

Disabled Theater

Die Folgen einer Zusammenarbeit

Dissertation in Theaterwissenschaft

Sarah Marinucci
Hofstrasse 66
CH-8032 Zürich

E-Mail: sarah.marinucci@gmail.com
Telefonnummer: 078 629 20 55

Matrikelnummer: 08-918-609

Erstbetreuer: Prof. Dr. Andreas Kotte
Zweitbetreuerin: PD Dr. Heidi Greco-Kaufmann

Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern

Datum der Abgabe: 2. Dezember 2019

© 2021. Dieses Werk ist unter einer [CC BY 4.0-Lizenz](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) lizenziert.

Vorwort und Danksagung

Die vorliegende Dissertation entstand im Rahmen des SNF-Forschungsprojektes¹ *DisAbility on Stage – Exploring the Physical in Performing Arts Practices*, das auf der Zusammenarbeit von vier verschiedenen Schweizer Hochschulen – der Zürcher Hochschule der Künste, den Universitäten Bern und Basel sowie der Accademia Dimitri in Verscio – beruhte. Vertreten wurden die entsprechenden Hochschulen vom Institute for the Performing Arts and Film der Zürcher Hochschule der Künste als Hauptgesuchsteller, dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern, dem Institut für Europäische Ethnologie der Universität Basel und dem Forschungsbereich der Accademia Dimitri in Verscio als Mitgesuchstellende. Diese Dissertation ist der Beitrag des Instituts für Theaterwissenschaft in Bern und damit ein Beitrag in Zusammenarbeit mit dem Institutsleiter und meinem Erstgutachter Andreas Kotte.

Die Idee für die Arbeit entstand aufgrund einer Anfrage von Yvonne Schmidt, der Projektleiterin des Forschungsprojektes. Da ich mich bereits seit vielen Jahren sowohl privat als auch in beruflicher sowie wissenschaftlicher Hinsicht mit dem Theater HORA auseinandergesetzt habe, bot sich mir damit die Chance, als Doktorandin sowie wissenschaftliche Mitarbeiterin einen Teil zur Erforschung von *DisAbility on Stage* beizutragen. Die Zusage bekam ich noch während meines Masterstudiums, was mich dazu bewog, in der Masterarbeit die Grundsteine für die Dissertation zu legen.

Das Forschungsprojekt konnte jedoch nicht wie geplant im April 2015 starten, da es vom SNF als zu umfangreich eingestuft wurde. Erst nach der tatkräftigen Initiative von Yvonne Schmidt und Anton Rey, dem Leiter des Institute for the Performing Arts and Film, das Projekt nach den Vorstellungen des SNF auszurichten, fiel im September 2015 schliesslich doch noch der Startschuss. Als Forschungsteam bestehend aus sieben Forscherinnen und Forschern – Yvonne Schmidt, Demis Quadri, Sara Bocchini, Nele Jahnke, Silke Andris, Pascale Grange und mir – gelang es uns, über fast vier Jahre hinweg einen Blog über unsere Forschungstätigkeiten zu führen, diverse Publikationen zu veröffentlichen, Symposien sowie Workshops zu organisieren, an solchen teilzunehmen, mehrere Filme zu erarbeiten und eine eigene Webseite in leichter Sprache zu lancieren. Es waren intensive und bereichernde Jahre, die einen erheblichen Teil dazu beigetragen haben, dass Wissenschaft und Kultur immer wieder mit der Sichtbarkeit von Künstlern und Künstlerinnen mit Behinderung konfrontiert wurden. Ich bin dankbar, dass ich mit an Bord sein durfte, mir viel Vertrauen entgegengebracht und Verantwortung übertragen

¹ Ein Forschungsprojekt des Schweizerischen Nationalfonds.

wurde und ich dabei nicht nur sehr viel gelernt, sondern auch zahlreiche Menschen kennengelernt habe. Meine Erfahrungen und Einsichten werden in der vorliegenden Dissertation dargelegt und für eine interessierte Leserschaft zugänglich gemacht, in der Hoffnung, den laufenden Diskurs über *DisAbility on Stage* zu prägen und weiterführende Gedanken, Diskussionen und Forschungen anzuregen.

Dass diese Arbeit fertiggestellt werden konnte, war nur aufgrund der Unterstützung der Menschen möglich, die mich auf diesem Weg begleitet haben. Mein besonderer Dank gilt Andreas Kotte für sein grosses Vertrauen in mich und dafür, dass er mich auch in schwierigen Zeiten stets motiviert hat. Auch danke ich Heidy Greco-Kaufmann für ihr Interesse an meiner Dissertation und dafür, dass sie sich dazu bereit erklärt hat, ein Zweitgutachten zu erstellen. Ausserdem danke ich Beate Hochholdinger-Reiterer, die mich bereits während des Masterstudiums dazu ermutigt hat, mein Thema zu vertiefen und auszuarbeiten. Des Weiteren danke ich Yvonne Schmidt dafür, dass sie mir die Chance gegeben hat, Teil eines so grossen und reichhaltigen Projektes zu sein, und auch dafür, dass sie mir die Welt der Wissenschaft nähergebracht hat und immer für mich da war, wenn ich wissenschaftlichen Rat benötigte. Ebenfalls danke ich Anton Rey, der unser Forschungsteam stets unterstützt hat, damit unsere Ideen und Pläne in die Tat umgesetzt werden konnten. Und auch einen grossen Dank an Demis Quadri, Sara Bocchini, Nele Jahnke, Silke Andris und Pascale Grange für die unzähligen guten und bereichernden Gespräche, die mich in meinem Denken weitergebracht haben. Zudem gebührt ein grosses Dankeschön Johanna Grilj, die sich die Zeit genommen hat, meine erste Rohfassung vollständig durchzulesen, und mit ihren Anmerkungen einen nicht zu unterschätzenden Motivationsschub für das Abschliessen dieser Dissertation ausgelöst hat. Dann richte ich meinen Dank an Lena Luczak für ihr sorgfältiges Lektorat. Dieses hat die Arbeit um einiges reichhaltiger gemacht. Genauso bedanke ich mich bei Nicola Frank, Alfred Wettstein und Sibylle Lagler, die mit ihren Korrekturen ebenfalls einen wichtigen Beitrag für die Endspurt-Phase der Dissertation geleistet haben. Weiterhin spreche ich Chris Weinheimer meinen Dank dafür aus, dass er sich in einer sehr schwierigen Zeit als äusserst wichtiger Gesprächspartner zur Verfügung gestellt hat, um mir dabei zu helfen, meinen Weg hin zum eigentlichen Gegenstand wiederzufinden. Zudem gilt ein besonderer Dank Isabella Spirig, die mir als Gründerin und Initiantin von IntegrART – ein Netzwerkprojekt des Migros-Kulturprozent – im Rahmen eines Gesprächs und mit ihrer Masterarbeit wertvolle Informationen zukommen liess. Zudem danke ich allen weiteren Personen, die sich dazu bereit

erklärt haben, ihre privat formulierten Aussagen für meine Arbeit zur Verfügung zu stellen.² Schliesslich danke ich sämtlichen – sowohl ehemaligen als auch aktuellen – Ensemblemitgliedern und Mitarbeitern des Theater HORA, allen voran Giancarlo Marinucci, Michael Elber und Nele Jahnke, die mir stets als offene und kritische Gesprächspartner begegnet sind und mir ermöglicht haben, Einsicht in für die Dissertation wichtige Ereignisse und Dokumente zu erhalten. Und ganz zum Schluss will ich betonen, dass ich die Kraft für diese Dissertation ohne den Rückhalt meines Partners Volker Hartmann, meiner Familie und meiner Freunde nicht in dem Masse hätte aufbringen können, wie dies für einen Abschluss notwendig gewesen wäre. Dafür bin ich unglaublich dankbar und es hat mir gezeigt, wie wichtig es ist, Menschen um sich zu haben, die einem auch und vor allem in Zeiten des Zweifelns stets zur Seite stehen.

Sarah Marinucci

Zürich, 29. November 2019

² Sämtliche Interviews und Gespräche, die geführt und von den entsprechenden Gesprächspartnern für die Öffentlichkeit freigegeben wurden, können auf Anfrage gerne eingesehen werden.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
2.	Forschungsmethode.....	9
2.1	Die Diskursanalyse	9
2.1.1	Der sprachwissenschaftliche Diskursbegriff.....	10
2.1.2	Der soziologische Diskursbegriff.....	13
2.1.3	Der philosophische Diskursbegriff.....	14
2.1.4	Der historische Diskursbegriff	16
2.2	Die Inhaltsanalyse.....	19
2.3	Die Methode für die Analyse des Forschungsgegenstandes.....	19
3.	Ein historischer Exkurs	21
3.1	Wahnsinn und Gesellschaft.....	26
3.2	Der Beginn der Moderne	31
3.3	Die entwickelte Moderne.....	36
3.4	Die Spätmoderne	40
4.	Disabled Theater	47
4.1	Das Theater HORA.....	47
4.2	Jérôme Bel	51
4.3	Entstehung und Geschichte	56
4.3.1	Die Voraussetzungen und Bedingungen.....	56
4.3.2	Die Konkretisierung des Projektes	59
4.3.3	Die Etablierung des Konzeptes	62
4.3.4	Das Konzept	66
4.3.5	Eine fast sechsjährige Geschichte	75
4.4	Die Rezeption	80
4.4.1	Erste Reaktionen	80
4.4.2	Öffentliche Reaktionen.....	86

4.4.3	Perspektiven der Wissenschaft	103
5.	Das Theater HORA im Diskurs	109
5.1	Das Theater HORA vor Disabled Theater	109
5.2	Das Theater HORA während Disabled Theater	131
5.3	Das Theater HORA nach Disabled Theater	136
5.3.1	Freie Republik HORA	136
5.3.2	Mars Attacks!, Die 120 Tage von Sodom und Bob Dylans 115ter Traum	146
5.3.3	Das Theater HORA in der Krise?	157
5.4	DisAbility on Stage – Ein SNF-Forschungsprojekt	158
5.4.1	IntegrART – Ein Netzwerkprojekt des Migros-Kulturprozent	159
5.4.2	Zwei Bühnenlabore	165
5.4.3	DisAbility on Stage und IntegrART	169
5.4.4	DisAbility on Stage und Theater HORA	170
5.4.5	Die Präsentation der Forschungsergebnisse	172
6.	Fazit und Ausblick	174
7.	Quellenverzeichnis	179
7.1	Primärquellen	179
7.2	Sekundärquellen	181
7.3	Lexika	189
7.4	Tanzaufführungen	189
7.5	Filme	189
7.6	Unveröffentlichte Gespräche und Korrespondenzen	189

1. Einleitung

Gegenstand der vorliegenden Dissertation sind sowohl die Inszenierung *Disabled Theater*³, die aus der einmaligen Zusammenarbeit zwischen dem Schweizer Theater HORA und dem französischen Choreografen Jérôme Bel entstand und am 10. Mai 2012 im Rahmen des *kunstenfestivaldesarts* in Brüssel Premiere feierte, als auch die Folgen, die sich aufgrund dieser Zusammenarbeit für das Theater HORA ergaben.

Das Theater HORA in Zürich wurde 1993 vom Theaterpädagogen Michael Elber gegründet und ist bis heute das einzige professionelle Theater der Schweiz, dessen Ensemble aus professionellen Schauspielern⁴ mit geistiger Behinderung⁵ besteht. Für den in Paris als freischaffender Künstler arbeitenden Bel war diese Produktion die erste Arbeit mit Darstellern mit geistiger Behinderung. Aufgrund seines Renommées hatten Bel und mit ihm das Theater HORA die Möglichkeit, bedeutende Ko-Produktionspartner für sich zu gewinnen. Diese Zusammenarbeit führte dazu, dass *Disabled Theater* auf den Bühnen der bekanntesten europäischen Theater- und Tanzfestivals mit grossem Erfolg aufgeführt werden konnte. Die dadurch gewonnene Sichtbarkeit von Menschen mit geistiger Behinderung auf den zeitgenössischen europäischen Bühnen sowie die Art und Weise, wie die Inszenierung mit dem Thema der geistigen Behinderung in Bezug auf die Darsteller, das Publikum und den gesamten Theaterapparat umging, löste in der zeitgenössischen Theater- und Tanzszene eine Vielzahl kontroverser Debatten aus. Um dies zu verstehen, muss man sich vergegenwärtigen, dass es bereits zu Beginn der 1990er Jahre diverse Rezensionen sowie Theater- und Tanzkritiken gab, die sich mit der Bühnenkunst von und mit Darstellern mit Behinderung auseinandergesetzt haben. Man denke beispielsweise an Tanzstücke der britischen Tanzkompanie CandoCo, die

³ „Disabled Theater“ von Jérôme Bel u. Theater HORA. Choreografie: Jérôme Bel, Theater HORA, Premiere: 10.05.2012 am *kunstenfestivaldesarts* in Brüssel.

⁴ Aus Gründen der Lesbarkeit wird für die Arbeit das männliche Genus als Plural verwendet. Sollte es sich nur auf Männer oder Frauen beziehen, wird dies kenntlich gemacht.

