslungenes Stück. Der behinderte Körper behindert die Funktion des Theaters als Ort des Sehens, und dekonstruiert es damit bis auf das Grundgerüst und das Stück oder das Theater selbst wird dadurch „disabled“ gemacht.

Das Erscheinen eines behinderten Körpers ohne Erklärung dafür, ruft bei nicht-behinderten Körpern – wie oben beschrieben – unterschiedliche Emotionen, wie „Vergnügen, Schmerz, Abscheu oder Schrecken hervor“¹⁵⁰ und ist dadurch auch skandalös. Denn während das Theater allgemein – so Siebers – in „einem permanenten Misstrauen gegen den Körper, einem andauernden Versuch, ihn zu verbessern und zu perfektionieren“ lebt, so könne die Bühne „Behinderung nicht dulden, und wenn sie doch auftaucht, so ist sie fast immer als unterlegen gekennzeichnet.“¹⁵¹ Bei *Disabled Theatre* wird die Behinderung nicht als unterlegen gezeigt, da sich zum einen nur behinderte Menschen auf der Bühne befinden, und diese zum anderen keine Rollen spielen. Das Publikum hat dadurch nur sich selbst als Vergleich oder als Gegensatz zur Behinderung auf der Bühne und muss sich selbst einbringen. Wenn Lorraine in den Zuschauerraum schreit: „I am mongoloid. I am a fucking mongo. I am yes and no. I stutter very much. It hurts me!“, dann wird ganz konkret die Rolle aufgezeigt, welche sie in der Gesellschaft spielt. Das ist sehr unangenehm. Das tut weh. Aber verantwortungslos ist es meiner Meinung nach nicht. Ganz im Gegenteil. Kritisch zu betrachten wäre jedoch, dass bei *Disabled Theatre*, oder generell bei einer Inszenierung Jérôme Bels davon auszugehen ist, dass großes Interesse der internationalen Presse und Öffentlichkeit auf die Darsteller gerichtet werden würde. Auch wenn die Szene des Zeitgenössischen Tanzes eine kleine ist, so ist doch der Name Bels ein – wie Tanja Stelzer ihn bezeichnet – Markenname. Wie ich bei einem Gespräch von anderen Besuchern

¹⁴⁹ Siebers: *UN/SICHTBAR. Observation über Behinderung auf der Bühne*, S. 16.

¹⁵⁰ ebd. S. 17.

¹⁵¹ ebd. S. 19.

nach der Vorstellung von *Disabled Theatre* in Berlin mithören konnte, wird bei manchen Zuschauern der Eindruck erweckt, dass sich „die Darsteller nicht im Klaren darüber sind, wofür sie hier benutzt werden.“¹⁵² Kritische Meinungen wie diese zum Stück finden sich zwar in der Presse wenige, es ist jedoch interessant, dass diese im Kontext dazu, dass die Darsteller behindert sind, überhaupt erst aufkommen und ohne an dieser Stelle die körperliche und geistige Hochleistung der Darsteller mindern zu wollen¹⁵³, muss man sich fragen, ob diese Kritik auch bei einem Stück mit Nicht-Behinderten Menschen geäußert worden wäre. Wohl kaum. Die Gegenfrage wäre also hier: Ist dieses Stück den behinderten Menschen nicht zumutbar, oder den nicht-behinderten Menschen im Publikum? Aber abgesehen davon und um gedanklich wegzukommen von den Emotionen, die durch ein Stück wie *Disabled Theatre* hervorgerufen werden oder die Metapher, wofür der behinderte Körper stehen könnte, geht es – so Siebers – wie beispielsweise auch in der Black Power Bewegung in den 70er Jahren (welche sich für einen angemessenen Platz von Afroamerikanern auf der Bühne einsetzte) generell um eine Repräsentation von Behinderung auf der Bühne und darum, Behinderung als ästhetische und künstlerisch bedeutende Ressource anzuerkennen.

„Das Ziel ist, Behinderung zu einer Ressource für die Erweiterung des auf der Bühne dargestellten Emotionsspektrums zu machen und für dieses neue und moderne Behinderungstheater die spezifischen Gefühle zu nutzen, die behinderte Körper und Köpfe hervorrufen.“¹⁵⁴

In *Disabled Theater* sagt eine Darstellerin, dass ihre Eltern nach der Voraufführung bestürzt gewesen wären und das Gefühl gehabt hätten, dass die Mitwirkenden ausgestellt worden wären. Diese Aussage kann man allein schon wegen der Arbeitsweise Bels mit den Darstellern (Sehr distanziert und mit der Einstellung: „Macht, was ihr wollt. Das macht ihr ja sowieso.“) nicht gelten lassen. Die Darsteller sprechen, erzählen und zeigen selbst Erarbeitetes. Die Körper wirken choreographiert, nicht inszeniert und genau darauf gibt es auch oft den Verweis: „Jérôme asked the actors, to...“. Das, was dann gezeigt wird, ist eine Erarbeitung des Darstellers, eine Performance, beziehungsweise ein Umgang mit der an

¹⁵² Zitat einer Unbekannten Dame nach der Vorstellung von *Disalbed Theater*, HAU Berlin, 09.03.2013.

¹⁵³ *Disabled Theatre* wurde weit über 100 Mal aufgeführt. Auf der „DOCUMENTA (13)“ in Kassel sogar drei Mal täglich.

¹⁵⁴ Siebers: *UN/SICHTBAR. Observation über Behinderung auf der Bühne*, S. 18.

die Schauspieler gestellten Aufgabe und zielt nicht auf „die Benutzung von Behinderung als Metapher für die Konzeptionen von Außenseitertum nicht-behinderter Menschen.“¹⁵⁵ Am Ende muss man die Behinderung der Darsteller als eine Gabe sehen, ohne welche ein Theater in dieser Form überhaupt nicht zustande kommen könnte. Ob das nun der eigenen Ästhetik (oder Vorstellung von Schönheit) entspricht, ist hier nicht das Ausschlaggebende, sondern das Zeigen, dass so eine Form erstens zustande kommen kann und zweitens nicht ohne die Behinderung der Darsteller hätte zustande kommen können. Auf die besondere Qualität der Behinderung und ihren ästhetischen Wert werde ich im Kapitel *Der authentische Darsteller* genauer eingehen. Jedenfalls aber – so Siebers – erweitere das Erscheinen von Behinderung auf der Bühne

„das Spektrum von Menschsein, das wir unter uns erlauben. Statt sich von den mächtigen, durch die Erfahrung von und mit behinderten Körpern und Köpfen hervorgebrachten Emotionen zu reinigen, repräsentiert die moderne Bühne sie so, wie sie sind, in all ihrer emotionalen Vielfältigkeit, und fordert uns dazu auf, nachzufühlen, was es heißt, ein andersartiger Mensch zu sein.“¹⁵⁶

4.4 Der Zuseher als Betrachter, Voyeur und Täter

Dem Wunsch nach einer möglichst authentischen Darstellung wird am Theater auf unterschiedlichste Art und Weise nachgegangen. Eine Möglichkeit der Umsetzung dessen kann darin gesehen werden, die Rollen mit Darstellern zu besetzen, die den zu spielenden Figuren ähneln oder ihnen entsprechen. Dieses Inszenierungs-Konzept – das Arbeiten mit Laien-Darstellern beispielsweise – findet sich heute oftmals, ist jedoch in seiner Wirkung auf den Zuseher differenziert zu sehen. Die Inszenierungen Volker Löschs etwa – er arbeitet mit der zur Thematik des jeweiligen Stückes passenden Laien und lässt diese (meist) im Chor, die in der Probenarbeit gesammelte Originalzitate vortragen – sind zwar vielversprechend, da die Darsteller eben nicht spielen müssen und auch nicht sollen, jedoch liefern sie – so Frank Raddatz in seinem Aufsatz *Das Authentische. Vom Theater der Verkörperung zum Tod der Repräsentation*

¹⁵⁵ vgl. Sandahl, Carrie: „Why Disability Identity Matters: From Dramaturgy to Casting in Belluso's *Pyretown*“, in: *Text und Performance Quarterly*, <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10462930701754481#preview>, Januar-April 2008, S. 226.

¹⁵⁶ Siebers: *UN/SICHTBAR. Observation über Behinderung auf der Bühne*, S. 29.

„keine neuen Perspektiven. Abgesehen von diesem dramaturgischen Mangel ist auch das chorische Sprechen derart unspezifisch, dass es wahrscheinlich vollkommen gleichgültig ist, ob Feuerwehrleute, Hausfrauen, Sozialarbeiterinnen oder Kleingewerbetreibende in Sachen Sex oder Brandbekämpfung gemeinsam Zeilen skandieren.“¹⁵⁷

Nach dem Besuch der letzten Inszenierung Löschs an der Schaubühne (*Draußen vor der Tür*) teile ich die Meinung Raddatz‘ dahingehend, dass es (zumindest für mich) keinen Unterschied hinsichtlich eines bestimmten Ausmaßes von Authentizität gemacht hätte, wenn die Darsteller auf der Bühne keine Kriegsheimkehrer, sondern Schauspieler gewesen wären. Es ist ein Inszenierungsschema, welches dem zeitgenössischen Geist in seinem Streben nach authentischen Erfahrungen deshalb nicht gerecht wird, weil es den Zuseher nicht miteinbezieht, ihn nicht in die Situation bringt, sich miteinbeziehen zu müssen. Es ist ein rein ästhetisches Konzept, welches wirken kann, jedoch in den meisten Fällen wohl nicht funktioniert. Es zeigt jedoch, dass die „Abwesenheit des Schauspielers“¹⁵⁸ als Voraussetzung für Authentizität zu gelten scheint.

Weiters bemerk Raddatz und auch hier teile ich seine Ansicht: „Ganz anders betroffen werde ich dagegen, wenn Christoph Schlingensief sein Sterben zum Fokus einer Inszenierung macht. Dem kann sich, selbst wer möchte, schlecht entziehen.“¹⁵⁹ Die Inszenierung vom Tod erscheint hier als Grenzüberschreitung, „insofern der Tod und das Sterben in der bürgerlichen Gesellschaft gemeinhin verdrängt werden“¹⁶⁰, und auch erfolgt diese Überschreitung deshalb, da jeder Mensch (Zuseher) im Wissen darüber ist, dass ihn der Tod betreffen wird. Und obwohl auf der Bühne (vor allem in den Klassikern) Figuren sterben und der Zuseher sich möglicherweise sogar einfühlen kann in die Figur, die dem Tod nahe ist, so wissen beide Seiten (Darsteller und Zuschauer), dass die reale Person auf der Bühne, an diesem Abend nicht sterben wird. Im Fall Schlingensief, wird der Zuseher damit konfrontiert, dass sich eine Person auf der Bühne befindet, die darüber spricht, dass sie in absehbarer Zeit sterben wird und das Wissen darüber, dass es keine Rolle ist, die hier auf der Bühne spricht, wird der Tod als drastischer Maßstab, angreifbar gemacht. „Der

¹⁵⁷ Vgl. Raddatz, Frank: „Das Authentische. Vom Theater der Verkörperung zum Tod der Repräsentation“, in: Schipper, Imanuel (Hrsg.): *Ästhetik versus Authentizität*, Berlin, 2012, S. 35f.

¹⁵⁸ ebd. S. 37.

¹⁵⁹ ebd. S. 37.

¹⁶⁰ ebd. S. 37.

spielende Mensch [...] ist der vom Tod befreite Mensch. Der Mensch im authentischen Theater dagegen spielt nicht. Er präsentiert nur.“¹⁶¹

In *Disabled Theatre* sehen wir zum einen Darsteller – jeder von ihnen tritt zum Mikrofon und sagt über sich selbst in der Aufführung, dass er Schauspieler sei – und zum anderen Privatpersonen. Der Eindruck, dass die Darsteller nichts darstellen, keine Rolle spielen im herkömmlichen Sinn, wird (auch) dadurch vermittelt, dass diese mit ihren echten Namen angesprochen werden. Und der Eindruck, dass diese Darsteller überaus authentisch wären, wird durch der Art und Weise, wie sie performen (Bewegungen, Gestik, Mimik), vermittelt.

Menschen mit Behinderung auf der Bühne, fallen – wie schon erwähnt – nicht nur auf, sondern sind hypersichtbar, selbst wenn die Behinderung nicht (wie in *Disabled Theatre* es gemacht wird) thematisiert würde. Man kann natürlich nicht generell behaupten, dass eine Behinderung, vor allem im Alltag, als solche immer erkannt wird – „schlussendlich lehrt die Erfahrung mit Behinderung, dass es etwas wie sichtbare oder unsichtbare Behinderung nicht gibt. Es gibt bloß Merkmale, die je nach Situation sichtbar oder unsichtbar gemacht“¹⁶² werden. Wir gehen im Folgenden jedoch, wenn wir von Jérôme Bels *Disalbed Theater* sprechen, davon aus, dass sich der Zuseher darüber bewusst ist, dass die Darsteller körperlich und/oder intellektuell beeinträchtigt sind. Man erkennt, abgesehen vom Titel (der zwar nicht den Darsteller sondern das Theater als behindert beschreibt), dann spätestens in der Vorstellung an der äußerlichen Erscheinung, an Bewegungen oder durch die Art und Weise des Sprechens der Darsteller, dass diese eine sogenannte Behinderung haben. Und dieses als Beeinträchtigung oder Behinderung definierte Merkmal bildet den Unterschied zur vermeintlichen Normalität und in der Inszenierung auch zum Publikum. Hier trifft ganz offensichtlich eine durch den Bühnenrand abgetrennte Gruppe von Behinderten auf eine Masse der Norm, auf die normale Gesellschaft. Jérôme Bel schreibt, es würde ein Mangel an Repräsentation und Diskurs über Menschen mit einer Lernschwäche herrschen. Die Norm beschreibt Bel als eine Gruppe, welche in der Mehrheit ist, und aus dem Grund überrepräsentiert erscheint. Die Lücke zwischen der Minderheit und der Mehrheit in der Gesellschaft wäre eine unergründliche, so Bel, und die Tatsache dessen und die Trennung zwischen „behindert“ oder „nicht-behindert“ wäre intolerabel:

¹⁶¹ ebd. S. 45.

¹⁶² Siebers: *UN/SICHTBAR. Observation über Behinderung auf der Bühne*, S. 17.

„People with learning disabilities have no representation and there are very few discourses about them. They don't exist in the public domain either. They're excluded from society. The gap between the majority and this minority is unfathomable. There's a partition there which is intolerable. One of the challenges for me is to make the community these actors represent more visible, to show that these undervalued actors can enrich experimental theatre, that their uniqueness is full of promise for theatre and dance, just as their humanity should be for society in general.“¹⁶³

Es geht Bel also um eine Sichtbarmachung der Behinderung, vor allem am Theater (da er ein großes künstlerisches Potential in den Darstellern sieht) und um die Konfrontation des Publikums damit.

In der Szene, in welcher Jérôme die Darsteller darum bittet, dem Publikum ihre Behinderung zu erklären ist, meiner Meinung nach, der große Bruch in dem Stück und das, was diese Inszenierung von anderen Stücken mit beeinträchtigten Darstellern ganz klar abhebt. So wie die Darsteller des Theater Hora selbst, noch nie in die Situation gekommen sind, auf der Bühne ihre eigene Erscheinung und ihre eigene Behinderung (oder das, was man ihnen als ihre Behinderung vermittelt hat) zu formulieren, so wird auch der Zuseher in diesem Moment damit konfrontiert, dass sich in diesem Moment etwas Wahres, etwas Reales auf der Bühne zuträgt. Er (der Zuseher) kann dem, was die Darsteller sagen, wenn sie über ihre eigene Behinderung sprechen, Glauben schenken. Der Wahrheitsgehalt des von den Darstellern gesprochenen wird nicht angezweifelt und der Eindruck, dass sich hier gewissermaßen Originale auf der Bühne befinden, hat in er Folge bedeutende Auswirkungen darauf, welche Rolle der Zuseher bei dieser Inszenierung einnimmt, beziehungsweise einnehmen muss. Er kann nicht anders, als sich selbst als Vergleich und Gegenüberstellung zu den Darstellern zu sehen. Als eigentlich stummer und unbeteiligter Zuseher, wird er als Gegenbeispiel zum beeinträchtigten Menschen und als Beispiel für die Normalität, welche er gleichzeitig in Frage stellen muss. Nur durch diesen Vergleich mit sich selbst als Variable dieser Gleichung, kann der Zuseher die Behinderung feststellen und zu Ende denken. Die Möglichkeit, dass er die Ansicht vertritt, dass diese Darsteller nicht als behindert gelten müssen, hat er nicht, da sich diese doch selbst als behindert bezeichnen. Der Zuseher vergleicht sich mit dem behinderten Körper, der nicht der Norm entspricht und paradoxerweise plötzlich unübersehbar ist, allein dadurch, dass er präsentiert wird und sich repräsentiert. Claudia Benthien beschreibt den Zuschauer in ihrer

¹⁶³ Bel, Jérôme: *Kunstenfestivaldesarts*, <http://archive.kfda.be/projects/projects/2012/disabled-theater/more>, 12.10.2014.

Arbeit *Die Performanz der schweigenden Masse* als eine „homogenes Hyperorgan“¹⁶⁴, welches sich in der Geschichte bis heute mehr und mehr zu einem stummen aber aktiven und beteiligten Faktor der Aufführung entwickelt hat und sich eben selbst ausgestellt sieht durch das ausgestellt-werden von den Darstellern. Benthien nennt ein Beispiel, in welchem das plötzliche Schweigen der Darsteller, den Zuseher, „das stumme Publikum in seiner Passivität und Rezeptivität“¹⁶⁵ entblößt. In *Disabled Theatre* wird die Mehrheit der Zuseher in ihrer Normalität offengelegt. Durchwegs, aber in einer Szene ganz offensichtlich:

Damian beschreibt dem Publikum seine Behinderung mit der Aussage, dass er ein Chromosom mehr hätte als „ihr da im Publikum“. Jérôme Bel sagt über die Zwangslage des Zuschauers, sich einbringen zu müssen: „In *Disabled Theater* there is some confusion, particularly at the beginning, because viewers do not want to identify themselves. They certainly don't want to be disabled.“¹⁶⁶

Zuerst definiert sich der Zuseher also selbst als normal und grenzt sich klar ab von den Darstellern, jedoch muss er diese Normalität und im Gegensatz dazu auch den Begriff der Behinderung hinterfragen, beziehungsweise auf sich selbst anwenden. Durch ein Staunen darüber, welche Gefühle aufkommen während des Stücks, fragt er sich, was denn seine eigene Behinderung ist. Das sei beabsichtigt, sagt Bel:

„The essence of the theatre is to see something different from yourself. Our performers, however, seem to be so very strange that it's a challenge for the audience keep on looking at them. We are brought up to avert our eyes from whatever seems different, strange, deformed or disfigured. But I force the viewers not to avert their gaze so that they become aware of themselves as observers.“¹⁶⁷

Bei dieser Inszenierung wird der Zuseher gezwungen dazu, sich selbst als Zuseher zu sehen und den Blick auf die Darsteller zu richten und zu halten, und was diese Situation

¹⁶⁴ vgl. Benthien, Claudia: „Performanz der schweigenden Masse. Zur Kollektivität der Zuschauenden in Theatersituationen“, in: Sasse, Silvia/Wenner, Stefanie (Hrsg.): *Masse und Medium. Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, Band 2, Bielefeld: Transcript 2002, S. 177.

¹⁶⁵ ebd. S. 177f.

¹⁶⁶ Bel, Jérôme, Interview mit Gudrun Pawelke: „The Humanity of Man - an Interview with Laurent Chétouane und Jérôme Bel“, *Goethe Institut*, <https://www.goethe.de/en/kul/tut/gen/tan/20364054.html>, 18.06.2014, (Orig.: Dezember 2012).

¹⁶⁷ ebd.

beim Zuseher zu bewirken vermag und in welche Position dieser kommen muss, beschreibt Jens Roselt folgendermaßen:

„Wenn Blicke töten könnten, müssten alle Theater geschlossen werden, denn das Öffnen des Vorhangs wäre ein Angriff, der Auftritt der Darsteller Selbstmord, und die Blicke der Zuschauer auf die Bühne kämen einen Mordanschlag gleich.“¹⁶⁸

Mit diesen Worten eröffnet Jens Roselt seinen Aufsatz *Der Zuschauer als Täter. Von der Scham beim Spannen und Gaffen* und unterstreicht damit die enorme Macht des Blickes der Zuschauer auf die Bühne in der darstellenden Kunst. Der Künstler ist ja im Moment des Zeigens anwesend, muss anwesend sein und man könnte nach Roselt dadurch den Zuschauer als Täter und nicht als Beobachter oder Zeuge der Handlung betrachten.¹⁶⁹ Die erste Szene in *Disabled Theatre*, in welcher sich die Darsteller jeweils eine Minute vor die Zuschauer stellen, käme demnach einem Selbstmord gleich, und das Betrachten, „Glutzen, Gaffen oder Spannen“¹⁷⁰ der Zuschauer (und auch sie können nicht aus dieser Situation heraustreten) wäre mit einem Mordanschlag auf die Darsteller zu vergleichen.

Der gemeine Darsteller versucht sich vor diesem Anschlag zu schützen und zwar durch einen perfekten Auftritt, doch hat sich in den letzten Jahren am Theater eine Verschiebung der Maßstäbe vollzogen hinsichtlich der Frage danach, was Perfektion und Nicht-Perfektion hinsichtlich des „Buhlen(s) um die Gunst der Zuschauer“¹⁷¹ bedeutet, und wenn in einer Inszenierung mit Laien-Darstellern und professionellen Darstellern am Ende erstere das Rennen machen, lässt das „konventionelle Unterscheidungen von guten (professionellen) und schlechten (laienhaften) Schauspielen merkwürdig alt aussehen.“¹⁷² Der Begriff des Laien-Darstellers trifft jedoch bei einer Produktion wie *Disabled Theater* nicht zu. Während der Zuschauer nämlich beim Hobby-Schauspieler („Schauspielen nicht-professioneller Darsteller ist eine kulturelle Praxis, die tagtäglich [...] stattfindet.“) sonst eher ein Auge zudrückt und diesen vielleicht belächelt, reißt er dieses hier erst recht auf. In dem Moment, da er die Darsteller erblickt, wird er einerseits zum Täter, andererseits ist der

¹⁶⁸ Roselt, Jens: „Der Zuschauer als Täter. Von der Scham beim Spannen und Gaffen“, in: Schipper, Imanuel (Hrsg.): *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 81.

¹⁶⁹ vgl. ebd. S. 81.

¹⁷⁰ ebd. S. 81.

¹⁷¹ ebd. S. 84.

¹⁷² ebd. S. 84.

Blick aber kein mitleidiger, weil sich hier kein Opfer findet auf der Bühne. Dass der Darsteller in *Disabled Theatre* offensichtlich keine Rolle spielen soll, und trotz der Inszenierung und des Ausstellens jegliche Form von Repräsentation versucht wird zu zerstören, befreit womöglich den Darsteller aus seiner Opferrolle und macht ihn überlegen gegenüber dem Zuseher, der aber ein Täter bleibt. In diesem Sinne wären diese Darsteller „exzessiv“ und

„als Täter verliert der Zuschauer seinen überlegenen und distanzierten Stand- und Blickpunkt. Er wird verwickelt. Kennzeichen dieser Täterschaft kann die Scham des Zuschauers sein.“¹⁷³

In *Disabled Theatre* werden die Darsteller ausgestellt. Sie stellen sich aus – so wie sie wirklich sind als eine Art Kunstwerk – und der Zuseher, welcher sich nicht mit dem Darsteller identifizieren will, muss sich selbst als Gegensatz zur Behinderung, als Normalität sehen. Er kann in der Rolle des Zusehers nicht anders, als ein Voyeur (durch den Blick auf das Andere und eben nicht auf etwas, mit dem er sich identifizieren will) und in weiterer Folge ein Täter sein. Ein Täter dafür, was die Darsteller über sich selbst sagen. Sie werden als behindert definiert von der Wissenschaft und der Gesellschaft, aber nicht, weil sie sich selbst als behindert bezeichnen würden.

Sie können jedoch auf der Bühne – und das ist das, was sie abhebt vom normalen und in der Gesellschaft integrierten und als nicht-behindert definierten Menschen – echt sein und Authentizität vermitteln.

¹⁷³ ebd. S. 88.

5. Der authentische Darsteller

Es gibt eine Debatte um das Regietheater: die eine Seite begreift die Inszenierung als eigene Kunstgattung, die andere sagt, Theater habe hauptsächlich mit Text und Literatur zu tun. Alle weiteren Mittel, wie Licht, Bühne, Kostüm und auch Darsteller wären demnach dem Text untergeordnet. Dabei müsse auch der Körper des Darstellers hinter der Figur zurücktreten.

Die Gegenposition dazu – wie sie im zeitgenössischen Theater praktiziert wird – lässt auch eine nicht-illusionistische Ästhetik zu. Es geht nicht mehr um den Versuch, eine Wirklichkeit darzustellen, sondern darum, eine eigene Form der Wirklichkeit zu kreieren. Die Materialität des Körpers rückt in den Vordergrund und verleiht diesem einen anderen (höheren) Stellenwert. Jede Bewegung, jedes Atmen, der Klang der Stimme wird zum Zeichen und ordnet sich nicht dem Text unter, sondern besteht neben ihm auf gleicher Höhe.

Jérôme Bel arbeitet in seinen Stücken immer mit den spezifischen Körperlichkeiten seiner Darsteller und inszeniert diese so, dass die ihnen (den Körpern) eingeschriebenen Zeichen sichtbar werden und episch wirken (müssen). Das heißt, die Körper erzählen zwangsläufig etwas.

Das ist ein sehr spezifischer Umgang mit vorhandenem (Körper-) Material und die Frage nach der Autorschaft ist bei genauerer Betrachtung eine nicht beantwortbare, beziehungsweise muss man in diesem Fall letztlich die Idee eines Autors, Regisseurs oder Choreographen zu Grabe tragen und seine Nonexistenz attestieren.

Franz Schuh schreibt in einem Artikel in der *Zeit* über den *Tod des Autors*¹⁷⁴:

„Es gibt Schriftsteller, mit denen man sozusagen über ‚alles‘ sprechen kann, nur über eines nicht: niemals über den Tod des Autors! Der ‚Tod des Autors‘ ist ein Gedankenkonstrukt, und manche Autoren scheinen die literaturtheoretische Verkündigung ihres Absterbens mehr zu fürchten als den physischen Tod.“¹⁷⁵

Die Vorstellung davon, dass der Mensch als Schöpfer oder Urheber eines Werkes gelten kann, muss demnach nicht nur infrage gestellt, sondern aufgelöst werden, wäre diese

¹⁷⁴ Der *Tod des Autors* ist eine auf Roland Barthes' (*Der Tod des Autors*, 1968) und Michel Foucaults (*Was ist ein Autor?*, 1969) Texten begründete Literaturtheorie, welche die Kontrolle des Autors über sein Werk infrage stellt.

¹⁷⁵ Schuh, Franz: „Wen kümmert's wer spricht“, *Zeit Online*, http://www.zeit.de/2000/36/Wen_kuemmert's_wer_spricht_, 12.08.2014, (Orig.: 31.08.2000).

Vorstellung doch „genauso wie der Begriff der Natürlichkeit (Authentizität) eine bloße ‚Idee‘“¹⁷⁶, so Schuh.

Christiane Pohle ist Regisseurin und beschreibt, die Wichtigkeit des Autors für ein Bühnenwerk aus ihrer Sicht folgendermaßen:

"Ein Autor ist weit mehr, als ein Textlieferant, ein Autor ist wie ein Initialzündler für eine Arbeit, eine Tür in eine Welt, in ein Denken, in Verhaltensweisen, Bilder, Emotionen. Im optimalen Fall sind der Autor und sein Text eine Grundvoraussetzung dafür, dass eine Arbeit überhaupt losgehen kann, weil die Sicht des Autors, die Sprache, die er erfindet, uns in den Proben zu einer ganz speziellen Dynamik verleitet."¹⁷⁷

In *Disabled Theatre* gibt Bel zwar nicht die Rolle des Initialzünders, jedoch die des Autors ganz offensichtlich an die Darsteller ab. Er interessiert sich für sie, für ihre Geschichte, für die Art und Weise, wie sie es selbst aus sich heraus vortragen möchten. Er überlässt ihnen nicht umsonst die freie Wahl, welches Lied sie für ihre selbst erarbeitete Choreographie auswählen möchten oder er lässt sie selbst mit eigenen Worten und in ihrer eigenen Sprache beschreiben, welche Behinderung sie ihrer Meinung nach haben. Jérôme Bel gibt hier ganz offensichtlich von Beginn an seine Rolle als Autor an die Darsteller ab. Der gesprochene Text wird von den Darstellern selbst geschaffen, und man ist durch die Glaubhaftigkeit des Gesagten und Gezeigten als Zuseher dazu geneigt, die Rolle des Autors den Darstellern zuzuschreiben. Durch den hohen Stellenwert der Körperlichkeiten und der Hypersichtbarkeit der Zeichen, welche die Körper aussenden, lässt sich (neben dem Text) auch ein Autor in jeder Bewegung, in jedem Klang, in den Stimmen der Darsteller und in der Art und Weise, wie sie sich bewegen, finden. Norbert Servos schreibt über den Körper als Autor:

"Der Körper selber wird im Tanztheater zum Gegenstand der Betrachtung. An seinem Verhalten, an seinen konventionellen Maskeraden, seinen Zurichtungen und Deformierungen, kann der Zustand der aktuellen Gegenwart abgelesen werden."¹⁷⁸

¹⁷⁶ ebd.

¹⁷⁷ Pohl, Christiane: „Die (Er)-findung von Welt“, in: Tiedtke, Marion/Schulte, Philipp: *Die Kunst der Bühne. Positionen des zeitgenössischen Theaters*, Berlin: Theater der Zeit 2011, S. 30.