⁵ Die Formulierungen *Schauspieler mit geistiger Behinderung* oder *Menschen/Performer/Künstler/Darsteller mit geistiger Behinderung* bergen Schwierigkeiten in sich, da es sich hierbei um einen Sachverhalt handelt, der nicht objektiv bestimmbar ist und in der Psychologie, Soziologie sowie der Heil- und Sonderpädagogik kontrovers diskutiert wird. Diese Debatten sollen hier jedoch nicht weiter ausgeführt werden. Die Autorin hat für diese Arbeit diese Formulierungen gewählt, weil das Theater HORA sich selbst als „das einzige professionelle Theater der Schweiz, dessen Ensemblemitglieder alle eine IV-zertifizierte „geistige Behinderung“ haben“ (siehe: Willkommen beim Theater HORA! In: Theater HORA. Stiftung Züriwerk Kultur, <http://www.hora.ch/2013/index.php>, 05.11.2019.) bezeichnet. Das Theater HORA setzt Anführungs- und Schlusszeichen ein, welche die Autorin jedoch nicht verwendet, da ihr wichtiger ist, denotativ eindeutig zu sein als konnotativ alle möglichen Ansichten mit einzubeziehen. Es geht dabei nicht darum, diese Menschen wertend zu beschreiben, sondern darum, den Gegenstand der Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung als etwas zu behandeln, das es mit den Kunstformen anderer Menschen zu vergleichen gilt.

1994 in der Zürcher Gessnerallee auftrat, oder an die Schauspieler der in Berlin beheimateten Theater RambaZamba und Thikwa, die ebenfalls seit den 1990er Jahren im In- und Ausland auf der Bühne stehen. Gleichwohl wurde deren Kunst oftmals in einem *exklusiven* Rahmen produziert und gezeigt, denn die Schauspieler und Tänzer waren aufgrund der Tatsache bekannt, dass sie das Thema Behinderung, ob offensichtlich oder nicht, darstellten, wodurch sie vom Publikum als besondere und somit *andere* Künstler wahrgenommen wurden. Diese Kunst hatte ihren eigenen Platz, ein eigenes Publikum und einen eigenen Diskurs. Bei *Disabled Theater* setzten sich jedoch sowohl die Theater- und Tanzkritik, die professionelle Theater- und Tanzwelt als auch die Theater- und Tanzwissenschaft⁶ derart intensiv mit der Theater- und Tanzpraxis von und mit Darstellern mit geistiger Behinderung auseinander, dass sich die Frage aufdrängt, warum gerade diese Inszenierung eine solche mediale Aufmerksamkeit erhielt und ob in diesem Zusammenhang von einem Paradigmenwechsel innerhalb der Theater- und Tanzkultur allgemein – der als Ausdruck eines gesamtgesellschaftlichen Paradigmenwechsels verstanden werden könnte – die Rede sein kann, oder ob lediglich eine bestimmte gesellschaftliche Nische im Trend ist.

In Bezug auf die zeitgenössische Theater- und Tanzszene lässt sich feststellen, dass durch den Erfolg dieser Inszenierung zwei bisher voneinander getrennte Kunstbereiche zusammengeführt wurden – der des sogenannten *Behindertentheaters*⁷, dem das Theater HORA und ähnliche Ensembles meist zugerechnet werden, und jener des zeitgenössischen Tanzes, für den unter anderem Jérôme Bel steht. Ausserdem wurde in den Gesprächen über die kontrovers diskutierte Inszenierung ersichtlich, dass sowohl das Sprechen als auch das Schreiben über diese Form der *performativen Kunst*⁸ auf der Bühne eine Herausforderung ist. Dies zeichnete sich vor allem in den ersten Rezensionen über das Stück ab, als die unübersehbare Präsenz von *Disabled Theater* auf den europäischen und später auch weltweiten Bühnen der Auslöser dafür war, dass sich

⁶ Im englischen Sprachraum begann die wissenschaftliche Auseinandersetzung zu Beginn der 2000er Jahre. Im deutschsprachigen Raum existierten im selben Zeitraum lediglich vereinzelte Aufsätze, theaterpädagogische Publikationen oder Untersuchungen, die nur einzelne künstlerische Beispiele fokussierten. Die Theaterwissenschaft setzte sich erst seit *Disabled Theater* (2012) aktiv damit auseinander. Yvonne Schmidts Dissertation (Schmidt, Yvonne: *Ausweitung der Spielzone. Experten – Amateure – behinderte Darsteller im Gegenwartstheater*. Zürich: Chronos 2020 [im Druck].) ist die erste Monografie zu diesem Thema und deckt den Zeitraum zwischen 2008 und 2013 ab.

⁷ Der Begriff *Behindertentheater* wird hier verwendet, um aufzuzeigen, dass diese Art von Theater in der Gesellschaft als von der übrigen Kunst abgetrennt wahrgenommen wird. Es ist aber gerade in Hinblick auf die wissenschaftliche Betrachtung wichtig, sowohl Unterschiede als auch Gemeinsamkeiten betrachten zu können.

⁸ Die Autorin möchte an dieser Stelle die teilweise Übersetzung des englischen Ausdrucks *performative art* einführen, der alle Kunstformen zwischen Theater, Oper, Tanz, Performance usw. umfasst. Im Folgenden wird zu sehen sein, dass sich der Versuch, *Disabled Theater* – wie auch andere Stücke von Bel – in eine dieser Kategorien einzuordnen, als schwierig bis unmöglich erweisen wird. Auch der Begriff *darstellende Kunst* würde hierbei nicht ausreichen.

Medienberichterstattungen über die Inszenierung zu häufen begannen. Folglich wurden auch Kulturjournalisten, die sich noch nie zuvor öffentlich mit dem Thema der geistigen Behinderung beschäftigt hatten – schon gar nicht mit geistiger Behinderung in der Kunst –, mit diesem Thema konfrontiert. Die dadurch entstandene Schwierigkeit, eine Sprache für die Beschreibung dessen, was auf der Bühne und mit dem Publikum geschah, finden zu müssen, zeigt, dass eine solche Auseinandersetzung für die betreffenden Autoren neu und somit eine Herausforderung war. Diese Beobachtung lässt vermuten, dass sich die Art und Weise, wie über diese Form der *performativen Kunst* von und mit Darstellern mit geistiger Behinderung⁹ gesprochen oder geschrieben wird, aufgrund dieser intensiven Auseinandersetzung verändert haben könnte. In diesem Zusammenhang stehen zwei Akzentverschiebungen im Fokus. Zunächst fällt eine Veränderung in der Art und Weise der Medienberichterstattung auf. Einerseits geschah diese quantitativ, da aufgrund der Inszenierung eine Vielzahl von Rezensionen weltweit erschienen ist. Andererseits wurde die Aufmerksamkeit immer mehr auf die individuellen Künstler und deren Leistungen gerichtet. Ihren Höhepunkt erreichte diese Entwicklung sowohl mit der Einladung von *Disabled Theater* an das *Berliner Theatertreffen* 2013, welche die Inszenierung für das genannte Jahr als eine der zehn besten im deutschsprachigen Raum auszeichnete, als auch mit der Verleihung des Alfred-Kerr-Darstellerpreises an die HORA-Schauspielerin Julia Häusermann, für ihre Leistung als beste Nachwuchsschauspielerin in *Disabled Theater*.¹⁰ Des Weiteren ist im Verlauf des mehrjährigen Rezeptionsprozesses eine Entwicklung vom Reden *über* Künstler mit geistiger Behinderung zum Reden *mit* Künstlern mit geistiger Behinderung zu beobachten. Die Frage *Wer spricht über wen?* erhält eine erhöhte Relevanz und Dringlichkeit. Die HORA-Ensemblemitglieder geben fortan Interviews im Fernsehen sowie in den Feuilletons und sind an Publikumsgesprächen beteiligt. Inwieweit dies tatsächlich das dauerhafte Resultat einer veränderten Wahrnehmung ist oder nur ein weiteres vorläufiges Aufmerksamkeitsphänomen auf dem Kunstmarkt, wird im Rahmen dieser Dissertation diskutiert.

⁹ Die Autorin verzichtet darauf, den Begriff des *Behindertentheaters* weiterhin zu verwenden. Der hier stattdessen vorläufig gewählte Begriff gleicht jedoch einem terminologischen Monstrum und bedarf einer Kürzung. Die Suche nach einer zutreffenden Begrifflichkeit wird im Rahmen der Dissertation transparent gemacht. Eine letztlich allen wohlwollenden Bestrebungen gerecht werdende Bezeichnung wird aber nicht dauerhaft dem Phänomen der Pejorisation (im Sinne einer negativen Konnotation) entgehen, wie die Geschichte zahlreicher Begriffe (*Spastiker*, *Mongoloide* usw.) aus diesem Feld belegt. Es muss also im Folgenden auch darum gehen, genau dieses Phänomen, seine Ursprünge und seine Implikationen für das Sprechen und Schreiben über *Menschen mit Behinderung* und ihre Kunst genauer zu beleuchten.

¹⁰ Vgl. Thieme, Thomas: Laudatio von Thomas Thieme zur Übergabe des Alfred-Kerr-Darstellerpreises 2013 an Julia Häusermann. In: Alfred-Kerr-Stiftung, 20.05.2013, <https://alfred-kerr.de/die-preistraeger/>, 24.02.2016.

Die Basis für diese Dissertation bietet die bereits im Rahmen der Masterarbeit der Autorin getätigte Rezeptionsanalyse von *Disabled Theater*, die auf einer Unterteilung des Publikums in fünf Gruppen beruhte: die Angehörigen und Freunde, das kunstinteressierte Laienpublikum, die Theater- sowie Tanzkritiker, die Künstler und die Wissenschaftler. Dabei muss stets mitberücksichtigt werden, dass die Teilnahme der Rezipienten – in diesem Fall des Publikums – am künstlerischen Prozess mit blosser Aufnahme oder Empfangen nicht hinreichend beschrieben werden kann. Das Publikum nimmt nicht nur wahr, es identifiziert sich mit der Kunst oder den Künstlern, es bewertet, interpretiert und reflektiert das Geschehen. Ihm eine rein passive, empfangende Funktion zuzuschreiben, wäre demnach falsch. Diese aktive Rezeption trifft auf alle fünf Gruppen zu. Ob diese Unterteilung für die vorliegende Arbeit sinnvoll ist, wird sich zeigen, wobei eine Kategorisierung auch durch ihre Vereinfachung produktiv sein kann.

Die Angehörigen und Freunde der HORA-Schauspieler als erste der fünf Gruppen setzen sich täglich praktisch und somit aktiv mit dem Thema der geistigen Behinderung auseinander. Dadurch besteht eine persönliche und emotionale Verbindung zu den Agierenden auf der Bühne und ihrer Kunst. Das Interesse dieser Gruppe an der darstellenden Kunst von und mit Künstlern mit geistiger Behinderung ist persönlicher Natur. In der Regel gibt es keine karrierebedingten oder finanziellen Interessen.

Die zweite Gruppe, welche die kunstinteressierten Laien umfasst, besucht regelmässig Kunstveranstaltungen und hat dabei meist eine eher passive, aber persönliche und emotionale Beziehung zur Kunst, manche von ihnen vielleicht auch zur Kunst von und mit Menschen mit geistiger Behinderung. Zudem sind sie zahlende Besucher, was im Gegensatz zur ersten Gruppe eine fordernde Erwartungshaltung gegenüber der präsentierten Kunst mit sich bringen kann.

Die Rezeption von Kunst bei der dritten Gruppe, den Theater- und Tanzkritikern, beruht auf einer gewissen praktischen Routine, wobei die Motivation nicht nur eine persönliche, sondern vor allem auch eine professionelle ist, die darauf abzielt, mit dem Text eine grosse Aufmerksamkeit zu erzielen. Die Kunst ist ihre Basis, um erwerbstätig zu sein und bestenfalls ihre Karriere voranzutreiben. Hier liegt das finanzielle und professionelle Interesse auf der Hand. Ob dabei jedoch ein theoretisches Wissen hinsichtlich darstellender Kunst von und mit Menschen mit geistiger Behinderung existiert, ist unklar und von Kritiker zu Kritiker verschieden.

In der vierten Gruppe, den Künstlern und somit auch den Theater- und Tanzschaffenden, ist die Erfahrung und Beschäftigung mit Kunst persönlich, praktisch und aktiv. Diese Gruppe ist

diesbezüglich von Berufs wegen von finanziellen Aspekten abhängig. Das Verhältnis zu Menschen mit geistiger Behinderung und der Kunst von und mit Menschen mit geistiger Behinderung kann stark variieren. Die Nähe zur Kunst schliesst eine intensive theoretische Auseinandersetzung damit weder zwangsläufig ein noch aus.

Die fünfte Gruppe, die Wissenschaftler, fokussieren sich hingegen vor allem auf eben diese theoretische Auseinandersetzung mit Kunst. Ähnlich wie diejenige der Kritiker ist ihre Herangehensweise professionell, Objektivität suchend und karrierebeeinflusst. Diese fünfte Gruppe hat eine individuelle, möglicherweise stark variierende, in den meisten Fällen aber passive Erfahrung mit Kunst. Sie beschäftigt sich sehr intensiv mit dem Schreiben und Sprechen anderer über Kunst. Dabei kann in der intensiven, selektiven Auseinandersetzung mit einem Stil, einem Künstler oder sogar einem einzelnen Kunstwerk durchaus ein direkter Austausch mit der Kunst entstehen, bis hin zu aktiver Mitarbeit und direkter Einflussnahme.