¹⁷⁸ Servos, Norbert: „Die Dinge, die wir für uns selbst entdecken, sind das Wichtigste. Der choreographische Entwicklungsprozess im Tanztheater von Pina Bausch“, in: Tiedtke, Marion/Schulte, Philipp: *Die Kunst der Bühne. Positionen des zeitgenössischen Theaters*, Berlin: Theater der Zeit 2011, S. 184.

Der Körper erzählt also eine Geschichte, liefert seinen eigenen Text, und die Absicht des vermeintlichen Autors (die Person) ist dadurch unerheblich. Der vermeintliche Autor nämlich (der Darsteller) hat die Zeichen, die der Körper aussendet nicht in der Hand und dieser von vielen Seiten ausgesendeter Text kann der Absicht des Autors widersprechen. Arbeitet ein Darsteller mit dem Material, welches er auf natürliche Art und Weise zur Verfügung hat – also ohne sich zu verstellen – kann aus diesem Körper gewissermaßen gelesen werden. Er ist durch seine Geschichte, durch die Art und Weise, wie er gelebt hat, gepflegt und versorgt wurde, trainiert wurde (beispielsweise erkennt man einen „typischen“ Tänzerkörper) Träger unzähliger Zeichen.

Nun werden aber ausgesendete Zeichen unterschiedlich gelesen und so kann man auch den Zuseher, und zwar jeden einzelnen, als Autor von *Disabled Theatre* sehen. Jeder Beobachter konstruiert aus dem, was er sieht, unterschiedliche Bedeutungen und so wäre die Idee eines Autors selbst eben bloß eine Idee, die man jedoch kritisieren könne, so Franz Schuh,

„das heißt: mit anderen Ideen konfrontieren, ja sogar durch andere Ideen stürzen. Die Idee, die dem schöpferischen Menschen vorausging, war die der Gleichartigkeit von Natur und Kunst: Wer ein Haus baut, so interpretiert Blumenberg Aristoteles, tut nur genau das, was die Natur tun würde, wenn sie Häuser sozusagen ‚wachsen‘ ließe. In diesem Konzept ist kein Platz für den Vorrang menschlicher Urheberchaft.“¹⁷⁹

5.1 „In my language“ - über die authentische Sprache

*In my language*¹⁸⁰ (2007) ist ein Kurzfilm, ein auf *Youtube* veröffentlichtes Video, von der als autistisch bezeichneten Amelia Baggs. Sie selbst schreibt jedoch in ihrem Blog *Ballastexistenz*, dass diese Beschreibung ihrer selbst unzulänglich und ihr auferlegt sei: „I am autistic, but that’s not my main identity as a disabled person.“¹⁸¹ Der etwa achtminütige Film besteht aus zwei Teilen: die ersten Minuten zeigen Amelia in ihrer natürlichen eigenen Sprache mit der Umwelt kommunizierend, im zweiten Teil des Videos wird von einer Computerstimme die Beschreibung dazu übersetzt. Sie benutzt dafür ein einfaches

¹⁷⁹ Schuh: *Wen kümmert’s wer spricht*.

¹⁸⁰ Baggs, Amelia: „*In my language*“, <http://www.youtube.com/watch?v=JnylM1hl2jc>, 28.10.2014, (Orig.: 14.01.2007).

¹⁸¹ ebd.

Programm (der Text wird eingegeben und über ein Programm vom Computer gesprochen wiedergegeben). Der zweite Teil des Videos unterteilt hörbar und sichtbar ihre eigene Sprache und gleichzeitig macht sie auf die Ungerechtigkeit dessen aufmerksam, dass eine Form der Kommunikation (oder des Sprechens vor allem) als richtig oder normal gilt, während ihre Art der Kommunikation sie als eingeschränkt oder behindert bezeichnet. Sie schreibt über ihre eigene Sprache:

„The previous part of this video was in my native language. Many people have assumed that when I talk about this being my language, that means that each part of the video must have a particular symbolic message within it, designed for the human mind to interpret. But my language is not about designing words or even visual symbols for people to interpret. It is about being in a constant conversation with every aspect of my environment.“¹⁸²

Sie beschreibt ihre Sprache, nicht als das Aussenden von interpretierbaren Zeichen und Symbolen, sondern als ständige Interaktion mit ihrer Umwelt. Im nächsten Bild zum Beispiel, bewegt sie ihre Finger unter einem Wasserstrahl und schreibt, dass das Wasser hier nichts spezifisches bedeuten würde, sondern dass es mit ihr interagieren würde und umgekehrt würde sie mit dem Wasser interagieren. Paradoxerweise – so bemerkt sie – würden ihre Bewegungen den Eindruck erwecken, dass sie in einer „eigenen Welt“ wäre, wenn sie in Interaktion mit allem um sie herum ist. Wenn sie jedoch mit viel weniger interagiere, würde sie sich (der Meinung vieler ihrer Mitmenschen nach) wahrlich öffnen und „wirklich“ mit der Welt interagieren. Dass hier einfach wortwörtlich unterschiedliche Sprachen gesprochen werden, ist nicht für jeden nachvollziehbar und auch dafür soll ein Verständnis geschaffen werden, beziehungsweise die Sprache oder die Art der Kommunikation, die als normal gilt, infrage gestellt werden.

„I smell things. I listen to things. I feel things. I taste things. I look at things. It is not enough to look and listen and taste and smell and feel. I have to do those to the right things such as look at books and fail to do them to the wrong things, or else people doubt that I am a thinking being and since their definition of thought defines their definition of personhood so ridiculously much, they doubt that I am a real person as well.“¹⁸³

¹⁸² ebd.

¹⁸³ ebd.

Sie riecht das Buch und hört den Kreisel in ihrem Ohr drehend. Das ist ihre Art der Kommunikation und nur weil die breite Masse nicht in dieser Art und Weise mit der Umwelt interagiere, wäre sie durch diese Meinung behindert, was sie selbst als unfair empfinde. Dieses Video und die Beschreibung dessen von Amelia sollen hier vor Augen führen, dass es kein richtig und falsch gibt, nur weil die Mehrheit der Menschen auf ähnliche Art und Weise zu interagieren vermag und zum anderen, dass Menschen mit sogenannter Beeinträchtigung erst durch die Meinung der Normalität und durch ihr Umfeld, die Gesellschaft behindert werden. Man kann sich also an dieser Stelle noch einmal fragen, ob es den Begriff der Behinderung (im Sinne von „behindert sein“) unter diesem Aspekt überhaupt gibt. Jérôme Bel unterstreicht mit einer Aussage in einem Interview, dass wir gewissermaßen alle behindert seien, und dass eine Eigenschaft, wie das Down-Syndrom eben nur in einem speziellen Umfeld (in welchem wir zufällig leben), als Behinderung gelten könne, beziehungsweise geltend gemacht werde:

„I remember a science-fiction novel where a few humans are spotted because they wear a watch. We are all disabled, we need an object to tell us time. In this conversation we are using a recorder, which memorizes for us what we are saying, as we are not able to remember everything we say ourselves! Nobody from the audience would stand for one minute, as they do in *Disabled Theater*. Down syndrome is an impairment only within a particular social environment, the environment in which we happen to live.“¹⁸⁴

Er setzt sich mit dieser Aussage und mit dem Stück *Disabled Theatre* dafür ein, dass wir nicht nur in der Gesellschaft, sondern auch am Theater an einem Punkt stehen, an welchem wir eine neue Idee versuchen müssen umzusetzen. Eine Idee von einer Sprache, die jener der Gesellschaft voraus ist. Eine Idee von einer Sprache, die nicht durch den Inhalt, sondern durch die Sprache selbst sich auszudrücken vermag und sich nicht anpasst, sich nicht behindern lässt. So wie auch Amelia sich mit ihrem Video dafür einsetzt, dass sie sich eben nicht anpassen will in die als normal geltenden Muster von Kommunikation. Die Aussagen von Amelia einerseits und das authentische Auftreten (ohne Scham) der Darsteller in *Disabled Theatre* verleitet dazu, einen Grund dafür, warum Menschen mit Behinderung auf der Bühne als besonders authentisch wirken, darin zu sehen, dass sie möglicherweise nicht die Fähigkeit oder eine Schwäche darin besitzen, ihr Umfeld nachzuahmen?

¹⁸⁴ Bel, Jérôme, Interview mit Elisabeth Lebovici: „An eloquent dance“, *Mousse Magazine and Publishing*, <http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=886>, 10.10.2014.

Um wieder Artaud sprechen zu lassen: Wir müssen dem Theater seine Sprache zurückgeben. Theater darf sich nicht dem Text und der Gesellschaft unterwerfen. Es geht darum, den „Begriff einer Art von Sprache zwischen Gebärde und Text wiederzufinden.“¹⁸⁵ Michael Tomasello schreibt, dass wir Menschen, dafür gemacht seien, „die Köpfe zusammenzustecken.“¹⁸⁶ Er beschreibt den Menschen als ultrasoziales Wesen, deren brillianteste Fähigkeit es sei, die Geisteszustände anderer zu lesen und darauf zu reagieren.¹⁸⁷

Eine Unfähigkeit der Nachahmung wäre demnach möglicherweise eine Fähigkeit zur authentischen Interaktion oder Darstellung auf der Bühne. Bereits Aristoteles bezeichnet in der *Poetik* die Nachahmung als eine dem Menschen angeborene Eigenschaft und führt damit den Begriff der Mimesis ein, welcher jedoch übersetzt nicht nur nachahmen, sondern weiters „sich ähnlich machen, zur Darstellung bringen, ausdrücken“¹⁸⁸ bedeutet.

Die Nachahmung des Darstellers auf der Bühne funktioniert für gewöhnlich folgendermaßen: „Der Schauspieler stellt Menschen dar. Ein Mensch verkörpert einen anderen.“¹⁸⁹ Dafür muss er seine eigene Mitte verlassen, um in einer gewissen Distanz zu sich selbst zu stehen. In dieser „exzentrischen Position“¹⁹⁰ ist er in der Lage, sich mit den Augen eines anderen zu sehen. Plessner bezeichnet diese Fähigkeit als eine dem Menschen auszeichnende Gabe, dies soll jedoch in weiterer Folge anzuzweifeln sein. Zuerst aber: Was meint Plessner mit der „exzentrischen Position“ und wie funktioniert sie?

„Weil der Mensch zu sich selbst in einer exzentrischen Position steht, nicht nur ‚Laib‘ ist, sondern zugleich einen Körper hat, muß er sich selbst wie einem anderen gegenüber treten, um ein Bild von sich selbst zu entwerfen, das er mit den Augen eines anderen reflektiert bzw. in den Augen eines anderen reflektiert sieht. Der Mensch setzt sich also zu sich selbst auf dem Umweg über einen anderen/ein anderes in ein Verhältnis. Nur so vermag er sich in Erscheinung zu bringen bzw. als er selbst in

¹⁸⁵ Artaud: *Das Theater der Grausamkeit*, S. 95.

¹⁸⁶ Tomasello, Michael: zitiert nach: Bahnsen, Ulrich/Schnabel, Ulrich: „Was ist das Ich?“, *Zeit Online*, <http://www.zeit.de/zeit-wissen/2012/02/Mensch-Individuum-Selbstbewusstsein>, 24.08.2014, (Orig.: Nr. 2/2012, 08.04.2012).

¹⁸⁷ vgl. ebd.

¹⁸⁸ vgl. Wulf, Christoph: *Vom Menschen - Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim, Basel: Beltz Verlag 1997, S. 1015.

¹⁸⁹ vgl. Plessner, Helmuth: „Zur Anthropologie des Schauspielers“ (1948), in: Gebauer, Gunter (Hrsg.): *Anthropologie*, Leipzig: Reclam 1998, S. 185.

¹⁹⁰ Plessner, Helmuth: *Die Frage nach der Conditio Humana: Aufsätze zur philosophischen Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 56.

Erscheinung zu treten. Er kann zu sich selbst in ein distanzierendes und distanziertes Verhältnis treten und sich selbst beim Handeln und Verhalten wie ein anderer beobachten.“¹⁹¹

In *Anthropologie der Nachahmung* führt Plessner die Fähigkeit des Menschen zur Nachahmung darauf zurück, dass dieser aufgrund seiner exzentrischen Position empfänglich sei für den Blick seines Gegenübers auf ihn selbst. Dieser Blick würde das beseelte Innen desjenigen, der ansieht, zeigen, und andererseits würde dieser Blick aber auch das Äußere desjenigen der angesehen wird (diesem selbst) spiegeln, durch den Blick des Anderen auf das Außen des Angeblickten. Laut Plessner ist sich der Mensch dieser Doppelaspektivität von Innen und Außen bewusst, was ihn fähig macht, sein Gegenüber nachzuahmen.

Maurice Merleau-Ponty hingegen setzt das Verhältnis von Schauspieler und Figur gleich dem Verhältnis von Zeichen und Bedeutung und sieht diese nicht gleichgestellt, sondern den Schauspieler der Figur und das Zeichen der Bedeutung untergeordnet. Er schreibt in der *Phänomenologie der Wahrnehmung*: „Alle Zeichen gehen unter in der Bedeutung, so völlig ergreift Phädra von der Darstellerin [...] Besitz, daß deren extatisches Dasein als Phädra uns das Allernatürlichste und Selbstverständlichste scheint.“¹⁹² Der ästhetische Ausdruck verleihe, so Merleau-Ponty, dem, was er im Moment ausdrücke ein

„An-sich-sein, versetzt es als ein jedermann zugängliches Wahrnehmungsding in der Natur, oder umgekehrt, entreißt die Zeichen ihrerseits [...] ihrer empirischen Existenz und versetzt sie gleichsam in eine andere Welt. Niemand wird bestreiten, daß hier der Ausdruck nicht lediglich eine Übersetzung, sondern die Realisierung und Verwirklichung der Bedeutung selbst ist.“¹⁹³

Merleau-Ponty sieht das Verhältnis von Darsteller und Figur als ein verschmolzenes, beziehungsweise wird die Schauspielerin „unsichtbar, wenn Phädra erscheint.“¹⁹⁴ Die schauspielerische Leistung würde also demnach dadurch bestimmt sein, die Differenz zwischen der dargestellten und der darstellenden Person aufzulösen. Dass in dem Moment der Darstellung jedoch die darstellende Person auf der Bühne noch sichtbar bleibt,

¹⁹¹ Fischer-Lichte: *Theatralität und Inszenierung*, S. 12.

¹⁹² Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1966, (Orig.: *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard 1945) S. 217.

¹⁹³ ebd. S. 217.

¹⁹⁴ ebd. S. 217.

berücksichtigt Merleau-Ponty nicht weiter. Plessner jedoch sieht die Figur und den Darsteller gewissermaßen gleichgestellt oder zumindest gleichzeitig anwesend und sieht diese Zweischnidigkeit von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von Anwesenheit und Abwesenheit – auf Seiten der Darsteller gleichermaßen wie auf Seiten der Zuseher. Diese doppelte Existenz ist der Unterschied der Schauspielerei (oder der darstellenden Kunst) zu anderen Kunstformen. „Ein Mensch verkörpert einen anderen.