Durch die Aufteilung in diese fünf Gruppen soll die Voraussetzung geschaffen werden, deren spezifische Interessen und Kompetenzen sowie deren Überlappung zu beleuchten, um den bestehenden Diskurs um *Disabled Theater* zu erfassen. Die in der erwähnten Masterarbeit gewonnenen Erkenntnisse zeigen, dass in den Anfängen des Redens und Schreibens über *Disabled Theater* die Arbeit von den Darstellern mit geistiger Behinderung nach wie vor anders beurteilt wurde als die Arbeit von Darstellern ohne geistige Behinderung. Bei den meisten Rezensionen und Kommentaren war zu beobachten, dass die kreative Autonomie und das Bewusstsein der Darsteller mit geistiger Behinderung kaum wahrgenommen, geschweige denn akzeptiert, ja, ihnen manchmal sogar vollständig abgesprochen wurde. Bel wurde, vor allem in der Szene der Produzenten und Rezipienten von sogenannter inklusiver Kunst¹¹, häufig als Künstler beschrieben, der aufgrund seines Namens und seiner Bekanntheit die Schauspieler von Theater HORA für sich und seine Karriere nutze. Einerseits waren folglich der *Mitleids-Bonus* sowie das *Beschützen-Wollen* ausgeprägt, andererseits verschwand die künstlerische Leistung der Schauspieler von Theater HORA bei der Entwicklung von *Disabled Theater* hinter ihrer geistigen Behinderung. In den Rezensionen der Kritiker, die mit der Kunst von und mit Menschen mit geistiger Behinderung nicht vertraut waren, dominierte zudem oft die Angst, etwas Falsches zu sagen und somit Kritik an Menschen zu üben, die in unserer Gesellschaft nach wie vor als schutzbedürftig gelten. Folglich hatte auch in diesen Fällen die Tatsache, dass

¹¹ Eine Kunst, die alle Menschen einschliesst und sie in ihrer Unterschiedlichkeit als gleichwertig betrachtet.

die Darsteller eine geistige Behinderung haben, eine höhere Priorität als jene, dass sie professionelle, aktive, schöpferische und autonome Künstler sind.

Durch die enorme Aufmerksamkeit für *Disabled Theater* sowie das Projekt HORA – und vielleicht sogar für die Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung im Allgemeinen – ist ein bisher so noch nicht da gewesener Diskurs entstanden. Ebenso ist festzustellen, dass sich dieser Diskurs seitens der sogenannten *Nichtbehinderten*¹² im Modus des *Othering* vollzog. Ausgangspunkt hierfür ist eine Analyse der Idee des *Othering* von Lajos L. Brons, der die von Simone de Beauvoir geprägte Idee des *Anderen* als Gegenstück und dadurch gleichzeitige Definition des *Eigenen* in Bezug zu Hegels Dialektik setzt.¹³ Im Kern meint *Othering* die Distanzierung von *Anderen* oder *Anderem* zur Bestätigung des *Eigenen* oder *Normalen*. Einen ähnlichen Vorgang benennt Michel Foucault, wenn er in *Wahnsinn und Gesellschaft* (1961) von der Wahrnehmung des abendländischen Menschen schreibt, der seine Zeit und seinen Raum von denen der Wahnsinnigen trennt durch eine „Ablehnung [...], von der aus man eine Rede denunziert, indem man sagt, sie sei nicht Sprache, eine Geste denunziert, indem man sagt, sie sei nicht Tat, und eine Gestalt denunziert, indem man sagt, sie habe kein Recht, in der Geschichte Platz zu nehmen“¹⁴. Hier wird noch einmal deutlich, worum es geht: um die Aberkennung von Autonomie, Handlungsfähigkeit, Autorschaft in und vor allem an der eigenen Geschichte.

Dieses Phänomen wurde unter anderem von der künstlerischen Leitung des Theater HORA betont und problematisiert, da sich die Zuschauenden aus ihrer Sicht davor hüteten, ein Urteil über die künstlerischen Qualitäten der Darsteller zu äussern. An dieser Stelle soll der Gründer und damalige künstlerische Leiter des Theater HORA, Elber, zitiert werden.

Es irritiert mich nun seit Wochen, dass eben keine Diskussion stattfindet. Für mich ist dies der Tenor der meisten Artikel: „Die Protagonisten nennen sich zwar *Schauspieler*.“ Aber weiter wird darauf nicht eingegangen. Denn sie können gar keine Schauspieler sein, da sie doch *geistig behindert* sind. [...] Ich habe weiterhin die *seltsame, nicht normale* Vorstellung, dass ich die HORAs alle tolle Schauspieler finde, die ich gerne auf der Bühne sehe, weil sie eben Schauspieler sind!¹⁵

¹² Inwieweit diese Kategorie sinnvoll ist, wird im Folgenden zu untersuchen sein. In manchen Sprachräumen werden Menschen mit Behinderung als *persons with special needs* bezeichnet. Aber gibt es überhaupt Menschen, die keine *besonderen Bedürfnisse* haben?

¹³ Vgl. Brons, Lajos L.: *Othering an Analysis*. In: *Transcience Journal*, 6(1)/2015, <http://works.bepress.com/lajosbrons/17/>, 27.03.2018.

¹⁴ Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2016, S. 12.

¹⁵ Auszug aus einer E-Mail von Michael Elber an das HORA-Team: Pamphlet zur Diskussion, 11.03.2014.

Auch die Theaterwissenschaftlerin Yvonne Schmidt setzt sich mit diesem Moment des *Othering* auseinander. Im Rahmen ihrer Dissertation stellt sie fest, dass geistige Behinderung im Theater an Sichtbarkeit gewonnen und Theater von und mit Performern mit geistiger Behinderung eine gewisse Legitimation im professionellen Bereich erreicht hat, es gleichzeitig jedoch nicht auf der gleichen Ebene wie Theater ohne Darsteller mit geistiger Behinderung verhandelt wird.¹⁶ Tobin Siebers, ein Vertreter der Disability Studies, bestätigt Schmidts Äusserung mit seiner Feststellung, dass, sobald ein behinderter Körper auf einer Bühne erscheint, er „hyper-sichtbar“¹⁷ wird. Nach Siebers erwarte das Publikum nämlich, dass „das Auftauchen eines behinderten Körpers auf der Bühne“¹⁸ erklärt werde. *Disabled Theater* hebt genau diese Hyper-Sichtbarkeit hervor und bietet daher einen guten Ausgangspunkt für weitere Forschungen, da die Inszenierung sowohl das Thema der geistigen Behinderung als auch das Thema Theater und Tanz behandelt, wobei die jeweiligen Grenzen hinterfragt und ausgelotet werden. Das Thema der geistigen Behinderung wird direkt und ohne Verschleierung auf die Bühne gebracht. Diese Tatsache kann den Zuschauer überfordern, denn er wird unmittelbar damit konfrontiert, ohne darauf vorbereitet zu werden, was jedoch ein wichtiger Teil der Inszenierungsästhetik ist. Im Grunde wird etwas Alltägliches – Menschen mit geistiger Behinderung anzutreffen – aus seinem Kontext geholt, in einen anderen Kontext gestellt und nun muss das Publikum damit umgehen. Es ist keine Produktion, die eine Geschichte auf der Bühne inszeniert, sondern es stehen Schauspieler auf der Bühne, deren „Job [es] ist, ich selbst zu sein, und nicht jemand anders“, wie Miranda Hossle, eine der Performerinnen bei *Disabled Theater*, in einer Szene des Stücks sehr genau das Paradoxon der professionellen Authentizität beschreibt. Mit diesen Herausforderungen umzugehen, stellt die Welt der etablierten Theater- und Tanzszene vor eine schwierige Aufgabe.

Die zentralen Fragen in diesem Zusammenhang lauten: Wo steht der Diskurs hinsichtlich performativer Kunst von und mit Darstellern mit geistiger Behinderung heute und vor allem, was bedeutet er für die Situation von Menschen mit geistiger Behinderung in der Realität? Das sind Fragen, die sich im Rahmen einer Dissertation nicht beantworten lassen, weswegen die Forschungsfrage eingegrenzt werden muss. Dies geschieht mit der Zuversicht, diese Fragen eines Tages, dank eines weitergeführten Diskurses, doch noch beantworten zu können. Die

¹⁶ Vgl. Schmidt, Yvonne: Ausweitung der Spielzone. Experten – Amateure – behinderte Darsteller im Gegenwartstheater. Zürich: Chronos 2020 [im Druck], S. 197–199.

¹⁷ Siebers, Tobin: Un/sichtbar. Observation über Behinderung auf der Bühne. In: Schipper, Imanuel (Hg.): Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 16.

¹⁸ Siebers 2012, S. 16.

Eingrenzung erfolgt dadurch, dass in dieser Arbeit die Situation des Theater HORA im Besonderen unter die Lupe genommen wird und dessen Entwicklung seit seiner Gründung bis heute, immer beziehend auf *Disabled Theater*, erforscht wird. Damit einher geht konsequenterweise eine räumliche Fokussierung auf die Schweiz. Die Forschungsfragen, die sich daraus ergeben, lauten: Hat das Theater HORA mit *Disabled Theater* innerhalb der schweizerischen Theater- und Tanzszene etwas bewirkt? Wenn ja, was? Und hat sich die Rolle von Theater HORA innerhalb dieser Szene verändert?

Um diese Forschungsfragen beantworten zu können, bedarf es einer Methode, die über die Rezeptionsanalyse hinausgeht und so viele Akteure wie möglich mit einbezieht, die sich in den Jahren seit 1993 mit dem Theater HORA auseinandergesetzt und somit die Dynamiken eben dieses Diskurses mitgestaltet haben. Diese methodische Auseinandersetzung erfolgt in Form einer Diskursanalyse, worauf im Kapitel über die Forschungsmethode genauer eingegangen wird. Danach folgt ein historischer Exkurs, der deutlich machen soll, dass die zentralen Themen der Dissertation – die Beziehung zwischen Gesellschaft, Behinderung und Kunst – seit Anbeginn der Menschheit existieren und miteinander in Verbindung stehen. Es ist ein Anliegen der Autorin, mit diesem Kapitel aufzuzeigen, dass Behinderung sowohl in der Gesellschaft als auch in der Kunst nichts Neues ist und dass zu jeder Zeit anders damit umgegangen wurde. Ein entsprechender Überblick kann für weiterführende Forschungen in ebendiesen Bereichen fruchtbar sein.

Da die Autorin der vorliegenden Dissertation die Entwicklungen des Theater HORA grösstenteils begleitet und mitgestaltet hat, fliesst diese persönliche Prägung in die wissenschaftliche Betrachtungsweise mit ein. Dieser Sachverhalt soll an dieser Stelle erwähnt und transparent gemacht werden, um zu gewährleisten, dass die Leserschaft gewisse Gedankengänge besser nachvollziehen kann.

2. Forschungsmethode

Wie in der Einleitung bereits ausgeführt, wird im Rahmen dieser Arbeit von der These ausgegangen, dass die Inszenierung *Disabled Theater* Akzentverschiebungen innerhalb des Diskurses über die performative Kunst von und mit Darstellern mit geistiger Behinderung ausgelöst hat, die es anhand des Theater HORA aufzuzeigen gilt. Um diese These bestätigen oder widerlegen zu können, wird die Methode der Diskursanalyse in Kombination mit der inhaltsanalytischen Herangehensweise angewandt.

2.1 Die Diskursanalyse

In zahlreichen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit ebendieser Methode wurde erkannt, dass es kein allgemeingültiges Vorgehen gibt. Der Diskursbegriff ist aufgrund seiner inflationären Verwendung vielmehr interpretationsfähig und vage.¹⁹ Er leitet sich vom lateinischen Verb *discurrere* ab, was so viel wie *sich ergehen über etwas* oder auch das *Hin- und Herlaufen* bedeutet, und wurde bis in das 20. Jahrhundert hinein als Bezeichnung für gelehrte Reden oder Abhandlungen verwendet.²⁰ Zudem bedeutet der französische Begriff *le discours* so viel wie *Rede, Gespräch, Abhandlung* und *Erörterung*. Ausgehend von diesen Hintergründen haben sich in den verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen unterschiedliche Diskursbegriffe und folglich auch diverse Formen der Diskursanalyse entwickelt.

Um den Rahmen der vorliegenden Arbeit durch vollständiges Referieren der vielen unterschiedlichen Ansätze nicht zu sprengen und gleichwohl deren Vielfalt aufzuzeigen, sollen beispielhaft vier Formen der Diskursanalyse und folglich vier Diskursbegriffe im Mittelpunkt stehen, die sich während der Recherche für diese Arbeit als geeignet erwiesen haben. Die Rede ist sowohl von dem sprachwissenschaftlichen (2.1), dem soziologischen (2.2), dem philosophischen (2.3) als auch dem historischen Diskursbegriff (2.4).

¹⁹ Vgl. Schellow, Constanze: *Diskurs-Choreographien. Zur Produktivität des ‚Nicht‘ für die zeitgenössische Tanzwissenschaft*. München: epodium 2016, S. 47.

²⁰ Vgl. Siebenpfeiffer, Hania: *Diskurs*. In: Trebess, Achim (Hg.): *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*. Stuttgart: J. B. Metzler 2010, S. 84–85.