Nirgends sonst wird uns das gezeigt“¹⁹⁵ und nicht wie in der Bildenden Kunst etwa oder in der Dichtung, wo die Verkörperung des Menschen ein Modell oder eine Miniatur ist, bedient sich

die dem Theater charakteristische Bildhaftigkeit nicht eines Modells oder einer Miniatur, für die Darstellung von Menschen. Die Theaterfiguren „existieren nicht als farbige Figuren auf einer Fläche, auch nicht als lebende Bilder und bewegte Skulpturen. Sie sind von Menschen verkörpert und bedeutete Menschen.“¹⁹⁶ Bei *Disabled Theatre* jedoch, gibt es nicht die doppelte Existenz von Darsteller und Figur auf der Bühne. Es gibt keine Maske, welche sich zwischen den Darsteller und den Zuschauer schiebt, hinter welcher sich der Darsteller verstecken könnte. Oder müsste? Es ist doch eine Leistung dies nicht zu tun. Wie es den meisten wohl nicht gelingen würde, sich eine Minute vor ein Publikum zu stellen, ohne durch den (täterischen) Blick des Zusehers auf sich selbst gerichtet in Scham zu verfallen, oder um dies zu umgehen, der Mimesis untertan zu werden, so wäre das Vorhaben, ohne Maske(n) zu leben auch für die meisten ein Unmögliches. Der Mensch lebt (zumeist) in dem Zwang, sich zu sich selbst und zu anderen zu verhalten, ein inszeniertes Leben nach den Spielregeln und Anweisungen der Gesellschaft zu spielen, „Denn was ist schließlich dieser Ernst der Alltäglichkeit anderes als das Sich-einer-Rolle-verpflichtet-Wissen, welche wir in der Gesellschaft spielen wollen?“¹⁹⁷ Plessner bezeichnet jedes Schauspiel (ob nun auf der Bühne oder im Alltag) als ein „anthropologisches Experiment“¹⁹⁸, in welchem der Darsteller das Verhältnis von seiner eigenen Wirklichkeit und der des Zusehers verkörpert. Man könnte die Mimesis als Spaltung sehen und annehmen, dass die Darsteller der Inszenierung *Disabled Theatre* diese Spaltung nicht vollziehen können oder müssen, und dadurch eben nicht aus einer exzentrischen (lateinisch

¹⁹⁵ Plessner: *Zur Anthropologie des Schauspielers*, S. 185.

¹⁹⁶ ebd. S. 186.

¹⁹⁷ ebd. S. 194.

¹⁹⁸ ebd. S. 199.

ex centro: ‚außerhalb der Mitte‘) Position heraus, sondern aus der Position der eigenen Mitte heraus – authentisch – erscheinen.

Peter Keller, einer der Darsteller von *Disabled Theatre*¹⁹⁹ fällt durch seine besondere Sprache auf. Auf die Bitte hin Jérômes hin, sich dem Publikum vorzustellen, tritt Peter Keller nach vorne und sagt – mit vielen kleinen Pausen – folgendes:

„Yes. No. Playing theatre. And Gerry played. And gerry played and there is another one gerry plays. Gerry. Theater Hora. He played. Yes no it’s good. Theatre. I knocked and my sweater and there was noise. And Mark said, he bought some flowers and I put in water in the flowers. Yes the bells. Big church. The bells and big bells and then I prayed and they rang up there and Remo did like that. Yes. No. The church and the bells and I took a book. Me, Gerry, Jerry, the book and Jerry up there. Yes. No. It’s good. I’m taking a seat.“²⁰⁰

Nicht nur die Sprache von Peter, sondern auch die Art und Weise, wie er sich mit seinem Körper dazu bewegt und Dinge zeigt, um sich verständlich zu machen, sind so eigen, dass man hier von einer authentischen, zentrierten und eigenen Sprache sprechen kann. Er scheint nicht den Versuch anzustellen, sich anzupassen an die Kommunikationsweise der Zuschauer. Er ahmt niemanden nach, weil er nicht in der Lage dazu ist und so kann seine Beeinträchtigung hier als Fähigkeit zur authentischen Sprache gesehen werden.

Amelia sagt in *In my language*:

„I find it very interesting by the way, that failure to learn your language is seen as a deficit but failure to learn my language is seen as so natural, that people like me are described as mysterious and puzzling rather than anyone admitting that it is themselves who are confused.“²⁰¹

Ihre Sprache ist unangepasst und erscheint ungewohnt und fremd. Und doch wird ja gesprochen mittels allem, was ein individueller Körper für seine eigene Sprache zur Verfügung hat. Fischer-Lichte bezeichnet eine Performance als das „wirksame Ausführen von Sprechakten, das materiale Verkörpern von Bedeutungen und das inszenierende

¹⁹⁹ er ist jener Darsteller, welcher bei der von mir gesehenen Vorstellung nicht dabei war. Seine Aussagen beziehen sich auf die Video-Aufnahme der Vorstellung vom 03.11.2012 im HAU1, Berlin.

²⁰⁰ Keller, Peter, zitiert nach: *Disabled Theatre*, Videoaufzeichnung vom 03.11.2012 im HAU1, Berlin.

²⁰¹ Baggs, Amelia, zitiert nach: *In my language*.

Aufführen von theatralen, rituellen und anderen Handlungen“²⁰² und diese drei Aspekte finden sich sowohl in der Sprache Peter Kellers in *Disabled Theatre*, als auch in der von Amelia Baggs. Demnach wäre aber auch jede Art von Aufführung, in welcher in irgendeiner Weise gesprochen wird, oder etwas über den Körper vermittelt wird, eine Performance und umgekehrt ist also auch jede Performance eine Art, zu sprechen. Jérôme Bel sagt über die Probenzeit mit den Darstellern von *Disabled Theatre*, dass er anfangs Schwierigkeiten gehabt hätte, mit ihnen über das Medium der Sprache zu kommunizieren: „Language is not their easiest way to express themselves. [...] I started to ask them to tell me things, but it was very difficult.“²⁰³ Über den Tanz hätten sie jedoch nicht nur verstanden, sondern hätten sie ihn selbst auch zum Tanz zurückgebracht:

„I could see what they were thinking, I could see their mental structure. I rediscovered with them the power of dance. They brought me back to dance. This was very unexpected.“²⁰⁴

5.2 Am Nullpunkt der Choreographie

Dirk Pilz schreibt über *Disabled Theatre*:

„So seelenflügelhaft erheiternd, so ergreifend und überhaupt so ganz und gar berückend, dass man fast wieder glauben möchte, es habe sich in dieser unserer schmutzigen Welt doch ein Fitzelchen Schönheit verborgen, ist Theater selten zu erleben. Anmut. Das ist es, was diesem Abend seinen Glanz verleiht.“²⁰⁵

Pilz verwendet in seiner Beschreibung des Stücks den Begriff der Anmut und man kommt nicht umhin, bei diesem Wort an Kleists *Über das Marionettentheater*²⁰⁶ zu denken und

²⁰² Fischer-Lichte, Erika: „Performativität/performativ“ in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Stuttgart : Metzler 2005, S. 234.

²⁰³ Bel, Jérôme, Interview mit Gia Courlas: „Jérôme Bel talks about Disabled Theater“, *Time Out Magazine*, <http://www.timeout.com/newyork/dance/jerome-bel-talks-about-disabled-theater>, 25.10.2014 (Orig.: 29.10.2013)

²⁰⁴ ebd.

²⁰⁵ Pilz, Dirk in: ebd./Seidler, Ulrich/Meierhenrich, Doris: „Kühne Künstler“, *Berliner Zeitung*, <http://www.berliner-zeitung.de/theater/theater-kuehne-kuenstler,10809198,20773612.html>, 22.06.2014, (Orig.: 02.11.2012).

²⁰⁶ Kleist, Heinrich von: „Über das Marionettentheater“, in: ebd.: *Sämtliche Werke und Briefe*, Hg. von Helmut Sembdner, Zweibändige Ausgabe in einem Band. Zweiter Band, München: DTV 1984, (Orig.: 1810).

der Frage danach, inwieweit das Bewusstsein, das menschliche Verhalten beeinflusst und die Anmut und Grazie gewissermaßen zum Verschwinden bringt. Anders als etwa im deutschsprachigen Raum, wird das Wort Grazie in romanischen Ländern, wie Italien oder Spanien zum Teil noch im Sinne von „Dank“²⁰⁷ verwendet. Das Wort „Anmut“ dagegen, ist ein rein deutsches Wort, welches in seiner Bedeutung im 18. Jahrhundert einen Wandel erlebt: so beschreibt Anmut vermehrt eine Schönheit, die Wohlgefallen und Verlangen weckt. Als schöne Handlung würde sie sowohl in ihrer Motivation als auch in der Ausführung schön erscheinen.²⁰⁸ Er beschreibt die Grazie einer Figur, als etwas, das sich „auf alle Handlungen erstreckt“²⁰⁹ und so in der äußeren Gestalt des Menschen (und diese liege „nicht allein in deren Wesentlichen, dem Stande und Gebärden; sondern auch in dem Zufälligen, dem Schmucke und der Kleidung“²¹⁰) in Erscheinung tritt. Untersuchte man den Begriff jedoch lediglich in seiner ästhetischen Bedeutung, erscheint die Erlernbarkeit oder sogar Umsetzung dessen fragwürdig – selbst Baldassare Castiglione, ein Meister der höfischen Kultur mühte sich stets um das Aufrechterhalten des Scheins und stellte fest, dass „la grazia non s’impara“²¹¹, die Anmut nicht gelernt werden kann – brüchig und kontrovers. Es bräuchte, so Keist, ein enfant terrible, das „gar wohl wüßte, welche Unordnung, in der natürlichen Grazie des Menschen das Bewußtsein anrichtet.“²¹², um den Begriff der Anmut aus der Lehranstalt des Klassizismus zu befreien. Der vierteilige Essay *Über das Marionettentheater* liefert eine Sichtweise, welche das Bewusstsein als Störung und Behinderung von Anmut und Grazie ansieht:

Herr C... beschreibt die Bewegungen der Marionetten als anmutige und begründet die Fähigkeit der Puppen, welche imstande wären, sich graziös zu bewegen, damit, dass die Bewegungen der einzelnen Glieder der Marionette einem einzigen Punkt folgen würden, nämlich dem Schwerpunkt. Es genüge, dieses Schwerpunkt in einer geraden Linie zu führen, um die ganze Puppe zum tanzen zu bringen.

²⁰⁷ frz.: *grâce*, ital.: *grazia*, span.: *gracia* oder *gracias*;

²⁰⁸ Vgl. Winckelmann, Johann Joachim: „Von der Grazie in den Werken der Kunst des Altertums“, in: ders.: *Kleine Schriften und Briefe*, Leipzig: Insel Verlag 1925, (Orig.: 1759).

²⁰⁹ ebd. S. 155.

²¹⁰ ebd. S. 157.

²¹¹ Castiglione, Baldassare: *Il libro del cortegiano* (1528), hg. von V. Cian (Firenze 1947), 61; dt: Der Hofmann, übers. v. A. Wesselski (München/Leipzig 1907), S. 65.

²¹² Kleist: *Über das Marionettentheater*, S. 343.

„Daß jedesmal, wenn der ,Schwerpunct in einer graden Linie bewegt wird, die Glieder schon Courven beschrieben; und daß oft, auf eine bloß zufällige Weise erschüttert, das Ganze schon in eine Art von rhythmische Bewegung käme, die dem Tanz ähnlich wäre.“²¹³

Herr C. beschreibt hier die Bewegung der Marionetten ausgehend von der Bewegung des Schwerpunkts derselben. Dieser eine Punkt, der Mittelpunkt müsse jedoch von einem Außenstehenden, in diesem Fall vom Puppenspieler ausgeführt werden, was der Marionette die Möglichkeit gibt, die Bewegungen ohne Bewusstsein und „antigraph“²¹⁴ (also schwerelos) zu vollführen. Ein weiterer Vorteil der Puppe wäre außerdem

„daß sie sich niemals zierte. – Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele in irgend einem andern Puncte befindet, als in dem Schwerpunct der Bewegung. Da der Maschinist nun schlechthin, mittelst des Drathes oder Fadens, keinen andern, Punct in seiner Gewalt hat, als diesen: so sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, todt, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere; eine vortreffliche Eigenschaft, die man vergebens bei dem größten Theil unsrer Tänzer sucht.“²¹⁵

Trotz dem, dass hier der Schwerpunkt als Seele und als treibende Kraft beschrieben wird, müsse die Bewegung (oder „Erschütterung“, wie Kleist es auch bezeichnet) dieses einen Punktes frei von Bewusstsein und ohne Ziererei passieren. Der Tänzer – im Gegensatz zur Marionette – vollführt seine Bewegungen in dem Wissen (und zu dem Zweck), dass er gesehen wird und kann das Bewusstsein nicht abgeben, während bei der Marionette die Bewegung vom Spieler ausgeht und somit die Seele im Schwerpunkt der Bewegung sich befinden kann. Da es einem Tänzer jedoch andererseits nicht um eine Täuschung des Zusehers geht, kann man behaupten, dass der Tanz versucht, eine Vorstellung, ein Bild, eine Idee von Anmut und Grazie zu vermitteln, in dem Wissen aber, dass dieses Ziel unerreichbar ist. Alleine deshalb schon, weil der Tänzer eben nicht antigraph ist. Er braucht den Boden für den Absprung, um vielleicht einen Moment in der Luft zu verweilen und in diesem Moment eben ein Bild von der Schönheit der Anmut darzustellen „wie sie ihm *vor*

²¹³ ebd. S. 339.

²¹⁴ ebd. S. 342.

²¹⁵ ebd. S. 341f.

dem Sündenfall des Bewußtseins, *vor* allen Täuschungsbestrebungen und aller Verstellung, die ihn als Gesellschaftsmenschen charakterisieren, eignete.²¹⁶

Edwin Denby (ein amerikanischer Tanzkritiker) beschreibt die Gabe, diesem Bewusstsein beim Tanzen nicht zu verfallen, als „extra power“:

„Animals, small children, and even adults moving without a beat but with a grace of dancing, enjoy what they do and look beautiful to people who like to watch them. But doing it in a strict rhythm as much as for those who watch as for those who do it has a cumulative excitement and an extra power.“²¹⁷

Er beschreibt damit Tanz, welcher sich aus der eigenen Mitte heraus choreographiert und dazu imstande ist, da sich der Tanzende zum einen nicht ziert, sich nicht verstellen will, um einen Gesellschaftsmenschen zu charakterisieren, und zum anderen an der Stelle, an welcher sich das Bewusstsein beim Menschen manifestiert, die Seele als Antriebsfeder der Bewegung befindet.

Die „extra-Power“ könnte man also als Fehlen einer vermeintlichen Eigenschaft sehen. Das Fehlen von Nachahmung, das Nicht-Gesellschaftliche. Tiere, Kinder und Menschen mit Behinderung (also die Behinderung, nicht Teil dieser Gesellschaft zu sein), vermögen sich so zu bewegen. Denby sagt über diese Art zu tanzen: „They fly by magic“²¹⁸ und wenn man die Darsteller von *Disabled Theatre* tanzen sieht, kann man diese Aussage – wenn man denn überhaupt Worte dafür finden kann – gelten lassen. Anke Dürr schreibt über das Tanz-Solo von Julia Häusermann:

„Julia Häusermann hat sich Michael Jacksons ‚They Don't Care About Us‘ ausgesucht. Sie stampft im Rhythmus der wuchtigen Trommelschläge über die Bühne, schleudert ihre langen roten Haare hin und her, geht ganz in der Musik auf - und greift sich wie Michael Jackson in den Schritt. Es ist eine mitreißende, manchmal komische Performance von ungeheurer Präsenz. Und Präsenz ist hier wirklich mal das richtige Wort: Julia Häusermann ist offenbar mit ihrer ganzen Persönlichkeit bei dem, was sie gerade macht.“²¹⁹

²¹⁶ Fronz, Hans-Dieter: *Verfehlte und erfüllte Natur: Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2000, S. 344.

²¹⁷ Denby, Edwin: *Dance, Writings and Poetry*, hg. von Robert Cornfield, New Haven, London: Yale University Press 1998, S. 292.

²¹⁸ ebd. S. 292.

²¹⁹ Dürr, Anke: „Normal ist anders“, *Kultur Spiegel* Nr. 5/2013, <http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-92990915.html>, 12.09.2014, (Original: 29.04.2013).

Und sie (die Darsteller) vermögen dadurch nicht nur, sich anmutig zu bewegen, sondern auch vermitteln sie mit dieser unglaublichen Energie, dieser absoluten Hingabe, auch beim Zuschauer ein – wie Denby es nennt – Element „of feeling good.“²²⁰ In dem Moment, in welchem man davon ausgehen kann, dass sich etwas Reales auf der Bühne zeigt, wäre es so dass, (und hier muss man noch einmal kurz auf Rosset zurückkommen) „das Reale [...] gerade das ist, was kein Double hat.“²²¹ Es ist also sehr präzise darin, sich selbst zu zeigen und jede Kopie und jeder Vergleich wäre eine „radikale Verleugnung des Realen, eine Zurückweisung dessen, was die Realität als höchst Reales besitzt, nämlich seine Einmaligkeit.“²²² Ein Annehmen und Wertschätzen dieser Realität wäre jedoch nach Rosset ein

„Akzeptieren des Einmaligen, das heißt eine endgültige Aufgabe seines Anderen. Und deshalb kann eine solche Erkenntnis des Realen als verliebt angesehen werden, da man nur das liebt, was unter Ausschließung all dessen existiert, was es nicht ist.“²²³

Eine Definition des Realen als etwas, was kein Double besitzt, führe nach Rosset auch zu einer

„parallelen Definition der Fröhlichkeit: ein Genuß im Hinblick auf das Einfach zu sein, der nicht das Bedürfnis empfindet, sich auf etwas anderes zu beziehen, um sich diesen Genuß erlauben zu können, und sich somit mit der Welt zufrieden zu geben.“²²⁴

Eine Auflösung des Doubles und ein Anerkennen des Realen würde also zu einem Gefühl des Verliebtseins führen, oder zumindest dieses Element „of feeling good“²²⁵ erklären, welches Denby beschreibt und welches die Darsteller von *Disalbed Theatre* imstande sind, bei den Zuschauern hervorzurufen. Man verliebt sich regelrecht in sie und die Realität, welche sie vermögen auszustellen.

„Es gibt eine alte romantische Sehnsucht in der Kunst nach der unmittelbaren, der ganz und gar reinen Erfahrung. Die Darstellung des luciden, genialischen Künstlers,

²²⁰ Denby: *Dance, Writings and Poetry*, S. 292.

²²¹ Rosset: *Das Reale in seiner Einzigartigkeit*, S. 173.

²²² ebd. S. 173.

²²³ ebd. S. 174.

²²⁴ ebd. S. 174 f.

²²⁵ vgl. Denby: *Dance, Writings and Poetry*, S. 292.

der sich außerhalb gesellschaftlicher Normen befindet, führt hinein in eine Welt der Verklärung und Überhöhung von sozialen Defiziten, ist eine Rechtfertigung des unheimlichen, kreativen Prozesses, dessen Herkunft nicht erklärbar scheint. Kreativität erscheint folgerichtig aus dem Wahn, herausgerückt aus der Mitte der Akzeptanz.“²²⁶

Einen anderen Zugang zur Choreographie hat Martin Nachbar. Er zeigt mit seinem Aufsatz *Choreographieren(d) denken*²²⁷ einen gewissermaßen handwerklichen Weg zur Choreographie, also über das Erlernen verschiedener Tanzstile und -techniken. Trotzdem bezieht er sich zu Beginn seines Aufsatzes auf die Philosophin Elisabeth Grosz und ihren Aufsatz *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth* und liefert damit den Versuch einer Beschreibung, wie man Choreographie auf der Bühne als Kunstform verstehen kann. Da der Mensch einem Übermaß an Möglichkeiten ausgeliefert ist, hätte er die Möglichkeit, philosophisch, wissenschaftlich oder künstlerisch damit umzugehen.²²⁸ Die Kunst versucht etwas Eigenständiges, eine Art Übermaß des Wahrnehmbaren herzustellen. Es geht nicht um eine gewisse Form, eine Ästhetik, im weitesten Sinn geht es eben nicht um das, was man Schönheit nennt, sondern soll liegt das Interesse hier wieder darin, aus welchem Grund und aus welchem eigenständigen Antrieb heraus Kunst entsteht. Deleuze nennt dieses Eigenständige auf Französisch „sensations“.²²⁹

„*Sensations* sind [...] etwas, das gewissermaßen für sich existiert, sogar außerhalb des Kunstwerks und außerhalb des Betrachters. Ein Künstler muss demnach nicht als Erstes aus sich selbst heraus etwas schöpfen und etwas zum Ausdruck bringen, sondern er muss das Chaos rahmen. Die erste Geste in der Kunst ist also keine expressive, sondern eine architektonische.“²³⁰

Es müsse also ein Rahmen geschaffen werden, in welchem sich die Kunst zutragen kann, und dieser Rahmen ist für Martin Nachbar (er ist Choreograph) in erster Instanz der Boden, in zweiter der Körper. „Für gewöhnlich nennt man diese Rahmung im Tanz, *Tanztechnik*,

²²⁶ Schumann, Matthias: „Oben Ohne“, *Hamburger Feuilleton*, <http://www.hamburger-feuilleton.de/tag/Jérôme-bel/>, 02.06.2014, (Orig.: 26.02.2013).

²²⁷ Nachbar, Martin: „Choreographieren(d) denken“, in: Tiedtke, Marion/Schulte, Philipp: *Die Kunst der Bühne. Positionen des zeitgenössischen Theaters*, Berlin: Theater der Zeit 2011.

²²⁸ vgl. Grosz, Elisabeth: *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the framing of the Earth*, New York: Columbia University Press 2008.

²²⁹ vgl. Deleuze, Gilles: *Francis Bacon: Logique de la sensation*, Paris: Editions du Seuil 2002.

²³⁰ Nachbar: *Choreographieren(d) denken*, S. 21.

das Tanz-Handwerk oder -fußwerk.“²³¹ Martin Nachbar zeigt hier den Wandel in der Geschichte des modernen Tanzes vom Aufkommen verschiedenster rein technischer Tanzstile (bei denen es zumeist um das Wiederholen gleicher Bewegungsabläufe geht), hin zu einem Interesse an dem Produzieren eigener und individueller Körperwahrnehmungen, auf. Man erkennt, dass hier ein studierter Tänzer schreibt. Nachbar schreibt an dieser Stelle über sich selbst:

„Ich habe im Sinne dieses zu stimmenden Instruments studiert, an der *School of New Dance Development* in Amsterdam, wo wir unterschiedliche Releasetechniken, Improvisation und Kontaktimprovisation praktiziert haben.“²³²

Er sieht demnach den Tanz als ein Handwerk, welches man sich, individuell zwar, jedoch selbstverständlich erarbeiten muss. Für ihn sind diese erlernten Tanzstile und Techniken sein Handwerk, um *sensations* zu produzieren und seine Arbeit oder sein Interesse an der Kunst ist damit als Gegensatz zu dem von Jérôme Bel zu sehen, der eben genau daran interessiert ist, keine *sensations* zu schaffen, sondern diese aufzulösen versucht. Interessant ist jedoch ein Absatz weiter hinten in Nachbars Essay mit dem Titel *Choreographieren von Intimität*: Er beschreibt darin ein Stück, welches er 2006 mit seinem Vater über ein Jahr lang erarbeitet hat. Anfangs hätte es Probleme in der Kommunikation gegeben, da sein Vater immer Anweisungen von ihm gewollt hätte, was Martin Nachbar nicht nur genervt hätte, sondern sagt er: „eigentlich finde ich den Prozess interessant, wenn die Beteiligten dabei etwas machen, über das ich keine Kontrolle mehr habe.“²³³ Geholfen hätte ihnen dann das Buch Rudolf von Labans (*Der moderne Ausdruckstanz in der Erziehung. Einführung in die kreative tänzerische Bewegung als Mittel zur Entfaltung der Persönlichkeit*²³⁴), welches acht Bewegungsqualitäten vorschlägt: „Drücken, Flattern, Stoßen, Schweben, Wringen, Tupfen, Peitschen und Gleiten.“²³⁵ Durch die Improvisation hätte sein Vater dann verstanden, dass es „nicht nur darum geht, dass der Choreograph

²³¹ ebd. S. 21.

²³² ebd. S. 22.

²³³ ebd. S. 26.

²³⁴ Laban, Rudolf von: *Der moderne Ausdruckstanz in der Erziehung. Einführung in die kreative tänzerische Bewegung als Mittel zur Entfaltung der Persönlichkeit*, u. Mitarb. v. Lisa Ullmann, Wilhelmshaven: Noetzel 2001.

²³⁵ Nachbar: *Choreographieren(d) denken*, S. 26.

sagt, was der Tänzer macht, sondern auch darum, was der Tänzer aus den Ansagen und Aufgaben macht.“²³⁶

Auch Jérôme Bel setzt in *Disabled Theatre* gewissermaßen einen Rahmen, in welchem sich die Choreographie ereignen soll. Es ist jener des Bodens natürlich in erster Instanz und auch bildet die Dramaturgie des Stücks (welche im Übrigen auch an die platonischen Gespräche erinnert) einen bestimmten Rahmen. Bel stellt den Darstellern Aufgaben. Er bittet sie, etwas zu tun („Jérôme asked the actors to...“) und die Umsetzung dessen kommt vom Darsteller selbst und ist an nichts gebunden, als an den doch sehr groß gesteckten Rahmen. Nicht nur dramaturgisch, sondern auch flächenmäßig können sich die Darsteller großzügig und frei bewegen – wir erinnern uns an die Aussage Bels, dass er bei den Darstellern von *Disabled Theatre* sein bisheriges Konzept über den Haufen geworfen, und sie machen hätte lassen, was sie wollten. So findet sich eben doch eine Möglichkeit zur Choreographie von innen heraus. Ausgehend vom Mittelpunkt, oder vom Schwerpunkt, wie Kleist es bezeichnen würde. An dieser Stelle ist vielleicht noch anzumerken, dass Jérôme Bel seitdem er als Choreograph arbeitet eine besondere Arbeitsweise hat, welche ihn von seinen Kollegen unterscheidet. So hätte Bel bereits sein erstes Stück *Nom donné par l'auteur* 1992 geschrieben. Zur Aufführung kam es jedoch erst 1994 und zu diesem Zeitpunkt hätte er sein zweites Stück (welches dann wieder erst zwei Jahre später aufgeführt worden war) fertig choreographiert.²³⁷ Gerald Siegmund schreibt weiters, dass Bel „schon allein mit der Tatsache, dass diese Stücke am Schreibtisch und nicht durch Improvisation im Tanzstudio entstanden, ein Nachdenken über Tanz in Gang“²³⁸ setzt, welches sich wohl nur mit einem „semiotischen Denken“²³⁹, wie es Xavier Le Roy später nennt, erschließen ließen. Über Bels erste Choreographie schreibt Siegmund:

„Das Verwenden von Objekten, die Abwesenheit jeglicher Bühnenillusion und die maximale Zurücknahme unserer Präsenz auf der Bühne waren Teil einer Strategie, eine Choreographie erscheinen zu lassen, bei der paradoxerweise nicht der kleinste Tanzschritt auch nur markiert oder skizziert wird! Nach dieser Operation blieb von der

²³⁶ ebd. S. 26.

²³⁷ vgl. Siegmund, Gerald: „Die Schreibweise des Körpers: Jérôme Bel“, in: ders.: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld: transcript Verlag 2006, S. 327.

²³⁸ ebd. S. 317.

²³⁹ Le Roy, Xavier zit. in: Siegmund, Gerald: *Die Schreibweise des Körpers: Jérôme Bel*, S. 317.

Tanzaufführung nur das Skelett übrig: ein choreographisches Skelett, das sich des Fleisches des Tanzes entledigt hatte.“²⁴⁰

Wie Kleist in seiner Schrift, forciert der zeitgenössische Tanz eine radikale Unschlüssigkeit des Sinns. Ein Körper und seine Anwesenheit auf der Bühne kann nicht so einfach gelesen werden – seine Bewegung nicht gedeutet werden. Er tritt gleich einem Anagramm auf – kann mal als dieses, mal als jenes Zeichen gelesen werden. Die sichtbare Behinderung mit ihrer Ungewöhnlichkeit reißt einen aus der vermeintlichen Gewissheit, den Körper und seine Gesten interpretieren zu können. Die Zeichen können nicht ohne weiteres einfach *gelesen* werden. Die genormte Gesellschaft spricht die gleiche Sprache und durch sie hat der genormte Mensch verlernt, seine eigene Sprache zu sprechen und so kann der zeitgenössische Tanz auch als Experimentier-Park dafür gesehen werden, die eigene Sprache wiederzuentdecken. Krassimira Kruschkova schreibt über den zeitgenössischen Tanz, dass er jedoch die Vorstellungen des Publikums überantworten und dieses dadurch verunsichern würde.²⁴¹ „Es sind Performances, die – als eine Art «unsichtbares Theater» – Abwesenheit markieren, Präsenz im Modus der Absenz choreographieren.“²⁴² Jérôme Bel arbeitet also mit dem Zurücknehmen eines Parameters – in dem Fall des Tanzes – um einen anderen Parameter zum Vorschein zu bringen. „Die Präsenz der Choreographie erscheint“²⁴³, wie Siegmund über Bels Stücke sagt, indem er die Objekte (den Staubsauger, den Fußball, den Salzstreuer, etc.) und die Subjekte auf eine Ebene stellt. Die Subjekte werden somit auch zu Objekten und sind Elemente, um die „Choreographie erscheinen zu lassen.“²⁴⁴

Während der Ablauf der vorangehenden Choreographien bei Bel sehr strukturiert und genormt erscheinen, ist jene in *Disabled Theatre* eine sich niemals wiederholende. Es stehen hier Künstler auf der Bühne und keine geformten und genormten Tänzer und der Künstler fängt jedes Mal, wenn er tanzt, von vorne an, da er sich nicht (um eine *sensation*

²⁴⁰ Siegmund, Gerald: „Jérôme Bel“, in: *Hall of Fame. Jahrbuch Ballettanz 02*, Berlin: Friedrich Verlag 2002 S. 26.