2.1.1 Der sprachwissenschaftliche Diskursbegriff

Die Vertreter des sprachwissenschaftlichen Ansatzes definieren Diskursanalyse als eine Strukturanalyse von Texteinheiten, die länger sind als lediglich ein Satz. Die österreichische Rechts- und Politikwissenschaftlerin Eva Kreisky²¹ geht davon aus, dass dabei zwei Hauptströme unterschieden werden können: die Diskursanalyse als Gesprächsanalyse (A) und die kritische Diskursanalyse (B).²²

A: Die Gesprächsanalyse untersucht den Gesamtzusammenhang eines Dialogs, der in einzelne Sprechhandlungssequenzen zerlegt werden kann. Diese einzelnen, kleineren Sequenzen bestehen wiederum aus noch kleineren Sequenzen und so geht es weiter. Inwieweit diese Sprechhandlungen zerlegt werden können, muss in Hinblick auf das jeweilige Erkenntnisinteresse des Forschenden definiert werden. Die Diskurse, bestehend aus diesen Sprechhandlungen, zeichnen sich dadurch aus, „dass sie typischerweise aus einer Anordnung bestimmter Sprechhandlungssequenzen bestehen (und nicht aus anderen)“²³, was heisst, dass sie bestimmten Regeln untergeordnet sind. Die Regeln werden dabei im Wesentlichen durch das Setting oder den Kontext der Diskurse bestimmt. Um die Analyse eines oder mehrerer Gespräche durchführen zu können, sind mehrere Schritte erforderlich. Zunächst muss das Datenmaterial gesammelt werden, wobei die beiden deutschen Linguisten Klaus Brinker und Sven F. Sager zwischen Primär-, Sekundär- sowie Tertiärdaten unterscheiden.²⁴ Die Primärdaten umfassen „die realen Gespräche der Alltagswelt“²⁵, und bringen somit Ort und Zeit des flüchtigen Moments in Erfahrung, in dem ein Gespräch stattfindet. Als Sekundärdaten fungiert ein reduziertes Modell der Primärdaten, wie zum Beispiel schriftliche Protokolle oder Audioaufnahmen der durchgeführten Gespräche. Die tertiären Daten sind schliesslich die von den Sekundärdaten ausgehend hergestellten Transkriptionen. Sobald alle Stufen durchlaufen wurden, kann mit der eigentlichen Analyse und Auswertung begonnen werden, wobei es das Hauptziel dieser Gesprächsanalyse ist, anhand eines oder mehrerer Gespräche zu beschreiben und zu erklären, „wie mittels sprachlich-interaktiver Elemente und Verfahren sozial-

²¹ Eva Kreisky ist zwar Rechts- und Politikwissenschaftlerin, hat sich in ihrem Arbeiten jedoch oftmals mit Michel Foucault auseinandergesetzt und dabei v.a. die sprachwissenschaftlichen Aspekte herausgearbeitet. Dadurch eröffnet ihre Herangehensweise eine spannende Perspektive auf die Art und Weise, wie der Diskursbegriff verstanden werden kann, ohne sogleich ganz in die Ecke der Sprachwissenschaft gestellt zu werden.

²² Vgl. Kreisky, Eva: Die Macht des Diskurses – Michel Foucault. In: Vorlesung vom 12.12.2002, S. 3, http://evakreisky.at/onlinetexte/nachlese_diskurs.php, 12.10.2016 [nicht mehr online].

²³ Kreisky 2002, S. 3, http://evakreisky.at/onlinetexte/nachlese_diskurs.php [nicht mehr online].

²⁴ Vgl. Brinker, Klaus u. Sager, Sven F.: Linguistische Gesprächsanalyse. Eine Einführung. Berlin: E. Schmidt 2010, S. 34–35.

²⁵ Brinker u. Sager 2010, S. 34.

kommunikativer Sinn entsteht und welche Sinninhalte dies konkret sind“²⁶. Dazu müssen die Daten interpretiert werden. Das erfordert gesprächsexternes Vorwissen. Dem Sprachwissenschaftler Arnulf Deppermann nach lässt sich ein solches Vorwissen in drei Kategorien einteilen: das Alltagswissen, das ethnografische Wissen und das theoretische Wissen.²⁷

1. Das Alltagswissen bietet die Grundlage für jedes weitere Wissen, das angeeignet werden kann, und umfasst folglich unser gesamtes Wissen über die Sachverhalte dieser Welt sowie das Interaktionswissen über die Gesprächspraktiken, die darin stattfinden. Dieses Wissen bilde, so Deppermann, „den Grundstock der Gesprächsanalyse“²⁸, wodurch wir in der Lage seien, Interpretationshypothesen zu entwickeln, die uns dabei helfen, Vergleiche mit anderen Gesprächssituationen herzustellen und entsprechend Abweichungen zu erkennen.
2. Das ethnografische Wissen nimmt Bezug auf die sozialen, räumlichen und historischen Gegebenheiten des Untersuchungsfeldes. Um dieses Wissen zu erlangen, bedarf es der teilnehmenden Beobachtung, wobei der Forschende sich für eine bestimmte Zeit im Untersuchungsfeld bewegt und an dessen Ereignissen teilnimmt. Zudem sind sowohl Analysen von den im Untersuchungsfeld hergestellten Dokumenten – wie Tagebücher, Medienprodukte oder Experteninterviews mit den sich im Untersuchungsfeld bewegenden Personen – durchzuführen. Die so gewonnenen Aussagen und Beobachtungen bereichern die Gesprächsanalyse in dem Sinne, dass dadurch oft zusätzliche Kenntnisse über das Untersuchungsfeld erworben werden, wodurch potenzielle Fehler ausgetilgt werden können. Gleichzeitig dürfen sie jedoch unter keinen Umständen als „einschlägige Tatsachen“²⁹ betrachtet werden, da die beobachteten Geschehnisse vom Standpunkt sowohl des Forschenden als auch des Befragten abhängen und somit keine allgemein gültige Schlussfolgerung zulassen, sondern stets zusammengefasste Interpretationen sind, die in der Retrospektive getätigt werden und somit von der Perspektive des Forschenden abhängen.
3. Das theoretische Wissen liefert schliesslich die Ideen und Modelle, um Kategorisierungen für die Gesprächsanalyse vorzunehmen, die eine Unterstützung dafür bieten, dass die Relevanz der Befunde herauskristallisiert und mit anderen Studien verglichen werden kann.

²⁶ Brinker u. Sager 2010, S.165.

²⁷ Vgl. Deppermann, Arnulf: Gespräche analysieren. Eine Einführung. 4. Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 87–88.

²⁸ Deppermann 2008, S. 87.

²⁹ Deppermann 2008, S. 88.

Mit diesen Informationen im Hintergrund kann festgehalten werden, dass die Gesprächsanalyse die Aufgabe hat, das zu analysierende Material, das zumeist in Form eines Textes, häufig als Transkript, vorhanden ist, zunächst einem Verfahren der Komplexitätsreduktion durch Abstraktion und somit einer Kodierung der Mitteilungsmerkmale zu unterziehen. Dieses Verfahren geht zwangsläufig mit einem Verlust an Informationen und Bedeutungsdimensionen einher. Die so entstandene Abstraktion erlaubt es aber dann, mithilfe des gesprächsexternen Vorwissens, die Muster und Regelmäßigkeiten, sprich den geforderten Sinngehalt des Textes, herauszuarbeiten.

B: Die zweite von Kreisky erwähnte Methode, die kritische Diskursanalyse, geht noch einen Schritt weiter, indem sie ein gesellschaftliches Projekt vertritt und somit gesellschaftstheoretisch fundierter als die Gesprächsanalyse eingesetzt werden kann. Mit anderen Worten geht es ihr darum, ans Licht zu bringen, wie bestimmte Inhalte sprachlich realisiert werden. Gleichzeitig setzt sich die kritische Diskursanalyse auch mit sozialen Strukturen sowie Institutionen auseinander und beschäftigt sich somit mit Fragen der Macht, sprich der Enthüllung von Machtverhältnissen und Machtbeziehungen. So gesehen ist die kritische Diskursanalyse „nur am Rande an der Sprache interessiert“³⁰. Sie führt uns weg von den rein sprachwissenschaftlichen Ansätzen und macht klar, dass die Diskursbegriffe und die mit ihnen assoziierten Konzepte, ob sprachwissenschaftlich, soziologisch, philosophisch oder historisch, im Grunde zusammenhängen und nur dann fruchtbar sein können, wenn die verschiedenen Erkenntnisse zusammengeführt werden. Die Auseinandersetzung mit der Diskursanalyse führt zudem immer wieder auf Michel Foucault, auf seine Arbeiten zu diesem Thema und damit auf einen philosophisch-historischen Ansatz zurück. Gleichwohl soll an dieser Stelle zunächst der soziologische Standpunkt beschrieben werden, um dann die Brücke zum Foucault'schen Diskursbegriff schlagen zu können, der sämtliche Überlegungen zur Diskursanalyse inspiriert und teilweise beeinflusst hat.

³⁰ Jäger, Siegfried: Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung. Münster: Unrast 2015, S. 8.

2.1.2 Der soziologische Diskursbegriff

Der soziologische Diskursbegriff erhielt seine Prägung unter anderem vom spanischen Soziologen Jorge Ruiz Ruiz.³¹ Für ihn bedeutet Diskurs die Praxis, in der die Individuen die Realität mit Sinn füllen. Folglich kann nach Ruiz jede soziale Praxis diskursiv analysiert werden. Dabei ist die verbale Form, ob geschrieben oder gesprochen, von grösstem Interesse für die Soziologie, denn die sprachliche Kommunikation ist gemeinhin das gebräuchlichste Medium, in dem eine Gesellschaft sich etabliert, stetig verändert und ihre Bedeutung sowohl festlegt als auch anpasst. Bedeutung ist in diesem Zusammenhang jedoch nicht nur das Produkt individueller Einschränkungen, Zwänge und Überzeugungen. Vielmehr ist es laut Ruiz so, dass Bedeutungen, welche die gesellschaftlichen Aktionen steuern, in den meisten Fällen gesellschaftlich produziert werden und somit als soziale Verhaltensmuster sowie geteilte Überzeugungen auftreten. Das bezeichnet er als soziales Handeln. Allgemein formuliert hat die soziologische Diskursanalyse das Ziel, die soziale Realität und das darin erworbene Wissen zu verstehen. Für die Erreichung dieses Ziels hat Ruiz die soziologische Diskursanalyse in drei Ebenen aufgeteilt, die Schritt für Schritt zum Forschungsergebnis führen sollen. Er spricht von der *textual analysis* (der Text- oder Inhaltsanalyse), der *contextual analysis* (der Kontextanalyse) und der *sociological analysis* (der soziologischen oder interpretativen Analyse).

Im Rahmen der *textual analysis* wird der zu untersuchende Diskurs als Objekt angesehen und die zu stellenden Fragen lauten: Was sagt der Diskurs und was will mit dem Diskurs gesagt werden? Folglich wird hier die Ebene dessen, was geäussert wird, behandelt, und das Ziel ist es, eine Charakterisierung des Diskurses festzulegen.

Auf der zweiten Ebene, der *contextual analysis*, wird der zu untersuchende Diskurs als singuläres Ereignis im Verhältnis zu anderen Diskursen behandelt und die Frage aufgeworfen, was der Diskurs bewirkt und was mit ihm bewirkt werden kann. Somit geht es auf dieser Ebene um die Bedeutung des Diskurses für die darin agierenden Akteure, wobei der Versuch unternommen wird, die Dynamiken des Diskurses zu verstehen.

Auf der dritten und letzten Ebene, der *sociological analysis*, wird der zu untersuchende Diskurs als Information, Ideologie oder soziales Produkt aufgefasst und nach dessen Inhalt gefragt. Demnach geht es darum, die Ebenen der Interpretation zu behandeln, womit schliesslich untersucht wird, unter welchen gesellschaftlichen Bedingungen der Diskurs stattfindet.

³¹ Vgl. für die weiteren vier Absätze Ruiz Ruiz, Jorge: Sociological Discourse Analysis: Methods and Logic. In: Forum: Qualitative Social Research (FQS). Sozialforschung, 10(2), Art. 26, 2009, <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1298/2882%23g31>, 02.02.2016.

Die drei Analyseebenen zeigen, dass die soziologische Diskursanalyse erst dann erfolgen kann, wenn sowohl der Text als auch der Kontext einer Vor-Analyse unterzogen wurden. Bei diesem Vorgehen muss der Forschungsgegenstand mehrmals und von verschiedenen Gesichtspunkten aus analysiert werden, wobei die dabei erzielten Ergebnisse erst dann Validität erlangen, wenn sie von allen Teilnehmenden einer Gemeinschaft anerkannt werden. Den Vertretern der soziologischen Diskursanalyse zufolge kommt diese von allen anerkannte Wahrheit der angestrebten wissenschaftlichen Objektivität gleich, weswegen es in ihren Augen von grosser Wichtigkeit ist, die Logik aufzuzeigen, auf der die Interpretation des Diskurses basiert. Ruiz zeigt sich überzeugt davon, dass es nur auf diese Weise möglich ist, wissenschaftliche Erkenntnisse über einen Diskurs zu erlangen. Diese Suche nach wissenschaftlicher Objektivität reicht als solche jedoch nicht aus, um einen Diskurs in seiner Komplexität zu verstehen und zu fassen. Deswegen sollen an dieser Stelle die Grenzen hin zu den philosophischen und schliesslich historischen Überlegungen und Ansätzen geöffnet werden, wobei der Foucault'sche Diskursbegriff eingeführt wird.

2.1.3 Der philosophische Diskursbegriff

Foucault hat in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts den Diskursbegriff sowie die unzähligen weiteren diskursanalytischen Ansätze, die sich auf seine Schriften bezogen, im Wesentlichen geprägt. Folglich sind seine Ideen und Gedanken im Rahmen einer diskursanalytischen Forschungsmethode von zentraler Bedeutung. Einen besonders starken Einfluss hatte Foucault auf die bereits erwähnte kritische Diskursanalyse. Ein wichtiger Vertreter davon ist der deutsche Sprachwissenschaftler Siegfried Jäger. Er hält fest, dass die kritische Diskursanalyse keine beliebige Methode ist, die sich der bereits vorhandenen sozialwissenschaftlichen oder auch der linguistischen Verfahren bedient, denn sie geht von der Foucault'schen Diskurstheorie aus.³² Da Foucault selbst jedoch keine eigene konkrete diskursanalytische Methode entwickelt hat, können seine Verfahren lediglich anhand seiner Texte rekonstruiert werden.

Genauso wie Foucault das Fundament der Linguistik verlässt, um sich der Analyse von Räumen und Ordnungen zuzuwenden, interessiert sich auch die kritische Diskursanalyse nur am Rande für die Sprache, da ihr Augenmerk vielmehr auf das Verhältnis zwischen den kommunikativen Inhalten gerichtet ist. Jäger hält zudem fest, dass es nicht nur eine richtige Methode der Diskursanalyse gibt, weswegen die Foucault-Rezeption sehr unterschiedlich ausfällt. Foucault war sich dessen bewusst, denn er prägte in Zusammenhang mit seiner Methode den Terminus

³² Vgl. Jäger 2015, S. 7–8.

Werkzeugkiste: „Alle meine Bücher [...] sind, wenn Sie so wollen, kleine Werkzeugkisten. Wenn die Leute sie aufmachen wollen und diesen oder jenen Satz, diese oder jene Idee oder Analyse als Schraubenzieher verwenden, um die Machtsysteme kurzzuschliessen, zu demontieren oder zu sprengen [...], umso besser.“³³ Der in diesem Zitat erwähnte Begriff der Macht stellt die Diskursanalyse in ein Bezugssystem, das Foucault als Dispositiv bezeichnet. Dieses Dispositiv sieht er als „Geflecht der kombinierten Diskurs- und Machtstrukturen“³⁴. Des Weiteren bildet der von Foucault entwickelte Machtbegriff im Zusammenhang mit den beiden Begriffen *Wissen* und *Subjekt* die Trias, welche das Hauptinteresse von Foucaults Arbeiten grob umreisst.³⁵ Foucault zufolge ist das Hauptcharakteristikum dieser modernen Macht-Wissensbeziehungen ihre „Zentrierung um Techniken der Subjektivierung“³⁶. Mit Techniken der Subjektivierung sind hier jene Praktiken und Kategorien der Selbstwahrnehmung und Erfahrungsstrukturen gemeint, welche dazu führen, dass wir uns sowohl als Subjekte erkennen als auch verstehen. Somit sind es eben diese Praktiken und Kategorien, die uns als Subjekte erst hervorbringen. Aber weder übt das Subjekt nach Foucault Macht aus, noch kann es Macht anhäufen. Vielmehr ist es selbst „nur ein Effekt von Machtpraktiken“³⁷ sowie Machtbeziehungen. So gesehen ist das moderne Subjekt einer paradoxen Konstitution unterworfen, da es sich, um handlungsfähig und autonom zu werden, einerseits im Rahmen der bestehenden Diskurse engagieren und an deren Praktiken teilnehmen, sich ihnen aber andererseits unterwerfen muss. Demzufolge nimmt das Subjekt nicht die Zentralperspektive verschiedener Aussagepositionen des Sprechens an, sondern „ist selbst die Verstreuung verschiedener möglicher Aussagepositionen“³⁸. Nun stellt sich die Frage, was ein Diskursanalytiker in den Augen Foucaults denn überhaupt tun kann. Der einzige gangbare Weg, so Foucault, sei, das Auftreten von Aussagen sowie ihren Sinn festzustellen und die Bedingungen zu untersuchen, die dieses Ereignis möglich gemacht haben. Die Aufgabe des Diskursanalytikers besteht folglich nicht darin, die Diskurse als Gesamtheit von Zeichen zu sehen, sondern sie „als Gesamtheit von Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“³⁹.

³³ Foucault, Michel: *Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin*. Berlin: Merve 1976, S. 53.

³⁴ Sarasin, Philipp: *Michel Foucault zur Einführung*. Hamburg: Junius 2005, S. 105.

³⁵ Vgl. Stäheli, Urs u. Tellmann, Ute: Kapitel VIII. Foucault – ein Theoretiker der Moderne? In: Stark, Carsten u. Lahusen, Christian (Hg.): *Theorien der Gesellschaft. Einführung in zentrale Paradigmen der soziologischen Gegenwartsanalyse*. München: Oldenbourg 2002, S. 239.

³⁶ Stäheli u. Tellmann 2002, S. 239.

³⁷ Stäheli u. Tellmann 2002, S. 243.

³⁸ Sarasin 2005, S. 117.

³⁹ Sarasin 2005, S. 100.

Foucault ist der Überzeugung, dass der Diskurs ein Feld von Regelmässigkeiten ist, auf dem die Möglichkeiten von Aussagen nach einem bestimmten Muster verstreut sind und somit eine gewisse Struktur aufweisen. Im Grunde geht es ihm bei der Diskursanalyse darum, die Regelmässigkeit sozialer Handlungen zu erfassen. Dieses Vorgehen aber birgt die Schwierigkeit in sich, dass sich unsere Gesellschaftsgeschichte weder in einem linearen Wandel vollzieht noch auf ein festgelegtes Ziel zuläuft. Vielmehr ist die Entwicklung unserer Gesellschaft geprägt von zufälligen und sprunghaften Geschehnissen, die sich nicht linear entwickeln.

Deswegen sind die zentralen Fragen, die bei einer Foucault'schen Diskursanalyse an das Material gestellt werden müssen, die folgenden drei⁴⁰:

- Warum wird das gesagt und nicht jenes?
- Warum gibt es diese Ordnung der Aussagen und nicht eine andere?
- Warum wurde nur das gesagt und nicht all das andere, was das endlose Spiel der Zeichen zu sagen vermag?

Mit der Beantwortung dieser Fragen könnten die Regelmässigkeiten von Diskurssträngen innerhalb eines Diskursfeldes möglicherweise in Erscheinung treten, und doch würden die so gewonnenen Ergebnisse lediglich an der Oberfläche des Feldes kratzen. Es braucht ein diesen Fragestellungen zugrunde liegendes Vorgehen, welches das Eintauchen in die Tiefen des diskursiven Feldes ermöglicht.

2.1.4 Der historische Diskursbegriff

In diesem Zusammenhang wird ein weiterer wichtiger Theoretiker der Diskursanalyse vorgestellt: der deutsche Historiker Achim Landwehr, der den Begriff der Historischen Diskursanalyse geprägt hat.⁴¹ Sein Ansatz basiert ebenfalls auf dem Foucault'schen Diskursbegriff und geht davon aus, dass unsere soziokulturelle Wirklichkeit im Grunde nur konstruiert ist. Vor diesem Hintergrund lautet Landwehrs zentrale Frage, wie Formen von Wissen, Wahrheit und Wirklichkeit innerhalb des historischen Prozesses hervorgebracht werden. Landwehr verfolgt einen pragmatischeren Ansatz als Foucault und stützt sich im Gegensatz zu ihm auf linguistische Aspekte. Pragmatischer ist diese Vorgehensweise insofern, als sie konkrete Untersuchungsschritte für die Diskursanalyse festlegt, obwohl Landwehr ausdrücklich betont, dass es keine Methode gibt, die allumfassende Gültigkeit hat, ein Diskursanalytiker aber Transparenz schaffen muss.

⁴⁰ Vgl. Sarasin 2005, S. 64.

⁴¹ Vgl. Landwehr, Achim: Historische Diskursanalyse. Frankfurt a. M.: Campus 2009.

An erster Stelle steht die Themenfindung und damit im Zusammenhang die Entwicklung einer wissenschaftlichen Neugierde für den Forschungsgegenstand, was Landwehr zufolge trainiert werden könne. In einem weiteren Schritt geht es darum, ein Korpus zusammenzustellen, das die entsprechenden Texte, Materialien und Praktiken beinhaltet, die einer Analyse unterzogen werden sollen. Ein zentrales Kriterium für die Bildung des Korpus ist die Wiederholung und Gleichförmigkeit von immer wieder ähnlich Gesagtem oder Geschriebenem, das Wissen und Wirklichkeit konstituiert. Allgemein verläuft die Zusammenstellung eines Korpus nie objektiv, und es muss immer gefragt werden, warum dies gesagt oder geschrieben wurde und nicht etwas anderes. Ebenfalls wichtig ist die Frage, aus welchen Texten, Materialien und Praktiken das jeweilige Korpus zusammengestellt wird.⁴² Sobald das Korpus steht, kommt die Textanalyse zum Zuge, wobei zunächst die Makrostruktur des Materials, das in den meisten Fällen in Form eines Textes zur Verfügung steht, und anschliessend dessen Mikrostruktur unter die Lupe genommen werden muss.⁴³

Hinsichtlich der Analyse der Makrostruktur geht es darum, verschiedene Fragen an den Text zu stellen. Zum einen sind es Fragen nach dem eigentlichen Gegenstand respektive Thema des Textes und somit nach den im Mittelpunkt stehenden Merkmalen: Welche Worte, Argumente oder Abgrenzungen tauchen immer wieder auf und sind Kernpunkte von Auseinandersetzungen? Zum anderen ist es wichtig, die Organisation sowie die Struktur des Textes und somit seine Textur zu ermitteln. Daneben soll diese erste, auf die Makrostruktur fixierte Lektüre allgemeine Eindrücke vermitteln und eine Einteilung in einzelne Abschnitte ermöglichen, die dann auf ihre jeweilige Funktion hin befragt werden. Ein ebenfalls wichtiger Faktor ist die Frage nach dem Verfasser des Textes und folglich die Frage *Wer spricht?*. Im Grunde werden auf dieser makrostrukturellen Ebene die narrativen Muster der Einzeltexte untersucht und beleuchtet. Ausserdem sollen zusätzlich auch die Aspekte berücksichtigt werden, die nicht konkret im Text stehen, sondern darüber hinausgehen und weitere thematische Schwerpunkte in den Fokus nehmen.

Die auf die Makroanalyse folgende Mikroanalyse fragt notwendigerweise nach den Details eines Textes und somit nach der ihm innewohnenden Argumentation, der Stilistik sowie der Rhetorik. Diese kleinteilige Detailarbeit ist von Bedeutung, da so die Aussagen eines Diskurses offengelegt werden können. Nach Landwehr sind Aussagen die konstitutiven Elemente von Diskursen, womit sie diese bestimmen und dadurch Wirklichkeiten herstellen können. Doch

⁴² Vgl. Landwehr 2009, S. 102.

⁴³ Vgl. für die nächsten drei Absätze Landwehr 2009, S. 112–126.

mit den Aussagen allein können die einzelnen Diskursstränge nicht herauskristallisiert werden. Dafür braucht es das Erkennen thematischer Zusammenhänge und folglich, so Landwehr, eine von der Textanalyse ausgehende Kontextanalyse. Das Material, in diesem konkreten Fall der Text, und der Kontext stehen immer in einer Wechselwirkung zueinander, die schliesslich herausgearbeitet werden muss. Diesbezüglich stellt sich die Frage, welche Medien verwendet werden, um die Vermittlungsleistung zu erbringen, und welche gesellschaftliche Bedeutung dem Kontext damit zugesprochen wird. Davon ausgehend entwickelt Landwehr vier Ebenen der Kontextanalyse, die der Reihe nach durchgearbeitet werden sollen.

An erster Stelle steht die Analyse des situativen Kontextes und somit die Frage: *Wer tut zu welchem Zeitpunkt an welchem Ort was?*. Als Zweites wird der mediale Kontext untersucht, der auf die Form des Mediums hinweist, in der sich das untersuchte Material präsentiert. Der institutionelle Kontext auf der dritten Ebene hat die weiteren Bedingungen zu berücksichtigen, unter denen das jeweilige historische Untersuchungsmaterial entstanden ist, sprich welche Institutionen für das Auftreten dieses Materials verantwortlich sind. Die vierte und letzte Ebene ist die Untersuchung des historischen Kontextes, der die politische, gesellschaftliche, ökonomische sowie kulturelle Gesamtsituation würdigt und in die Gesamtanalyse mit einbezieht.

Hinsichtlich der Betrachtung des Modells von Landwehr kann die Schlussfolgerung gezogen werden, dass die historische Diskursanalyse im Grunde die Funktion von zentralen Aussagen des Untersuchungsmaterials, das als historisch deklariert werden muss, ermittelt und diese dann in einen Gesamtkontext setzt. Dies ist eine nachvollziehbare Methode, doch sie reicht noch nicht aus, da die inhaltliche Ebene dabei zu kurz kommt, weswegen eine Inhaltsanalyse hinzugezogen werden muss.

2.2 Die Inhaltsanalyse

Die Inhaltsanalyse nach Juliette Wedl, Eva Herschinger und Ludwig Gasteiger verfügt über ein realitätsgebundenes und somit empirisches Wissensverständnis mit einem klar ausformulierten Kommunikationsmodell, dem eine einfache Kommunikationskette zugrunde liegt.⁴⁴ Diese Inhaltsanalyse zielt folglich auf eine systematische Analyse aller Mitteilungsmerkmale, die das Material bereitstellt und die sich intersubjektiv klar bestimmen lassen. Ausserdem beschäftigt sich die Inhaltsanalyse neben dem Kontext eines Textes und der Zeit seines Entstehens auch mit der Motivation oder Intention des Verfassers, was eine eindeutige Subjektbezogenheit impliziert.⁴⁵ Somit sind die Erkenntnisinteressen sowohl der Stil und die Themen der Kommunikation, die Einstellungen und Motive der Kommunikatoren als auch die Muster und Strukturen, die den Texten zugrunde liegen. Folglich geht es bei der Inhaltsanalyse also darum, Zusammenhänge und Verhältnisse von Ursachen und Wirkungen in Texten zu untersuchen.

2.3 Die Methode für die Analyse des Forschungsgegenstandes

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass für die Analyse des Hauptforschungsgegenstandes der vorliegenden Arbeit sowohl die Ansätze der Foucault'schen und der historischen Diskursanalyse nach Landwehr als auch eine inhaltsanalytische Herangehensweise benötigt werden. Nur so kann die Oberfläche durchstossen und somit erkannt werden, inwiefern die beiden Akzentverschiebungen im Diskurs über *Disabled Theater* – einerseits hinsichtlich der Medienberichte über performative Kunst von und mit professionellen Darstellenden mit geistiger Behinderung, andererseits in Bezug auf die Frage, wer innerhalb dieser Kunstszene spricht – stattgefunden haben und wo genau diese auszumachen sind.