²⁴¹ vgl. Kruschkova, Krassimira, „Als tanzten sie nach Kleists Choreographie. Heinrich von Kleist, Antonin Artaud und das Theater der Gegenwart“, in: Blamberger, Günter/Brandstetter, Gabriele/Breuer, Ingo/Doering, Sabine/Müller-Salget, Klaus (Hg.), *Kleist-Jahrbuch 2007*, i.A. des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 185.

²⁴² ebd. S. 185.

²⁴³ Siegmund: *Die Schreibweise des Körpers: Jérôme Bel*, S. 319.

²⁴⁴ ebd. S. 321.

zu produzieren) wiederholen möchte und weil er nicht irgendjemandem – nicht einmal sich selbst – entsprechen muss. Zwischen der Aufführung, die ich miterlebt habe, und der Video-Aufzeichnung von *Disabled Theatre*, konnte ich prägnante Unterschiede bemerken. Natürlich gleicht keine Vorstellung der anderen, doch es war überraschend zu beobachten, dass bestimmte Situationen verändert oder weggelassen wurden, bei welchen man es nicht erwartet hätte. Es wäre beispielsweise anzunehmen gewesen, dass das Abgehen einer der Darsteller mitten im Stück (er musste während der Vorstellung auf die Toilette) oder das Zubinden der Schuhe eines anderen Darstellers, während der 1-Minuten-Szene, choreographiert oder gar (von Bel) inszeniert worden wären, um ein höheres Maß an Authentizität zu vermitteln, oder um *sensations* zu produzieren. Bei der Video-Aufnahme jedenfalls war die Aufführung, obwohl der Ablauf im Prinzip genau der gleiche war, sehr unterschiedlich im Vergleich zur von mir gesehenen Live-Vorstellung und es ist unter diesem Aspekt erstaunlich, dass sich ein Choreograph wie Bel, überhaupt auf diese Arbeit einlassen konnte, verliert er doch damit gewissermaßen seine Position als Choreograph und Autor. Er bringt mit diesem Stück also nicht nur die Repräsentation zum Verschwinden, sondern markiert sich als einen abwesenden, außenstehenden und beobachtenden Choreographen. Alles was er den Darstellern gibt und vorgibt ist ein Boden und ein Rahmen, auf und in welchem die Darsteller von sich ausgehend performen können. Er selbst sagt über diese neue Erfahrung:

„Formally, my paradigm was that life is chaos and art is order. I was a control freak with my performers, alienating them from the everyday. But with mentally disabled people I couldn't and didn't have any control.“²⁴⁵

Dieses Kapitel heißt *Am Nullpunkt der Choreographie*, was sich auf Roland Barthes Theorie zum Nullpunkt der Literatur bezieht. Zum einen, weil Bel sich vor allem in seinen frühen Stücken immer wieder auf Barthes bezieht, zum anderen, weil die drei Begriffe, welche nach Barthes literarisches Schreiben kennzeichnen würden – Sprache, Stil und Schreibweise²⁴⁶ – sich ebenso auf den Tanz oder die darstellende Kunst übertragen lassen, denn so wie der Schriftsteller auf diese Begriffe zurückgreifen muss, so definiert sich auch der Darsteller durch diese in unterschiedlicher Gewichtung. „Die Sprache (*langue*) stellt

²⁴⁵ Bel, Jérôme, Interview mit Elisabeth Lebovici: „An eloquent dance“, *Mousse Magazine and Publishing*, <http://moussmagazine.it/articolo.mm?id=886>, 10.10.2014.

²⁴⁶ vgl. Siegmund: *Die Schreibweise des Körpers: Jérôme Bel*, S. 321.

für Barthes zunächst den allgemeinen Horizont einer möglichen Aussage dar.“²⁴⁷ Die Sprache des Tänzers beispielsweise wäre jede gegebene Möglichkeit von Bewegung oder Laut. Ich sage „jede gegebene Möglichkeit“, weil die Sprache nach Barthes „nur Reflex ohne Wahl, das ungeteilte Eigentum aller Menschen, nicht das der Schriftsteller“²⁴⁸ wäre, es also wenn es um die Sprache geht, nicht von Bedeutung ist, ob und von wem die verwendete Sprache gesprochen oder verstanden wird. Der Stil hingegen würde nach Barthes bereits eine Auswahl des Sprechenden aus den gegebenen Möglichkeiten bedeuten. Siegmund bezeichnet es als „Impuls oder eine Triebregung“²⁴⁹ und auch diese beiden Begriffe könnte man – mit Kleists Worten – als Erschütterung des Schwerpunkts der Marionette, also des Tänzers bezeichnen. Siegmund beschreibt sowohl die Sprache als auch den Stil als etwas dem „Schriftsteller Vertrautes, ohne dass er mit ihnen eine gesellschaftliche Haltung artikulieren könnte.“²⁵⁰ Den dritten Begriff, welcher nach Barthes literarisches Schreiben kennzeichnen würde – die Schreibweise nämlich – bezeichnet dieser als

„Funktion: sie bedeutet die Beziehung zwischen dem Geschaffenen und der Gesellschaft, sie ist die durch ihre soziale Bestimmung umgewandelte literarische Ausdrucksweise, sie ist die in menschlicher Intention ergriffene Form.“²⁵¹

Siegmund bezeichnet die Schreibweise als „eine Art bewusster Strategie, sich in einem bestimmten Moment auf eine bestimmte Weise zu verhalten.“²⁵² Sie ist also das Bewusstsein, von welchem sich der Tänzer nicht loslösen kann und verhindert das In-Erscheinung-Treten von etwas Wahrem und Authentischen, sie ist „die in ihrer menschlichen Intention ergriffene Form, die somit in die großen Krisen der Geschichte gebunden ist.“²⁵³ Dass sich die Darsteller mit Behinderung ohne dieser Funktion der Schreibweise ausdrücken können, geleitet von den blinden Kräften der Sprache und des

²⁴⁷ ebd. S. 321.

²⁴⁸ Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur*, übers. von Helmut Scheffel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 15.

²⁴⁹ Siegmund: *Die Schreibweise des Körpers: Jérôme Bel*, S. 322.

²⁵⁰ ebd. S. 322.

²⁵¹ Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur*, S. 20.

²⁵² Siegmund: *Die Schreibweise des Körpers: Jérôme Bel*, S. 322.

²⁵³ Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur*, S. 21.

Stils²⁵⁴ würde einem Tanz gleich dem der Marionette gleichkommen, welche auch – blind geleitet vom Puppenspieler und losgelöst vom Bewusstsein – vermag, sich anmutig und authentisch zu bewegen. Dies ist freilich keine Behauptung, sondern mehr eine Idee, eine Vermutung, eine Entdeckung. Sowie auch die Darsteller des Hora-Theaters für Jérôme Bel ein Zu-fall gewesen sind, so erlebt man bei *Disabled Theatre* als Zuseher authentische Momente. Allein das Bewusstsein darüber, dass die Behinderung – der Fehler gewissermaßen – eine Möglichkeit sein könnte, das Ziel „Authentizität“ tatsächlich erreichen zu können, ist möglicherweise das, was an dieser Inszenierung so schmerzhaft und schön zugleich ist, denn: es ist auch eine Überraschung. Das hätte man nicht für möglich gehalten.

Über den Einklang von Authentizität und Ästhetik, schreibt Bruce Henderson in seinem Aufsatz *Von bengalischen Tigern, Blinden und anderen Dingen* und gibt damit nicht etwa eine Anleitung, wie man es angehen möge, die beiden Begriffe auf der Bühne in einer Einheit darzustellen. Der Text stellt keine Anleitung für den Schauspieler dar. Seine Beobachtungen deuten darauf hin, dass die Umsetzung der Koppelung der beiden Begriffe (Authentizität und Ästhetik) eine Gabe sei und zwar eine, die auf den ersten Blick uns als Behinderung erscheint.²⁵⁵ Was für die Blinden das Sehen ist, ist für die Menschen mit einer sprachlichen Behinderung – wir erinnern uns daran, was die Darstellerin aus *Disabled Theatre*, Lorraine über ihr Handicap sagt: „Ich stottere sehr viel“ – das Sprechen in Worten und Sätzen. Das Tanzen erscheint hier als Ausweg und als Möglichkeit, sich auszudrücken. Diderot schreibt in seinem *Brief über die Blinden zum Gebrauch für die Sehenden* gleich zu Beginn (er bezieht sich dabei auf ein Zitat aus Vergil's *Aeneis*: „Sie können es, weil sie es zu können scheinen.“²⁵⁶ und kehrt es mehr oder weniger ins Gegenteil um): „Sie können es, obgleich sie es nicht zu können scheinen.“²⁵⁷

Jérôme Bel sagt über diese überraschende Gabe der Darsteller und die Auswirkungen auf seine eigene Arbeitsweise:

²⁵⁴ vgl. ebd. S. 20.

²⁵⁵ vgl. Henderson, Bruce: „Von bengalischen Tigern, Blinden und anderen Dingen“, in: Schipper, Imanuel (Hrsg.): *Ästhetik versus Authentizität. Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*. Theater der Zeit: Berlin 2012.

²⁵⁶ Vergil: *Änäs*, Buch 5, Zeile 231, zit. in: Diderot, Denis: *Philosophische Schriften*, hg. von Theodor Lücke, 2 Bde., Berlin: Aufbau-Verlag 1961, Bd. 1, S. 51.

²⁵⁷ Diderot, Denis: „Brief über die Blinden“ in: ders.: *Philosophische Schriften*, hg. von Theodor Lücke, 2 Bde., Berlin: Aufbau-Verlag 1961, Bd. 1, S. 51.

„I’ve actually always asked people I work with to do something they don’t know how to do. And my intuition told me that the way Theater Hora’s actors had of being on stage, which is impacted hugely by their learning disabilities, could reveal it, could make it evident. In a way they perform failure in theatre, something that pushes back the limits of what I thought I’d marked out in my own work. I’ve thought a lot about theatre codes; I’ve questioned them, deconstructed them and subverted them. But these actors go even further than me! It’s this inability to perform the usual work expected of an actor that interests me most with them.“²⁵⁸

Jérôme Bel hat in seinen Arbeiten immer versucht, Theater-Codes zu hinterfragen und dekonstruieren, aber diese Darsteller würden sogar weiter gehen als er, und gemeinsam fordern sie mit dieser Inszenierung nicht nur den Zuseher spielerisch heraus, sondern wird hier das Theater als etwas in der Krise steckendes, als etwas be-hindertes deklariert.

²⁵⁸ Bel, Jérôme: *Disabled Theater* (2012), URL:<http://www.Jérômebel.fr/eng/Jérômebel.asp?m=3&s=19&sms=5>, 22.03.2013.

6. Schlusswort

Disabled Theatre ist eine Herausforderung an das Theater und an die Beteiligten, also an die Zuseher. Die Dramaturgie des Stücks ist eine simple und erinnert an die frühen Happenings der 1970er und 1980er Jahre: Anweisung, Durchführung, Anweisung, Durchführung, etc.

Jérôme Bel – er gibt die Anweisungen – erscheint zwar nie selbst auf der Bühne, durch das Nennen seines Namens vor jedem Akt („And now Jérôme Bel wants the actors to...“) wird er als reale Person im Modus der Abwesenheit sichtbar²⁵⁹ und fungiert sozusagen als Spielleiter. Als einer jedoch, der sich selbst in der Position eines Beobachters sieht, denn auch er kennt die Regeln dieses Spiels nicht und wird nicht eingreifen. Das Spiel beginnt und man kann sich dem Mitspielen nicht verweigern (außer man verlässt den Raum) und das ist auch ein interessanter Aspekt bei einer Inszenierung wie dieser, bei einer Performance: diese Beziehung zwischen Darsteller und Zuseher. Es wird hier kein ästhetisches Ereignis zur gefälligen Betrachtung geboten, sondern wird das Publikum ziemlich direkt gefragt: Wie ist das für euch? Für uns ist es so. Und wenn dieser Abend hier heute vorbei ist: Wird das wirklich irgendwas ändern? Wird sich etwas in unserer und eurer Wahrnehmung ändern? Oder ändert sich etwas in unserer Wahrnehmung von Theater und von Alltag? Und ist das eigentlich wichtig? Warum sitzen wir hier? Warum machen wir das? Wie weit wollen wir gehen und wie weit können wir gehen und wie lange wollt ihr euch das ansehen?

Jérôme Bel hat bei dem von mir besuchten Workshop im August 2014 uns (den Teilnehmern) als erstes folgende Aufgabe gestellt:

„I ask you to stand in a group and count from one to thousand. Together.“

Als wir uns später darüber unterhalten haben und darüber, was das für einen Sinn hätte sagte er: „We never do it. It's useless. But it's also an experience.“

Es ist also etwas, das wir vorher noch nicht gemacht haben und wir wissen nicht, wie diese Erfahrung ausgeht und was es mit uns macht und vor allem: Es kann auch, nicht funktionieren.

²⁵⁹ Dies ist außerdem eine Sichtbarmachung einer Rolle – nämlich die des Regisseurs, des „Diktators“ – welche oft, da man vom Geschehen auf der Bühne so eingenommen ist, nicht mitgedacht wird. Diese Rolle bleibt häufig im Verborgenen.

Jeder Beteiligte hat nun die Freiheit, diese Erfahrung zu machen, vorausgesetzt er nimmt sich die Zeit dafür. Diese Zeit, welche man sich nehmen muss, kann man im Übrigen auch als Zeit sehen, in welcher man nichts anderes zu tun hat und das ist auch eine Freiheit. Der Faktor Zeit ist also der einzige Einsatz, welchen die Performance (sowohl die „Von-eins-bis-tausend-zählen-Performance“ als auch die Inszenierung *Disabled Theater*) verlangt. Man könnte auch nicht mitzählen oder im Theater einfach nur dasitzen und sich langweilen. Man kann sogar schlafen, aber die Zeit muss trotzdem mitgebracht werden. Was aber soll das alles bringen?

Bernd Stegemann²⁶⁰, sagt in einem Gespräch mit Frank Raddatz über die Zukunftsaufgabe des Theaters, dass die Inszenierungen vor allem mehr sein müssten, als die bloße „Bestätigung der ästhetischen Intelligenz der Zuschauer“²⁶¹, was aber durch bloße Verstörungstechniken nicht mehr umsetzbar ist, da eben „Verunsicherung, Irritation, Störung [...] mittlerweile mehr oder minder geläufige Topoi der Theatergrammatik“²⁶² seien. Er beschreibt die zeitgemäßen Zuseher als

„kulturelle Allesfresser [...], die alles in sich hineinschlingen und dadurch ihre Potenz bestätigt sehen. Nämlich die Potenz des Besitzers von symbolischem Kapital, dem attestiert wird, dass er besonders Geschmacksstark ist, besonders viel Irritation aushalten kann, sich besonders kompetent im Umgang mit kaum erklärbaren Ereignissen verhält.“²⁶³

Er spricht hier das zeitgenössische Phänomen des Alles-ist-möglich an. Das Theater stößt hier also mit einer herausfordernden, skandalösen und verstörenden Art auf einen Zuseher, der einfach zu abgebrüht ist. „Freiheit ist das neue Gefängnis“²⁶⁴ singt Sophie Hunger in

²⁶⁰ 1967 in Münster geborener Dramaturg (derzeit an der Schaubühne Berlin), seit 2005 unterrichtet er Theatergeschichte und Dramaturgie an der HfS Ernst Busch. Er ist Mitherausgeber der „Blätter des Deutschen Theaters“ und veröffentlichte zahlreiche Werke zur Theatergeschichte und Dramaturgie.

²⁶¹ Stegemann, Bernd, Gespräch mit Frank Raddatz: „Das Ende der Versöhnung. Schuld, Schmerz und Widersprüche sicht- und fühlbar zu machen ist die Zukunftsaufgabe des Theaters. Ein Gespräch mit dem Theaterdenker Bernd Stegemann“, *Theater der Zeit*, April 2014, S.26.

²⁶² Raddatz, Frank: „Das Ende der Versöhnung. Schuld, Schmerz und Widersprüche sicht- und fühlbar zu machen ist die Zukunftsaufgabe des Theaters. Ein Gespräch mit dem Theaterdenker Bernd Stegemann“, *Theater der Zeit*, April 2014, S. 27.

²⁶³ Stegemann: „Das Ende der Versöhnung. Schuld, Schmerz und Widersprüche sicht- und fühlbar zu machen ist die Zukunftsaufgabe des Theaters. Ein Gespräch mit dem Theaterdenker Bernd Stegemann“, S. 27.

²⁶⁴ Hunger, Sophie: „Das Neue“, <http://www.youtube.com/v/TdJkI93BeoA?autoplay=1&rel=0&enablejsapi=1&playerapiid=ytplayer>, 08.06.2014, (Orig.: 04.06.2013).

einem ihrer Songs. Auch die Stücke von Falk Richter verhandeln diese Krise des Verlorenseins im Überangebot, in welcher das Individuum und die ganze Gesellschaft keine Normen, keine Werte keinen Halt mehr findet. Überall wird dieses Bild des Zu-Viel! aufgezeigt und dargestellt und zwar nicht nur mehr auf den Theater-Bühnen, dessen Aufgabe es eigentlich wäre, einen Schritt weiter zu denken, anstatt bloße Gegebenheiten darzustellen und ein tristes Alltagsbild zu zeichnen. Stegemann sagt dazu: „Heute ist die Freiheit umgeschlagen. Sie hat nichts emanzipatorisches mehr, sondern ist ein nebulöses Konstrukt“²⁶⁵, in einer Welt, in der eben „alles möglich, aber nichts mehr notwendig ist.“²⁶⁶ Was sind aber die Möglichkeiten des Theaters hier? In dieser Umgebung, in dieser Gesellschaft? Oder muss man sich aufmachen in Gebiete fernab des Überflusses, um eine Berechtigung und Notwendigkeit des Theaters wiederzuerlangen?

Stegemann schreibt, dass der Künstler „mit seinem Willen zur Macht“²⁶⁷ die Möglichkeit hätte, im Schutz des Kunstraumes „das Neue, das Andere darstellbar, denkbar und fühlbar zu machen“²⁶⁸ und so die „Widersprüche, die sich in jedem von uns befinden nicht als Nebensächlichkeit eines paradoxen, postmodernen Lebensgefühls zeigen, sondern als tatsächliche, schmerzhaft Entfremdungserfahrung präsentieren.“²⁶⁹ Diese Forderung an das Theater erinnert hier wieder an Artauds *Theater der Grausamkeit*. Was aber, wenn man in einer Gesellschaft, welche kaum mehr das Neue und das Andere fürchtet und man plötzlich vor der Leere steht, vor einem Manko an Diskursen und sich dadurch die Notwendigkeit des Theaters aufzulösen droht? Das Fehlen von Authentizität ist einer dieser Diskurse, mit welchem man noch so etwas wie Schmerz hervorrufen kann. Die Darsteller mit Behinderung haben in dieser Inszenierung gezeigt, dass sie – eben weil sie losgelöst sind von gesellschaftlichen Paradigmen – authentisch sind. So oder so. Ob nun auf der Bühne oder im Alltag macht für sie keinen Unterschied.

Es steht aber nirgends geschrieben, dass das nicht jeder grundsätzlich kann.

Und an dieser Stelle möchte ich als Abschluss noch einmal Christoph Schlingensief zitieren, der in seinem Buch *Ich weiß ich war's* ganz unsentimental der Thematik des

²⁶⁵ Stegemann: „Das Ende der Versöhnung. Schuld, Schmerz und Widersprüche sicht- und fühlbar zu machen ist die Zukunftsaufgabe des Theaters. Ein Gespräch mit dem Theaterdenker Bernd Stegemann“, S. 27.

²⁶⁶ ebd. S. 27.

²⁶⁷ ebd. S. 27.

²⁶⁸ ebd. S. 27.

²⁶⁹ ebd. S. 28.

Erinnerns gegenübersteht und ein Theater fordert, welches vor allem voller Tatendrang sein soll. Nicht jedoch ohne Humor und Selbstkritik. Fern dieser Gesellschaft:

„Da hatte ja einer jetzt eine ganz tolle Idee, zumindest für's Theater: Herr Kehlmann hat gesagt: Alle Klassiker nur noch einmal inszenieren, und zwar richtig, geradeaus, so wie es da steht. Zum Beispiel Hamlet: Stuhl, Totenkopf, Ophelia im Wasser, gucken, sprechen, fertig. In die Box, Siegel drauf und ab durch Deutschland. Die Leute sehen überall dasselbe und können sich auch endlich über dasselbe unterhalten. Wunderbar. [...] Universalinszenierungen für alle alten Schinken und gut ist. Keine neuen Einfälle mehr, dann ist die Sache vom Tisch, dann ist endlich Ruhe. Kein Toter wird sich mehr im Grab umdrehen müssen. Und wir können uns endlich in Ruhe den Arbeiten widmen, die richtig verunglücken. Weil sie sich dem Leben nähern. Deshalb: Wenn wir demnächst in Afrika etwas machen, dann können Sie gerne mitkommen, Flug und Hotel müssen Sie natürlich selber zahlen, aber Sie können dabei sein und sich das angucken. Und Sie können natürlich auch dabei sein, wenn Fehler passieren. Aber wenn man gleich schon ganz vorne am Tisch sitzt und sagt, das wird sowieso nichts, das haben wir schon immer gewusst, das bringt denen nichts und uns sowieso nicht, weil wir sitzen ja sowieso verschnarcht hier rum – dann ist immer nur alles tot. So viel wird bei uns von vornherein totgemacht!

Das ist auch das, was ich so gerne noch aufschreiben will, vielleicht als Andenken: Dass ich es so wichtig finde, die Augen offenzuhalten. Dass man jungen Leuten, genau wie bei der Filmförderung, zusprechen sollte, an sich selber etwas lernen zu dürfen. Und dass das auch wirklich in Ordnung ist, wenn sie das öffentlich machen, also wenn man daran teilnehmen darf. Es ist so wichtig, dass wir dahin kommen, offen zu sein, einfach zu sagen, ja, mach doch, ich freu mich, das ist super, leg doch los und schick mir das mal. Das muss drin sein. Ein bisschen Wohlwollen.“²⁷⁰

²⁷⁰ Schlingensiefel, Christoph in: *Ich weiß, ich war's*, hg. von Aino Laberenz, Köln: Kiepenhauer & Witsch Verlag 2012. S. 91ff.

7. Literaturverzeichnis

7.1 Literatur

Adorno, Theodor W.: *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*, Gesammelte Schriften, Band 6, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Artaud, Antonin: „Das Theater der Grausamkeit“ in: ebd.: *Das Theater und sein Double*, Dt. von Gerd Henninger, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1979; (Orig. *Le théâtre et son double*, Paris: Gallimard 1938).

Bach, Heinz: *Sonderpädagogik im Grundriss*, Berlin: Marhold 1975.

Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur*, übers. von Helmut Scheffel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

Benthien, Claudia: „Performanz der schweigenden Masse. Zur Kollektivität der Zuschauenden in Theatersituationen“, in: Sasse, Silvia/Wenner, Stefanie (Hrsg.): *Masse und Medium. Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, Band 2, Bielefeld: Transcript 2002, S.169-188.

Castiglione, Baldassare: *Il libro del cortegiano* (1528), hg. von V. Cian (Firenze 1947), 61; dt: Der Hofmann, übers. v. A. Wesselski (München/Leipzig 1907).

Dederich, Markus/Jantzen, Wolfgang (Hrsg.): *Behinderung und Anerkennung*, Stuttgart: Kohlhammer 2009.

Deleuze, Gilles: *Francis Bacon: Logique de la sensation*, Paris: Editions du Seuil 2002.

Denby, Edwin: *Dance, Writings and Poetry*, hg. von Robert Cornfield, New Haven, London: Yale University Press 1998.

Diderot, Denis: *Philosophische Schriften*, hg. von Theodor Lücke, 2 Bde., Berlin: Aufbau-Verlag 1961, Bd. 1.

Feller, Joachim: „Sonnet“, in: Breymayer, Reinhard (Hrsg.): *Luctuosa desideria*, Tübingen 2008, (Orig.: in einer handschriftlichen Kopie in: *Actorum Pietisticorum*, Vol 1, Schriftstück Nr. 11, 1692).

Fischer-Lichte, Erika: „Theatralität und Inszenierung“, in: Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian/Pflug, Isabel/Warstat, Michael (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*, 2. Auflage, Tübingen: Narr Francke Attempo 2007, S. 9-30.

Fronz, Hans-Dieter: *Verfehlte und erfüllte Natur: Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2000.

- Glaserfeld, Ernst von: *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.
- Glaserfeld, Ernst von: *Unverbindliche Erinnerungen*. Wien, Bozen: Folio Verlag 2008.
- Glaserfeld, Ernst von: *Wissen, Sprache und Wirklichkeit. Arbeiten zum radikalen Konstruktivismus*. Autorisierte deutsche Fassung von Wolfram K. Köck, Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1987.
- Glaserfeld, Ernst von: „Einführung in den radikalen Konstruktivismus“, in: Paul Watzlawick (Hg.): *Die erfundene Wirklichkeit: wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*, 12. Auflage, München: Piper 2000, S. 16-38.
- Glaserfeld, Ernst von: „Konstruktion der Wirklichkeit und des Begriffs der Objektivität“, in: Gumin, H./ Mohler, A. (Hrsg.): *Einführung in den Konstruktivismus*, München: Piper 1992.
- Grosz, Elisabeth: *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the framing of the Earth*, New York: Columbia University Press 2008.
- Henderson, Bruce: „Von bengalischen Tigern, Blinden und anderen Dingen“, in: Schipper, Imanuel (Hrsg.): *Ästhetik versus Authentizität. Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*. Theater der Zeit: Berlin 2012. S. 57-80.
- Kalisch, Eleonore: „Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung“, in: Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian/Pflug, Isabel/Warstat, Matthias (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*, 2. Auflage, Tübingen: Narr Francke Attempo Verlag 2007, S. 31-44.
- Kleist, Heinrich von: „Über das Marionettentheater“, in: ebd.: *Sämtliche Werke und Briefe*, Hg. von Helmut Sembdner, Zweibändige Ausgabe in einem Band. Zweiter Band, München: DTV 1984, (Orig.: 1810) S. 338-345.
- Knaller, Susanne/Müller, Harro: „Authentizität und kein Ende“, in: ebd.: *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 7-16.
- Kruschkova, Krassimira, „Als tanzten sie nach Kleists Choreographie. Heinrich von Kleist, Antonin Artaud und das Theater der Gegenwart“, in: Blamberger, Günter/ Brandstetter, Gabriele/Breuer, Ingo/Doering, Sabine/Müller-Salget, Klaus (Hg.), Kleist-Jahrbuch 2007, i.A. des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Stuttgart, Weimar: Metzler 2007. S. 183-194.
- Laban, Rudolf von: *Der moderne Ausdruckstanz in der Erziehung. Einführung in die kreative tänzerische Bewegung als Mittel zur Entfaltung der Persönlichkeit*, u. Mitarb. v. Lisa Ullmann, Wilhelmshaven: Noetzel 2001.

- Lindemann, Holger/Vossler, Nicole: *Die Behinderung liegt im Auge des Betrachters. Konstruktivistisches Denken für die pädagogische Praxis*, Neuwied: Luchterhand 1999.
- Lindmeier, Christian: *Behinderung. Phänomen oder Faktum?*, Bad Heilbrunn: Klinkhardt 1993.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- Maturana, Humberto / Varela, Francisco: *Der Baum der Erkenntnis: Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*, München: Scherz 1987.
- Maturana, Humberto: *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*, 2. Auflage, Braunschweig, Wiesbaden: Springer 1985.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1966, (Orig.: *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard 1945).
- Moser, Vera/Sasse, Ada: *Theorien der Behindertenpädagogik*, München: Ernst Reinhardt Verlag 2008.
- Nachbar, Martin: „Choreographieren(d) denken“, in: Tiedtke, Marion/Schulte, Philipp: *Die Kunst der Bühne. Positionen des zeitgenössischen Theaters*, Berlin: Theater der Zeit 2011, S. 20-28.
- Nicklas-Faust, Jeanne: „Behinderung als soziale Konstruktion und Pränataldiagnostik“, in: Duttge, Gunnar/Engel, Wolfgang/Zoll, Barbara (Hg.): *„Behinderung“ im Dialog zwischen Recht und Humangenetik*, Göttingen: Universitätsverlag 2014.
- Palmowski, Winfried/Heuwinkel, Matthias: *Normal bin ich nicht behindert! Wirklichkeitskonstruktionen bei Menschen, die behindert werden*, 2. Auflage, Dortmund: Borgmann 2002.
- Plessner, Helmuth: *Die Frage nach der Conditio Humana: Aufsätze zur philosophischen Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.
- Plessner, Helmuth: „Zur Anthropologie des Schauspielers“ (1948), in: Gebauer, Gunter (Hrsg.): *Anthropologie*, Leipzig: Reclam 1998, S. 185-202.
- Pohl, Christiane: „Die (Er)-findung von Welt“, in: Tiedtke, Marion/Schulte, Philipp: *Die Kunst der Bühne. Positionen des zeitgenössischen Theaters*, Berlin: Theater der Zeit 2011, S. 29-35.
- Raddatz, Frank: „Das Authentische. Vom Theater der Verkörperung zum Tod der Repräsentation“, in: Schipper, Imanuel (Hrsg.): *Ästhetik versus Authentizität*, Berlin, 2012, S. 33-56.