Ausgehend von den diversen in diesem Kapitel erläuterten Modellen wird deutlich, dass eine Diskursanalyse nur dann möglich ist, wenn die theoretische Ebene mit einer pragmatisch-praktischen Ebene zusammengeführt wird. Die Hauptschwierigkeit dieser Zusammenführung ist jedoch die Erfassung und Festlegung des zu analysierenden Gegenstandes: des Diskurses. Konkret geht es darum, sich mit dem Erfahrungs- sowie Wissensaustausch über *Disabled Theater* im Besonderen und allen anderen Arbeiten des Theater HORA im Allgemeinen auseinanderzusetzen und diesen Diskurs zu analysieren. Dieser liegt für die folgende Arbeit

⁴⁴ Vgl. Wedl, Juliette; Herschinger, Eva u. Gasteiger, Ludwig: Diskursforschung oder Inhaltsanalyse? Ähnlichkeiten, Differenzen und In-/Kompatibilitäten. In: Angermüller, Johannes u. Nonhoff, Martin (Hg.): Diskursforschung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Bielefeld: Transcript 2014, S. 546.

⁴⁵ Vgl. Wedl; Herschinger u. Gasteiger 2014, S. 549.

hauptsächlich in Form von Texten vor, was daher weitestgehend eine Analyse derselben erfordert. Somit gilt es, die verbalen Aussagen der Akteure individuell darzulegen, auf der sprachlichen Ebene zu betrachten, zeitlich zu kontextualisieren und schliesslich zueinander in Beziehung zu setzen, wobei die Diskursteilnehmer für die Analyse als Subjekte des Diskurses betrachtet werden, die in Interaktion treten, auf den Diskurs einwirken und diesen damit fortführen.

3. Ein historischer Exkurs

Im Rahmen dieser Dissertation, die sich mit der Sichtbarkeit von Künstlern mit geistiger Behinderung innerhalb der schweizerischen Theater- und Tanzszene befasst, ist es wertvoll, die Themenkomplexe *Gesellschaft*, *Behinderung* sowie *Kunst* genauer unter die Lupe zu nehmen, zueinander in Beziehung zu setzen und in einen historischen Kontext zu stellen. So soll eine Basis geschaffen werden, auf der weiterführende wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem Diskurs über Kunst von und mit Künstlern mit geistiger Behinderung aufbauen.

Aus Sicht der Soziologie ist die Gesellschaft das Produkt der darin handelnden Individuen, wobei die Individuen innerhalb einer Gesellschaft jedoch zugleich das Produkt der herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse sind. Somit beeinflussen und formen sich Individuen und Gesellschaften wechselseitig, was zeigt, dass beide in einem stetigen Wandel begriffen sind.⁴⁶ Der deutsche Philosoph und Soziologe Georg Simmel leitet daraus ein methodisch-soziologisches Konzept ab, das für die weiterführende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Gesellschaft und Individuum fruchtbar ist. Simmel bezeichnet die Soziologie als die Wissenschaft der sozialen Interaktionen. Folglich sieht er die Gesellschaft nicht als festen Gegenstand, sondern als einen Prozess zwischen Menschen, der sowohl die materiellen als auch ideellen Grundlagen einer Gesellschaft betrifft.⁴⁷ Das Ergebnis dieser Erkenntnis kann als Kultur bezeichnet werden. Kultur (abgeleitet vom lateinischen Begriff *cultura*, also *Bearbeitung*, *Pflege* oder *Ackerbau*) bezeichnet im weitesten Sinne alles, was der Mensch selbst gestaltend hervorbringt. Der südafrikanische Medizinanthropologe Cecil Helman hat 1984 Kultur enger definiert, und zwar als ein System von Regeln und Gewohnheiten, die das Zusammenleben und Verhalten von Menschen leiten.⁴⁸ Darin zeigt sich auch die Nützlichkeit der Gesellschaft, die notwendige Projekte wie beispielsweise diejenigen des Strassen- und Gebäudebaus, der Rechtsprechung, der Nahrungsbeschaffung und Weiteres koordiniert, aber auch geistiges Schaffen und geistigen Austausch möglich macht. Die Kultur legt folglich das Fundament für eine gut funktionierende Gesellschaft und sorgt dafür, dass die Menschen bereit sind, miteinander zu kooperieren und einander zu vertrauen.

⁴⁶ Vgl. Rosa, Hartmut; Strecker, David u. Kottmann, Andrea: *Soziologische Theorien*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2018, S. 20.

⁴⁷ Vgl. Rosa; Strecker u. Kottmann 2018, S. 97–99.

⁴⁸ Vgl. Helman, Cecil G.: *Culture, Health and Illness – An Introduction for Health Professionals*. London: Hodder Arnold 2007, S. 2.

Doch um gesellschaftliches Leben überhaupt zu ermöglichen, braucht es Kunst, wie der US-amerikanische Soziologe und Jazzpianist Howard Becker in seinem Buch *Art Worlds*⁴⁹ bemerkt. Er beschreibt den Vorgang der Produktion von Kunst ebenfalls aus der Sicht eines Soziologen und bezeichnet eine *art world* als

[...] the network of people whose cooperative activity, organized via their joint knowledge of conventional means of doing things, produces the kind of art works that art world is noted for. This tautological definition mirrors the analysis, which is less a logically organized sociological theory of art than an exploration of the potential of the idea of an art world for increasing our understanding of how people produce and consume art works.⁵⁰

Diese Definition bezieht sich somit hauptsächlich auf die menschliche Aktivität und vermeidet eine eigene Theorie dessen, was Kunst ist. An anderer Stelle präzisiert Becker seinen Ansatz.

Art worlds produce works and also give them aesthetic value. This book does not itself make aesthetic judgments [...]. Instead it treats aesthetic judgments as characteristic phenomena of collective activity. From this point of view, the interaction of all the involved parties produces a shared sense of the worth of what they collectively produce. [...] If they act under the definition of “art“, their interaction convinces them that what they produce are valid works of art.⁵¹

So gesehen definiert Becker die Kunst als menschliche Aktivität und das Kunstwerk folglich als Sediment dieser Aktivität.

Der deutsche Philosoph Wolfgang Iser unterscheidet hingegen zwischen dem *System Kunst* und der *ästhetischen Aktivität*.⁵² Er geht davon aus, dass das *System Kunst* eine Erfindung des 18. Jahrhunderts ist, die *ästhetische Aktivität* hingegen schon vor über 40'000 Jahren praktiziert wurde und dazu diente, sowohl die Lebenswelt als auch deren Alltagsgegenstände zu verbessern und ästhetisch aufzuladen. Beweise hierfür sind Höhlenmalereien und andere archäologische Befunde wie Instrumente aus Tierknochen, der Haut von Tieren oder deren Zähnen. Aufgrund dieser Ausführungen ist es offensichtlich, dass die Menschheit bereits vor der griechischen Antike ein Bewusstsein für ästhetische Darstellungen und verschiedene Formen performativer Künste hatte und dass die Kunst seit den Anfängen der kulturellen Überlieferungen eine treibende Kraft der Gesellschaft ist. Iser geht noch einen Schritt weiter, indem er die These aufstellt, dass „unser Kunstschaffen und unser ästhetischer Sinn evolutionäre Vorbedingungen

⁴⁹ Vgl. Becker, Howard Saul: *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles u. London: University of California Press 2008.

⁵⁰ Becker 2008, S. xxiv.

⁵¹ Becker 2008, S. 39.

⁵² Vgl. Mafalda Millies im Gespräch mit Wolfgang Iser: Mittels der Kunst geht es eigentlich um Lebenskunst. Sechs Fragen und Antworten zu Sinn und Bedeutung von Kunst. In: *Kunstforum International*, 253/2018, S. 132–133.

und Vorläufer“⁵³ aufweisen, die bereits im Tierreich zu finden sind und sich aus der sexuellen Auslese herausgebildet haben. Begründet wird dies durch die Tatsache, dass das Weibchen einen ästhetischen Sinn entwickelt, um das attraktivste Männchen zu wählen.⁵⁴ „Insofern sind Schönheit und Ästhetik von ihrem Ursprung her sexuell grundiert und biologisch hochbedeutsam.“⁵⁵ Welsch geht folglich davon aus, dass sich unser Sinn für Schönheit oder Ästhetik evolutionär entwickelt und im Grunde animalische Anfänge vorzuweisen hat, von denen sich der Mensch jedoch abzulösen wusste. Damit macht er deutlich, dass die Aktivität des künstlerischen Schaffens in ihrem Ursprung einen biologischen sowie sozialen Nutzen hatte, sich jedoch mit der Herausbildung der kollektiven und hierarchisch organisierten Gesellschaftsordnung langsam zu verändern begann. Ausserdem stammt der Begriff *Kunst* von *Können* ab und meint folglich, „dass das Wort ursprünglich jede nützliche Fertigkeit bezeichnet hat“⁵⁶. Im Laufe der Zeit hat sich jedoch die Bedeutung dieses Sammelbegriffs für alles Gemachte, Nicht-Natürliche, also das der Kultur und nicht der Natur Angehörnde, verändert. Kunst wurde fast ausschliesslich zu einem mit Wertkonnotationen und Reputation verbundenen Urteil, das dem Ausgezeichneten einen hohen Status verlieh. Im Gegenzug ist der Vorwurf *Das ist keine Kunst!* ein Verdikt, welches das betroffene Werk, den betroffenen Autor und/oder Künstler von vielen gesellschaftlichen Optionen ausschliesst.

Someone must respond to the work once it is done, have an emotional or intellectual reaction to it, “see something in it“, appreciate it. The old conundrum – if a tree falls in the forest and no one hears it, did it make a sound? [...] [F]or that to happen, the activity of response and appreciation must occur.⁵⁷

Mangelnde Wertschätzung kann den Zugang zu Distribution (Ausstellungen, Verlag, Verkauf, Aufführungen usw.), Aufbewahrung (Museum, Archiv, Gedächtnis des Publikums, Aufzeichnung usw.), Restauration (Wiederherstellung, Konservierung, biografische, kunsthistorische Würdigung usw.) und vielem mehr erschweren oder sogar versperren. Ist dieses Erschweren oder Wegsperrern aus der akzeptierten Kunst auch ein Wegsperrern aus der Gesellschaft und somit aus der Kultur? Und inwiefern wird die aktive Teilhabe als Individuum an der Gesellschaft, welche durch die Kultur und Kunst definiert wird, noch zusätzlich erschwert, wenn ein Mensch eine Behinderung hat? Wäre dann die folgerichtige Aussage, dass ein Mensch mit Behinderung kein Künstler sein kann?

⁵³ Mafalda Millies im Gespräch mit Wolfgang Welsch 2018, S. 132.

⁵⁴ Vgl. Mafalda Millies im Gespräch mit Wolfgang Welsch 2018, S. 132.

⁵⁵ Mafalda Millies im Gespräch mit Wolfgang Welsch 2018, S. 132.

⁵⁶ Gombrich, Ernst Hans Josef: Die Geschichte der Kunst. Berlin: Phaidon Press Limited 2018, S. 39.

⁵⁷ Becker 2008, S. 4.

In diesem Zusammenhang kann festgestellt werden, dass die Beschäftigung mit Behinderung sowie die spezifische Aufmerksamkeit für Menschen mit Behinderung schon immer fester Bestandteil der Gesellschaft war, sowohl in der alltäglich gelebten Realität als auch auf der wissenschaftlich-theoretischen Ebene. Für die Beschreibung einer Behinderung tauchen in den diversen Sprachen stets neue Bezeichnungen auf, die sich durch die Jahrtausende hindurch immer wieder änderten und einer Neudefinition bedurften. Im Grunde können drei Weisen der Bezeichnung unterschieden werden.

Zum einen gibt es das simple Konstatieren einer Definition, die zur Beschreibung des Gegensatzes zur Vernunft verwendet wird, wie zum Beispiel *Verrücktheit* im Sinne von verschoben, nicht der Norm entsprechend⁵⁸, *Paranoia* als Abstammung von dem griechischen Begriff *noya* für *Wahn*⁵⁹ und der „bereits in der vorhippokratischen Zeit zur Bezeichnung «allgemeiner Geistesstörungen» verwendet [wurde]“⁶⁰, *Wahnsinn*, wobei die erste Silbe aus dem althochdeutschen Wort *wan* stammt, was *leer, mangelhaft* bedeutet und womit in der Kombination *ohne Sinn* gemeint ist⁶¹, oder *Schwachsinn* als die Bezeichnung von Formen minderer Intelligenz⁶².

Zum anderen existieren Beschreibungen für geistige Defekte, wie *Geisteskrankheit*, *Geistesstörung* als Oberbegriffe für Unstimmigkeiten in der Psyche, oder der Begriff *Schizophrenie*, abgeleitet vom Altgriechischen *schizein* – gleichbedeutend mit *spalten, zerspalten, zersplittern* – und *phrēn*, der *Geist*, die *Seele* oder das *Gemüt*⁶³.

Und schliesslich gibt es die Kategorie der Abwertung mit Begriffen wie *Freak* aus dem Englischen *freak*, als jemand, „der sich nicht ins normale bürgerliche Leben einfügt“⁶⁴ oder jemand der „närrisch, unangepasst“⁶⁵ ist, das *Monstrum* als das *Ungeheuer*, als das

⁵⁸ Vgl. Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 21. v. Walther Mitzka überarb. Ausgabe, Berlin u. New York: Walter de Gruyter 1975, S. 817.

⁵⁹ Vgl. Duden. Das Fremdwörterbuch. Duden Band 5. Hg. v. der Dudenredaktion. 10. aktualisierte Auflage, Mannheim u. Zürich: Dudenverlag 2010, S. 768.

⁶⁰ Brauer, J.: Paranoia. In: Häcker, Hartmut O. u. Stapf, Kurt-H. (Hg.): Dorsch. Psychologisches Wörterbuch. 15. überarb. u. erw. Auflage, Bern: Hans Huber 2009, S. 725.

⁶¹ Vgl. Kluge 1975, S. 832.

⁶² Vgl. Kluge 1975, S. 686.

⁶³ Vgl. Hautzinger, M. u. Schababerle, Ch.: Schizophrenie. In: Häcker, Hartmut O. u. Stapf, Kurt-H. (Hg.): Dorsch. Psychologisches Wörterbuch. 15. überarb. u. erw. Auflage, Bern: Hans Huber 2009, S. 878–879.

⁶⁴ Duden. Das Fremdwörterbuch. Duden Band 5. Hg. v. der Dudenredaktion. 10. aktualisierte Auflage, Mannheim u. Zürich: Dudenverlag 2010, S. 358.

⁶⁵ Duden. Das Fremdwörterbuch 2010, S. 358.

Unheimliche und *Schreckliche*⁶⁶ sowie das *Monstrum* als *das Mahnende*, hergeleitet von lateinischen Begriff *monere*, welches *mahnen* oder *warnen* bedeutet⁶⁷.

Alle hier genannten sowie die unzähligen weiteren Begriffe, die an dieser Stelle keine Erwähnung finden, jedoch stets mitgedacht werden müssen, verweisen auf unterschiedliche Konzepte von Behinderung, wobei einige Bezeichnungen darauf hindeuten, dass die Gesellschaft eine gewisse Faszination und Neugier in Bezug auf Behinderung hegt. Andere wiederum zeigen auf, wie die Gesellschaft einem Individuum, das jenseits der Norm liegt, mit Misstrauen begegnet.

Aufgrund der Tatsache, dass diese Dissertation den Schwerpunkt auf die Inszenierung *Disabled Theater* beziehungsweise auf das Theater HORA und somit auf Künstler mit geistiger Behinderung legt, soll bei diesem historischen Exkurs hinsichtlich der Beziehungen, die zwischen Behinderung, Gesellschaft und Kunst bestehen, vor allem auf geistige Behinderung fokussiert werden. Sie betrifft die Person, ihre Identität und nicht die körperliche Leistungsfähigkeit. Alles, was über Partizipation, Exklusion, Barrierefreiheit, Autonomie und Weiteres gesagt werden kann, ist leichter auf Menschen mit einer körperlichen Behinderung als auf Menschen mit geistiger Behinderung anwendbar. Die oben genannte Fokussierung lässt Körperbehinderung aber keineswegs ausser Acht, denn durch diesen Vergleich kann aufgezeigt werden, dass in der Gesellschaft und der Kunst eine Polarisierung hinsichtlich der Situation von Behinderung existiert.

Zudem ist es nicht im Interesse dieser Arbeit, die gesamte Menschheitsgeschichte abzudecken und alle Formen des Wahnsinns und der Krankheitsbilder in der Gesellschaft darzulegen, sondern es geht in erster Linie darum zu erkennen, inwiefern historische Entwicklungen dazu geführt haben, dass Menschen mit Behinderung einerseits aus der Gesellschaft ausgeschlossen wurden, andererseits jedoch ein Theater wie das Theater HORA gegründet werden und die Inszenierung *Disabled Theater* eine so grosse Aufmerksamkeit erhalten konnte. Daher beginnt der hier dargelegte historische Exkurs mit Auszügen aus Michel Foucaults Werk *Wahnsinn und Gesellschaft* (1961) und gründet somit auf Foucaults Auffassung darüber, wie ein Ausschluss von Menschen mit Behinderung aus der Gesellschaft aus historischer Perspektive überhaupt geschehen konnte.

⁶⁶ Vgl. Kluge 1975, S. 804.

⁶⁷ Vgl. Duden. Das Herkunftswörterbuch. Band 7. Hg. v. der Dudenredaktion. 4. neu bearbeitete Auflage, Mannheim, Leipzig, Wien u. Zürich: Dudenverlag 2007, S. 538.

3.1 Wahnsinn und Gesellschaft

[...] Dostojewski schreibt einmal: »Man wird sich seinen eigenen gesunden Menschenverstand nicht dadurch beweisen können, dass man seinen Nachbarn einsperrt.«

Die Geschichte dieser anderen Art des Wahnsinns ist zu schreiben [...]. Man muss in der Geschichte jenen Punkt Null der Geschichte des Wahnsinns wiederzufinden versuchen, an dem der Wahnsinn noch undifferenzierte Erfahrung, noch nicht durch die Trennung gespaltene Erfahrung ist.⁶⁸

Mit dieser Einleitung macht Foucault bereits auf der ersten Seite von *Wahnsinn und Gesellschaft* deutlich, worum es ihm geht, nämlich einerseits darum, zu bestimmen, ab wann zwischen den Menschen, die nicht zur allgemein gültigen Norm gehören, und den sogenannten normalen Menschen unterschieden wurde, und andererseits darum, herauszufinden, wie es zu dieser Trennung zwischen diesen beiden Menschengruppen kam. Folglich wagt Foucault den Versuch, die Idee des *Othering* historisch zu erklären, wobei er sich vor allem auf die Wendepunkte zwischen dem Mittelalter, der Renaissance und der Aufklärung konzentriert.

Im Mittelalter und in der Renaissance war die Auseinandersetzung des Menschen mit der Demenz⁶⁹ ein dramatisches Gespräch, das ihn den tauben Kräften der Welt gegenüberstellte, und die Erfahrung mit dem Wahnsinn verschleierte sich damals in Bildern, in denen es um die Frage des Sündenfalls, der Erfüllung, des Tiers, der Verwandlung und der ganzen wunderbaren Geheimnisse der Gelehrsamkeit ging. In unserer Zeit schweigt die Erfahrung mit dem Wahnsinn in der Ruhe einer Gelehrsamkeit, die den Wahnsinn, weil sie ihn zu gut kennt, vergißt.⁷⁰

Foucault ist der Überzeugung, dass sich die Menschen in der Zeit nach dem Mittelalter und der Renaissance von der Unvernunft sowie der Faszination am Überirdischen zu distanzieren begannen. Der Wahnsinn und mit ihm die Abnormitäten wurden theoretisiert, zu einer rationalen Kategorie erklärt und folglich als verstanden befunden, was dazu führte, dass der „klinische Blick“⁷¹ fortan bestimmte, welche Menschen als normal oder vernünftig und welche als abnormal oder wahnsinnig angesehen wurden. Hinzu kommt, dass das Zeitalter der Aufklärung dazu führte, dass die Menschen sich davon lösten, alles Geschehen als Gottes Wille anzusehen. René Descartes' *Meditationen über die erste Philosophie* (1641) gilt als Initialwerk, welches das Individuum konstituiert und den Beginn des Rationalismus sowie der Erkenntnistheorie darstellt.

⁶⁸ Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft* 2016, S. 7.

⁶⁹ Foucault verwendet das Wort im etymologisch korrekten Sinne als *de-mentia* und meint somit die Abwesenheit von Verstand.

⁷⁰ Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft* 2016, S. 14.

⁷¹ Foucault, Michel: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. Frankfurt a. M.: Fischer 1999, S. 122–123.

In thematischer Hinsicht werden Descartes' »Meditationen« als eine Grundlegung der Metaphysik des Selbstbewußtseins und aus dem Selbstbewußtsein gelesen, wobei die Grundlegung selbst metaphysischen Charakter hat. Durch die so verstandene Metaphysik des Selbstbewußtseins wird Descartes zum Wegbereiter der großen Metaphysiker der Neuzeit von Spinoza über Leibniz, Kant, Fichte, Schelling bis zu Hegel.⁷²

Es ging immer stärker darum herauszufinden, was wirklich ist, und folglich darum, sich seiner Vernunft und, wofür unter anderem Immanuel Kant plädiert, seines „eigenen Verstandes zu bedienen“⁷³. Diese veränderte Grundhaltung war massgeblich für sämtliche intellektuellen Diskurse, seien sie soziologischer, politischer, theologischer oder biologischer Natur. Viele geistige Auseinandersetzungen, die aus heutiger Sicht als wissenschaftlich und rational gelten, entwickelten dadurch ihre Basis. Eine Folge dieser Veränderungen war die Säkularisierung von Pilgerstätten. In diesem Zusammenhang bildeten sich nach und nach psychiatrische Kliniken heraus, womit nach Foucault der Beginn der grossen Gefangenschaft⁷⁴ des Wahnsinns markiert wurde und dazu führte, dass Geisteskranke – aber auch Bettler, Verbrecher und Vagabunden – in die im Laufe des 17. Jahrhunderts geschaffenen „Häuser zur Internierung“⁷⁵ weggesperrt wurden.

Die Entscheidung darüber, wer der Internierung zum Opfer fiel, lag lange Zeit nicht in der Hand eines Arztes, wie vielleicht zu vermuten wäre. Obwohl diverse medizinische Zertifikate zu finden sind, die dafür plädieren, einen ärztlichen Befund einzuholen, um eine Internierung zu prüfen, sah es in der Praxis anders aus, denn der Entscheidungsträger bei der Frage, ob eine Person weggesperrt wurde oder nicht, war der Richter und somit die Justiz. Foucault erklärt, dass

[...] [d]ie Praxis der Internierung [...] nach einer ganz anderen Art strukturiert [wird]. Keinesfalls wird sie nach einer ärztlichen Entscheidung angeordnet, denn sie hängt von einem anderen Bewußtsein ab. Die Jurisprudenz der Internierung ist hinsichtlich der Irren ziemlich komplex. Nimmt man die Texte streng bei ihrem Sinn, so scheint eine ärztliche Untersuchung immer verlangt worden zu sein. [...] Hinter diesen administrativen Vorsichtsmaßnahmen sieht die Wirklichkeit ganz anders aus. [...] Wenn man nach Informationen über das Leben des Angeklagten eine Verwirrung seines Geistes feststellt, entscheiden die Richter, daß man ihn in seiner Familie bewachen, in einem Hospital oder in einem Zuchthaus internieren muß, »damit er dort wie die anderen Wahnsinnigen behandelt wird.«⁷⁶

⁷² Herrmann, Friedrich-Wilhelm v.: Descartes' Meditationen. Frankfurt a. M.: Klostermann 2011, S. 20.

⁷³ Guth, Karl-Maria (Hg.): Immanuel Kant. Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? und andere kleine Schriften. Berlin: Hofenberg 2016, S. 4 [der Text dieser Ausgabe folgt: Kant, Immanuel: Werke in zwölf Bänden. Hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977].

⁷⁴ Vgl. Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft 2016, S. 68–77.

⁷⁵ Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft 2016, S. 71.

⁷⁶ Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft 2016, S. 119–120.

Folglich fiel die Trennung der Wahnsinnigen von den Normalen und das Entziehen des Bürgerrechtes in den Zuständigkeitsbereich der Behörden, dies, obwohl der Ärztestand schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts ein hohes Ansehen genoss. Zumeist gründete das juristische Urteil auf einer sogenannten „Lettre de Cachet“⁷⁷, die von der Familie oder dem näheren Umfeld der betroffenen Person verfasst wurde und begründete, warum die angeblich irre Person aus der Gesellschaft ausgeschlossen werden sollte. Hier zeigt sich deutlich, dass der Wahnsinn aufgrund des gesellschaftlichen Empfindens klassifiziert wurde und nicht aufgrund eines medizinischen Attests.

Auch im darauffolgenden Jahrhundert waren es juristische Bedingungen, die eine Internierung fordern konnten. Die neu gebauten Hospitäler für Geistesranke liessen der Medizin kaum Platz, was zeigt, dass das Ziel einer sogenannten Heilung noch nicht bestand, sondern lediglich das Bedürfnis, die Personen, die in der Gesellschaft nicht erwünscht waren, auszuschliessen.⁷⁸ Hierbei ist zu bemerken, dass die Internierung bei all den Menschen vorgenommen wurde, die als psychisch gestört galten, was sowohl sogenannte Geistesranke als auch Verbrecher, Bettler, Vagabunden oder Personen betraf, die sich anderweitig nicht in die Gesellschaft eingliedern konnten oder wollten und demnach als unvernünftig abgestempelt wurden, wie beispielsweise eine Frau, die aus Liebe heiraten wollte, oder ein Mann der Kirche, der Wucher trieb.⁷⁹ Die Unterscheidung oder Kategorisierung von *geistig Kranken* und deren Trennung von anderen als unvernünftig gesehenen Personen erhielt erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit dem Aufkommen der aus der Aufklärung hervorgegangenen medizinischen Wissenschaft Einzug in das allgemeine Denken.

Abgesehen davon waren die Internierungshäuser auch dazu da, dem Müsiggang entgegenzuwirken und sowohl die ökonomische Krise im 17. als auch diejenige Mitte des 18. Jahrhunderts zu bewältigen.⁸⁰ In Phasen der wirtschaftlichen Rezession verursachten die zunehmende Arbeitslosigkeit sowie die sinkenden Löhne eine stetig ansteigende Armut. In diesem Zusammenhang übernahmen die Internierungsanstalten die Aufgabe, die untergebrachten Arbeitslosen und Vagabunden zur Zwangsarbeit zu verurteilen.

Bevor sie den medizinischen Sinn hatte, den wir ihr geben oder zumindest gerne unterstellen, war die Internierung durch etwas völlig anderes als die Sorge, zu heilen, erforderlich geworden. Ein Zwang zur

⁷⁷ Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft 2016, S. 120.

⁷⁸ Vgl. Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft 2016, S. 396–397.

⁷⁹ Vgl. Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft 2016, S. 130–131.

⁸⁰ Vgl. Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft 2016, S. 84–88.