- Riegas, Volker/Vetter, Christian (Hrsg.): *Zur Biologie der Kognition. Ein Gespräch mit Humberto Maturana und Beiträge zur Diskussion seines Werkes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
- Roselt, Jens: „Der Zuschauer als Täter. Von der Scham beim Spannen und Gaffen“, in: Schipper, Imanuel (Hrsg.): *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 81-91.
- Rosset, Clément: *Das Reale in seiner Einzigartigkeit*, a. d. Franz. von Ronald Voullié, Berlin: Merve Verlag 2000, (Orig. *L'objet singulier*, Paris 1979).
- Rosset, Clément: *Regime der Leidenschaften*, a. d. Franz. von Markus Sedlaczek, Berlin: Merve Verlag 2002, (Orig. *Le Régime des passions et autres textes*, Paris: Les éditions de Minuit 2001).
- Sander, Alfred: „Behinderungsbegriffe und ihre Integrationsrelevanz“, in: Eberwein, Hans/Knauer, Sabine (Hrsg.): *Integrationspädagogik. Kinder mit und ohne Beeinträchtigung lernen gemeinsam*, Ein Handbuch, 6. Auflage, Weinheim,Basel: Beltz 1988, S. 99-108.
- Sander, Alfred: „Zum Problem der Klassifikation in der Sonderpädagogik: Ein ökologischer Ansatz“, Gastvortrag am 11. Mai. 1984 an der Universität Freiburg/Schweiz, in: *Zeitschrift für Heilpädagogik und ihre Nachbardisziplinen* 54/1985, S. 15-31.
- Schlingensief, Christoph in: *Ich weiß, ich war's*, hg. von Aino Laberenz, Köln: Kiepenhauer & Witch Verlag 2012.
- Servos, Norbert: „Die Dinge, die wir für uns selbst entdecken, sind das Wichtigste. Der choreographische Entwicklungsprozess im Tanztheater von Pina Bausch“, in: Tiedtke, Marion/Schulte, Philipp: *Die Kunst der Bühne. Positionen des zeitgenössischen Theaters*, Berlin: Theater der Zeit 2011, S. 175-184.
- Siebers, Tobin: „UN/SICHTBAR. Observation über Behinderung auf der Bühne“, in: Schipper, Imanuel (Hrsg.): *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*, Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 16-32.
- Siegmund, Gerald: „Die Schreibweise des Körpers: Jérôme Bel“, in: ders.: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld: transcript Verlag 2006, S. 317-352.
- Siegmund, Gerald: „Jérôme Bel“, in: *Hall of Fame. Jahrbuch Ballettanz 02*, Berlin: Friedrich Verlag 2002, S. 24-31.
- Vergil: *Änäs*, Buch 5, Zeile 231, zit. in: Diderot, Denis: *Philosophische Schriften*, hg. von Theodor Lücke, 2 Bde., Berlin: Aufbau-Verlag 1961, Bd. 1.

- Walch, Johann Georg: *Historische und Theologische Einleitung in die Religions-Streitigkeiten der Evangelisch-Lutherischen Kirche*, Stuttgart: Frommann-Holzboog 1986, (Orig.: Jena 1733-1739).
- Watzlawick, Paul: „Wirklichkeitsanpassung oder angepasste ‚Wirklichkeit‘? Konstruktivismus und Psychotherapie“, in.: Foerster, Heinz von (Hrsg.): *Einführung in den Konstruktivismus*, München: Piper 1995.
- Wildfeuer, Armin G.: „Menschenbild und Normalitätskonzept. Überlegungen im Kontext der Bestimmung des Begriffs ‚Behinderung‘“, in: Eller, Friedhelm (Hrsg.): *Problemfelder kindlicher Entwicklung. Beiträge aus der Sicht unterschiedlicher Disziplinen*, Münster: Verlag Barbara Budrich 2007, S. 319-340.
- Winckelmann, Johann Joachim: „Von der Grazie in den Werken der Kunst des Altertums“, in: ders.: *Kleine Schriften und Briefe*, Leipzig: Insel Verlag 1925, (Orig.: 1759), S. 155-165.

7.2 Zeitschriftenartikel

- Banks, Summer: „Disabled Theatre or Freak Show?“, *Exberliner. Berlin in English*, <http://www.exberliner.com/blogs/the-theatertreffen-blog/disabled-theatre-or-freak-show/>, 18.06.2014, (Orig.: 10.05.2013).
- Bugiel, Marcel: „Auftreten und leuchten. Theater und Behinderung – eine Spurensuche zwischen Integration und künstlerischer Autonomie“, *Theater der Zeit*, April 2014, S. 13-15.
- Dürr, Anke: „Normal ist anders“, *Kultur Spiegel* Nr. 5/2013, <http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-92990915.html>, 12.09.2014, (Original: 29.04.2013).
- Geisel, Sieglinde: „Ich mache die Welt nicht schlimmer“, *Neue Zürcher Zeitung*, <http://www.nzz.ch/feuilleton/festspiele-zuerich/ich-mache-die-welt-nicht-schlimmer-1.18319513>, 18.06.2014, (Orig.: 12.06.2014).
- Linzer, Martin: „Inklusion – was’n ditte?“, *Theater der Zeit*, April 2014, S. 16-17.
- Pilz, Dirk in: ebd./Seidler, Ulrich/Meierhenrich, Doris: „Kühne Künstler“, *Berliner Zeitung*, <http://www.berliner-zeitung.de/theater/theater-kuehne-kuenstler,10809198,20773612.html>, 22.06.2014, (Orig.: 02.11.2012).
- Plich, Sofia: „Kein Wort nirgends“, *Mondkalb*, Januar 2007, S. 6-7.
- Sandahl, Carrie: „Why Disability Identity Matters: From Dramaturgy to Casting in Belluso’s Pyretown“, in: *Text und Performance Quarterly*, <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10462930701754481#preview>, Januar-April 2008, S. 252-241, S. 226.
- Prantl, Heribert: „Der Eisberg-Zensus“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 09.05.2011.

- Schnabel, Ulrich: „Mein Wahres Gesicht“, *Die Zeit* Nr. 34/2014, <http://www.zeit.de/2014/34/authentizitaet-persoenlichkeit-wahres-gesicht>, 04.09.2014. (Orig.: 28.08.2014)
- Schramm, Stefanie: „Was ist normal?“, *Die Zeit*, Nr. 20/2013, <http://www.zeit.de/2013/20/normalitaet-normen-und-grenzen>, 10.08.2014, (Orig.: 17.05.2013).
- Schuh, Franz: „Wen kümmert’s wer spricht“, *Zeit Online*, http://www.zeit.de/2000/36/Wen_kuemmert's_wer_spricht_, 12.08.2014, (Orig.: 31.08.2000).
- Schumann, Matthias: „Oben Ohne“, *Hamburger Feuilleton*, <http://www.hamburger-feuilleton.de/tag/Jérôme-bel/>, 02.06.2014, (Orig.: 26.02.2013).
- Smith, Roberta/Burke, Siobhan: „Performance Art That Looks a Lot Like Theatre“, *New York Times*, http://www.nytimes.com/2013/11/16/arts/design/performance-art-that-looks-a-lot-like-theater.html?_r=0, 18.06.2014, (Orig.: 15.11.2013).
- Stelzer, Tanja: „Julia Häusermann: Ihr behindert mich!“, *Zeit-Online*, <http://www.zeit.de/2014/04/julia-haeusermann-downsyndrom-theater>, 22.09.2014, (Orig.: 16.01.2014).
- Thieme, Thomas: „Kunst ist Kunst. Theater mit Behinderten“, *Theater der Zeit*, April 2014, Seite 19.
- Wein, Hermann: „Zur Rechtfertigung des Nihilismus“, in: *Merkur* (17), S. 821–833, Stuttgart 1962.
- Wolfinger, Dominik: „So ehrlich, dass es schmerzt“, *Kulturkritik - Kritische Stimmen zum Kulturgesehen*, <http://www.kulturkritik.ch/2012/jerome-bel-theater-hora-disabled-theater/>, 25.09.2014, (Orig.: 30.08.2012).

7.3 Gespräche/Interviews

- Bel, Jérôme, Interview mit Elisabeth Lebovici: „An eloquent dance“, *Mousse Magazine and Publishing*, <http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=886>, 10.10.2014.
- Bel, Jérôme, Interview mit Gerald Siegmund: „In the Realm of Signs: Jérôme Bel“, *Ballett International. Tanz Aktuell*, April 1998, S.34-37.
- Bel, Jérôme, Interview mit Gia Courlas: „Jérôme Bel talks about Disabled Theater“, *Time Out Magazine*, <http://www.timeout.com/newyork/dance/jerome-bel-talks-about-disabled-theater>, 25.10.2014 (Orig.: 29.10.2013)
- Bel, Jérôme, Interview mit Gudrun Pawelke: „The Humanity of Man - an Interview with Laurent Chétouane und Jérôme Bel“, *Goethe Institut*, <https://www.goethe.de/en/kult/gen/tan/20364054.html>, 18.06.2014, (Orig.: Dezember 2012).

Bel, Jérôme, Interview mit Marcel Bugiel: „Interview about Disabled Theatre (2012)“, <http://www.jeromebel.fr/textsandinterviews/detail?textInter=disabled%20theater%20-%20marcel%20bugiel%20and%20jerome%20bel>, 02.06.2014, (Orig.: Juni 2013)

Platel, Alain, Interview mit Renate Klett: „Geteilte Einsamkeit. Was heißt schon ‚normal‘?, *Theater der Zeit*, April 2014. S. 9-11.

Raddatz, Frank: „Das Ende der Versöhnung. Schuld, Schmerz und Widersprüche sicht- und fühlbar zu machen ist die Zukunftsaufgabe des Theaters. Ein Gespräch mit dem Theaterdenker Bernd Stegemann“, *Theater der Zeit*, April 2014. S. 26-28.

7.4 Webseiten

Bel, Jérôme: *Disabled Theater (2012)*, URL:<http://www.Jérômebel.fr/eng/Jérômebel.asp?m=3&s=19&sms=5>, 22.03.2013.

Bel, Jérôme: *Kunstenfestivaldesarts*, <http://archive.kfda.be/projects/projects/2012/disabled-theater/more>, 12.10.2014.

Vecchiarelli, Chiara: „Disabled Theater. Eine Zusammenarbeit mit Jérôme Bel“, *Stiftung Zürliwerk Kultur. Theater Hora*, <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=485&produktion=505>, 18.6.2014 (Orig.: 2012).

7.5 Videos

Baggs, Amelia: „*In my language*“, <http://www.youtube.com/watch?v=JnylM1hI2jc>, 28.10.2014, (Orig.: 14.01.2007).

Hunger, Sophie: „Das Neue“, <http://www.youtube.com/v/TdJkI93BeoA?autoplay=1&rel=0&enablejsapi=1&playerapiid=ytplayer>, 08.06.2014, (Orig.: 04.06.2013).

7.6 Nachschlagewerke

Bundschuh, Konrad/Heimlich, Ulrich/Krawitz, Rudi (Hrsg.): *Wörterbuch Heilpädagogik*, 3. Auflage, Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt 2007.

Fischer-Lichte, Erika: „Performativität/performativ“ in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Stuttgart : Metzler 2005.

Knaller, Susanne/Müller, Harro: „authentisch/Authentizität“, in: Barck, Karlheinz/Fontius, Martin: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 7, Stuttgart: Metzler 2005.

Koch, Gerd/Streisand, Marianne (Hrsg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*, Berlin: Schibri-Verlag 2003.

Wenninger, Gerd: *Lexikon der Psychologie: in fünf Bänden. 1. A bis E*, Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag GmbH: Heidelberg 2000.

Wulf, Christoph (Hrsg.): *Vom Menschen - Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim, Basel: Beltz Verlag 1997.

7.7 Aufführungen

Bel, Jérôme: *Disabled Theater*, Uraufführung Theater HORA Zürich beim Kunstenfestival Brüssel, Spielzeit 2012/2013, Premiere am 10.05.2012, Regie: Jérôme Bel, Konzept: Jérôme Bel und Theater HORA, Dramaturgie: Marcel Bugiel, Assistenz und Übersetzung: Simone Truong und Chris Weinheimer, Von und mit: Remo Beuggert, Gianni Blumer, Damian Bright, Matthias Brücker, Matthias Grandjean, Julia Häusermann, Sara Hess, Miranda Hossle, Peter Keller, Lorraine Meier, Tiziana Pagliaro.

8. Anhang

8.1 Fotos von *Disabled Theatre*

Theater Hora,

© R.B. Jérôme Bel, Fotos von Michael Bause

www.jeromebel.fr









Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

8.2 Lebenslauf

PERSÖNLICHES

Viktoria Reitingner

Geboren am 02.06.1988 in Grieskirchen (Oberösterreich)

Staatsangehörigkeit: Österreich

SCHULBILDUNG

1994 - 1998 Grundschule Grieskirchen

1998 - 2000 Anton-Bruckner Gymnasium Wels

2000 - 2002 Sportschule Wels Perna

2002 - 2007 HLW für Kommunikations- und Mediendesign Linz

Abschluss mit Matura und Diplom für Kommunikations- und Mediendesign

2007 - 2008 Studium Architektur (Technische Universität Wien)

2008 - 2014 Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft Universität Wien

2012 - 2013 Studium der Theaterwissenschaft und Tanzwissenschaft an der
Freien Universität Berlin im Zuge eines Erasmus-Aufenthalts

ZUSÄTZLICHE AUSBILDUNGEN

Violine, Viola (10 Jahre), Klavier (3 Jahre), Musical-Theater-Akademie (5 Jahre)

Ständige Fortbildungen bzw. aktiv in den Bereichen Tanz, Schauspiel und Gesang

BERUFLICHE ERFAHRUNG

2005 - 4 Monate Praktikum bei Harramach Promotions Wien

2007 - 2008 1 Monat Praktikum bei Seitenblicke Magazin (Layout) und 1 Jahr Anstellung

2013 - 3 monatiges Praktikum bei Sasha Waltz & Guests Berlin (Presse- und
Öffentlichkeitsarbeit)

2013 - (Regiehospitantz) Schaubühne Berlin, Produktion: „For the Disconnected Child“
Regisseur: Falk Richter

Mitwirkung bei diversen Kurzfilm- und Theaterprojekten.

8.3 Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht das Stück *Disabled Theatre* des französischen Choreographen Jérôme Bel. Es ist eine Zusammenarbeit mit elf professionellen Darstellern des Theater Hora Zürich, welche eine sogenannte geistige Behinderung haben. Zum Begriff der Behinderung herrscht nicht nur eine allgemeine Unkenntnis, sondern steht dieser in Opposition zu dem, was sich als Normalität gesellschaftlich etabliert hat. Warum aber – und das zeigen Reaktionen, Kritiken und Kommentare zum Stück – der Behinderungsbegriff mit Authentizität in Verbindung gebracht wird, und warum der Wunsch nach Authentizität beinahe trendhaft ins unermessliche zu steigen scheint, soll in dieser Arbeit aufgezeigt werden. Sind Menschen mit Behinderung authentischer, und warum?

Jérôme Bel schafft mit *Disabled Theatre* nicht nur einen Raum, in welchem die Darsteller sie selbst sein können, sondern wird der Zuseher hier selbst zum Voyeur und letztlich zum Täter. Er kann sich dem nicht entziehen, sich als Gegensatz zu den Darstellern zu sehen. Es findet eine Konfrontation von behindert/normal und authentisch/inszeniert, und damit eine Infragestellung und Dekonstruktion von „Wahrheit“, „Normalität“ und „Behinderung“ statt. Die Behinderung stellt ein Scheitern der Normalität dar und zeigt sich als Möglichkeit, sich dem Realen und Authentischen anzunähern.