Arbeit machte sie notwendig. Unsere Philanthropie möchte lieber Zeichen der Aufmerksamkeit gegenüber der Krankheit sehen, wo sich lediglich die Verurteilung des Müßiggangs abzeichnet.⁸¹

Die Müßiggänger wurden aus der Öffentlichkeit verbannt, was die Gesellschaft gegen Agitation und Aufstände schützte. Zudem wurde während der Krisenzeiten versucht, die menschliche Arbeitskraft so gut und billig wie möglich zu nutzen, weswegen die Internierungshäuser zu sogenannten „workhouses“⁸² umfunktioniert wurden. Auch ausserhalb der Krisenzeiten wurde den Eingesperrten Arbeit gegeben, was einerseits eine Ergänzung der repressiven Massnahmen bedeutete und andererseits billige Arbeitskräfte zur Verfügung stellte. Die Internierungsanstalten hatten folglich eine doppelte Funktion inne: Zum einen minderten sie die Arbeitslosigkeit, beziehungsweise vertuschten die Folgen derselben, zum anderen hatten sie sowohl auf den Arbeitsmarkt als auch auf die Produktionskosten einen kostensenkenden Einfluss. Doch trotz dieser Funktionen galten die Arbeitshäuser als Fehlschlag und verschwanden folgerichtig zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Schliesslich wurden Arbeitslose letztlich nur aufgenommen, um deren Elend zu verbergen und Agitation zu vermeiden. Zudem verursachten Internierungen hohe Kosten, und bei Anwendung von Zwangsarbeit stieg die Arbeitslosigkeit in der Umgebung an. Auch die sogenannten Wahnsinnigen, die in vielen Fällen ebenfalls in Internierungsanstalten untergebracht waren, unterlagen von Anfang an der Zwangsarbeit, genau wie die Armen und Arbeitslosen, und wurden so in diese Gruppe integriert. Der Wahnsinn wurde seiner Freiheit beraubt, indem er sich „in der Festung der Internierung mit der Vernunft und den Regeln der Moral“⁸³ eingeschlossen wiederfand.

Dieses Wegsperrten ist nur eine von vielen parallel verlaufenden Strömungen, die sich mit der Aufklärung herauszubilden begannen. Auf der einen Seite kam es, wie soeben ausgeführt, zu einer zunehmenden Pathologisierung des Wahnsinns, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis hin zum Genozid führte. Auf der anderen Seite etablierten sich sowohl eine Einfühlung der Nichtbetroffenen als auch eine allmähliche Emanzipation der Betroffenen. Das Recht eines Individuums gewann immer mehr an Wert, und die Menschenrechte wurden zu einem Grundstein der Verfassung, was auch zu besseren Verhältnissen in den Internierungshäusern führte. Eine der veränderten Formen war dabei allerdings auch, „dass die Irren selbst die Irren ausstellen durften“⁸⁴. Diesbezüglich gab es jedoch immer wieder kritische und einflussreiche Stimmen, die diese Zurschaustellung problematisierten. Der französische

⁸¹ Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft 2016, S. 80–81.

⁸² Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft 2016, S. 86.

⁸³ Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft 2016, S. 98.

⁸⁴ Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft 2016, S. 138.

Politiker und Schriftsteller Honoré Gabriel Victor de Riqueti alias Marquis de Mirabeau war einer davon. Er äusserte sich entrüstet darüber, dass die sogenannten Irren in Bicêtre, dem damals bekannten und berüchtigten Hospital in der Nähe von Paris, ausgestellt wurden, und empörte sich noch mehr darüber, dass sie sich gegenseitig ausstellten.

»Laßt uns nicht die menschliche Natur verleumden. Der englische Reisende hat Recht, wenn er den Akt des Zurschaustellens von Irren als jenseits noch so verhärteter Humanität betrachtet. Das haben wir schon gesagt. Aber in jedem Dilemma schafft man sich eine Lösung. Es sind die Irren selbst, die betraut sind, in ihren lichten Augenblicken ihre Kameraden vorzuführen, die ihrerseits das gleiche (sic!) tun. So erfreuen sich die Wärter dieser unglückseligen Geschöpfe am Erlös, den das Schauspiel bringt, ohne die Kraft zu einer solchen Herzlosigkeit zu haben, zu welcher sie sich wahrscheinlich nie erniedrigen könnten.«⁸⁵

Eine Fusionierung zwischen Kunst und Wahnsinn fand schliesslich in den sogenannten Freakshows der Jahrmarktskultur einen ersten Höhepunkt. Die Zurschaustellung von nicht der Norm entsprechenden Menschen in Form von spektakulären Darbietungen hatte verschiedene Absichten. Zum einen war der kommerzielle sowie unterhaltende Aspekt wichtig, zum anderen verfolgten die Schausteller vorgeblich auch aufklärerische Zwecke. Dadurch, dass im Verlauf des 18. Jahrhunderts nun sowohl die ungebildeten als auch die gebildeten sowie wohlhabenden Bürger diese ungewöhnlichen Phänomene für sich entdeckten, verloren diese „aus der Sicht des Adels ihre Exklusivität und damit ihren Platz am Hof“⁸⁶. Die Anzahl der zur Schau gestellten Formen von Abnormitäten stieg an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert sprunghaft an, sie wurden institutionalisiert und etablierten sich als lukratives Showbusiness für die Masse. Zu diesem Zeitpunkt wurde auch die Freakshow geboren. Die Shows wurden mit der Zeit immer beliebter und vielfältiger. Die Betreiber der Spektakel begannen einzelne Typen von Freaks zu unterscheiden und sie möglichst exklusiv in Szene zu setzen. Oftmals griffen sie auf geschichtliche Vorkommnisse zurück, indem sie sich entweder „den Mythenschatz der Vorzeit und der Antike“⁸⁷ zunutze machten oder sich auf Monster als Wesen zwischen Tier und Mensch beriefen, womit sie dem Publikum „die Schattenseite der Evolution“⁸⁸ vor Augen führen wollten. Die Freakshows versuchten folglich, Formen der populären Unterhaltung mit

⁸⁵ Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft 2016, S. 138–139, zit. nach Mirabeau: Observations d'un voyageur anglais. Paris: 1788, S. 123, Anm. I.

⁸⁶ Lutz, Petra; Macho, Thomas; Staupe, Gisela u. Zirde, Heike: Der [Im-]Perfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung. Köln: Böhlau 2003, S. 54.

⁸⁷ Bischoff, Ulrich: Freaks, Abnormitäten, Schaustellerei. In: Merkert, Jörn (Hg.): Zirkus – Circus – Cirque. Berlin: Nationalgalerie Berlin 1978, S. 179.

⁸⁸ Bartz, Christina u. Krause, Marcus: Spektakel der Normalisierung. München: W. Fink 2007, S. 195.

Belehrung, Aufklärung und Bildung zu verbinden, um damit „Zweifel an ihrer Respektabilität [...] zu zerstreuen“⁸⁹.

Ergänzend zu dieser Art von Kunst als Showbusiness für die Masse entstanden auch literarische Werke, die sich mit den sogenannten Aussenseitern und Irren auseinandersetzten und versuchten, Erklärungen für ihr Vorkommen zu finden.⁹⁰

Seit Anbeginn der Aufklärung löste die zunehmende Theoretisierung der Geisteskrankheit die Koexistenz von Wissenschaft und Theologie auf. Daraus ergab sich nach Foucault die Etablierung eines analytischen Bewusstseins in Bezug auf die geistig Kranken, wobei eine Theorie entwickelt wurde, die auf der einen Seite zur Abwertung und somit zur Repression von nicht der Norm entsprechenden Menschen führte, auf der anderen Seite jedoch auf die Notwendigkeit und Möglichkeit der systematischen psychiatrischen und psychotherapeutischen Behandlung von Geisteskrankheit hinwies.

3.2 Der Beginn der Moderne

Mit dem Beginn der Moderne und der damit einhergehenden industriellen Revolution brach die feudale Ordnung endgültig zusammen und eine bürgerliche Ordnung begann sich zu etablieren. Das Bedürfnis, durch Arbeit seinen Platz in der Gesellschaft zu festigen, wurde immer wichtiger, und die Angst, dies nicht zu erreichen und somit aus der Gesellschaft ausgeschlossen zu werden, wurde stets grösser. Diese tiefsitzende Angst vor dem Anderen und die Befürchtung, ausgegrenzt zu werden, führte Ende des 19. Jahrhunderts zum Aufstieg einer Bewegung namens Eugenik⁹¹, die Missbildungen, welche als Behinderung für die gesunde Entwicklung des Volkskörpers angesehen wurde, zur Gefahr stilisierte. Der deutsche Germanist und überzeugte Befürworter einer Entwicklungslehre des Menschen Alexander Tille (1866–1912) veröffentlichte 1895 seine Studie *Von Darwin bis Nietzsche. Ein Buch Entwicklungsethik*, in der er erstmals den Dualismus eines *werthafte*n und eines *wertlosen* Lebens vertrat und somit den Grundstein für die eugenische Bewegung legte. Seine sozialdarwinistischen Forschungen liessen ihn zum Schluss kommen, dass, um die Rasse des Menschen immer reiner, vollständiger

⁸⁹ Novak, Lars: Deformation und Transdifferenz. Freak Show, frühes Kino, Tod Browning. Berlin: Kadmos 2011, S. 133.

⁹⁰ Zum Beispiel gilt der Mörder Johann Christian Woyzeck als erster Verrückter in der Literatur, der einerseits medizinisch untersucht wurde und andererseits vor Gericht seine Zurechnungsfähigkeit unter Beweis stellen musste. Der deutsche Schriftsteller Georg Büchner las dessen Gutachten – das sogenannte *Clarus-Gutachten* –, was ihn dazu anregte, das Drama *Woyzeck* (1836/37) zu schreiben.

⁹¹ Vgl. Lenzen, Manuela: Evolutionstheorien in den Natur- und Sozialwissenschaften. Frankfurt a. M.: Campus 2003, S. 143–145.

und herrlicher werden zu lassen, „es [...] das Recht des Stärkeren und Höherorganisierten [sei], den Niedrigeren zu verdrängen“⁹².

An der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert begann die Eugenik immer mehr an Einfluss zu gewinnen und erfuhr einen ersten Höhepunkt 1907 mit dem Erlass des weltweit ersten Sterilisationsgesetzes in Indiana (USA).⁹³ Dies führte zur Legalisierung einer zielgerichteten medizinischen Unfruchtbarmachung von nicht der Norm entsprechenden Menschen. Aus diesen Überlegungen heraus wurde zudem das Instrumentarium des IQ-Testes entwickelt, um sogenannte defekte Personen identifizieren zu können. Zusätzlich zu den Testverfahren, die den Grad der Behinderung einer Person messen sollten, wurden Daten von Familienstambäumen ausgewertet, um „eine Theorie der erblichen Intelligenz“⁹⁴ zu entwickeln. Dadurch konnten Menschen, die nicht der sogenannten Norm entsprachen, wissenschaftlich identifiziert und ihre „Anstaltsunterbringung, Sterilisierung und Zerstörung der Freiheiten“⁹⁵ fortan als gerechtfertigt befunden werden. Infolgedessen wurden Menschen mit Behinderung „als messbare Verkörperung eines erblichen Defekts“⁹⁶ erfasst und dadurch als in der Gesellschaft unerwünscht stigmatisiert. Das Ziel der Eugenik war somit das Versprechen einer soliden und empirischen Identifizierung aller defekten Personen, da in den Augen der Eugeniker nur auf diese Art und Weise die bedrohte „Reinheit des modernen Nationalstaates“⁹⁷ geschützt werden konnte. Diese als Sozialdarwinismus⁹⁸ bezeichneten Überzeugungen nahmen in vielen Teilen der Welt immer extremere Ausmasse an und resultierten in der systematischen Vernichtung von nicht akzeptierten Individuen, welche in totalitären Regimes wie beispielsweise der stalinistischen Sowjetunion und des nationalsozialistischen Deutschlands ihren Höhepunkt erreichten.

In Anbetracht dieser Ausführungen kann gefolgert werden, dass der Akt des kontrollierten Ausschlusses von nicht der Vorstellung einer Norm entsprechenden Individuen, um den sogenannten Volkskörper rein zu halten, spätestens seit dem Einzug des aufklärerischen Zeitalters zum zentralen Element der Gesellschafts- und Menschheitsgeschichte wurde. Doch parallel zu dieser auf Ratio und Angst basierenden Ausschließung und Vernichtung des

⁹² Schungel, Wilfried: Alexander Tille (1866–1912). Leben und Ideen eines Sozialdarwinisten. Husum: Matthiesen 1980, S. 17.

⁹³ Vgl. Freitag, Sabine: Kriminologie in der Zivilgesellschaft. Wissenschaftsdiskurse und die britische Öffentlichkeit, 1830–1945. München: Oldenbourg 2014, S. 268.

⁹⁴ Lutz; Macho; Staube u. Zirde 2003, S. 63.

⁹⁵ Lutz; Macho; Staube u. Zirde 2003, S. 64.

⁹⁶ Lutz; Macho; Staube u. Zirde 2003, S. 64.

⁹⁷ Lutz; Macho; Staube u. Zirde 2003, S. 64.

⁹⁸ Vgl. Lenzen 2003, S. 137–143.

Anderen gewinnen auch die Faszination und Neugier für dieses Andere an Einfluss. Es gab immer wieder fruchtbare und auf gegenseitigem Respekt beruhende Kollaborationen, was sich vor allem im Theater, in der bildenden Kunst, der Musik und im Film widerspiegelte.

Sowohl der „rapide technische Fortschritt, die Industrialisierung, die Verstädterung und das gesteigerte Lebenstempo“⁹⁹ irritierten und lösten in weiten Kreisen der Bevölkerung Ängste aus, wodurch eine „Flucht in das Reich des schönen Scheins“¹⁰⁰ immer mehr an Attraktivität gewann. Aufgrund dessen entstanden zu dieser Zeit diverse künstlerische Bewegungen, die sich als Opposition zum Mainstream sahen und sich zur historischen Avantgarde formierten.¹⁰¹ Die damit im Zusammenhang stehenden künstlerischen Konzepte führten die Theater- und Tanzformen mit der bildenden Kunst zusammen. Das Geschehen auf der Bühne fungierte „nicht mehr als realistisches Abbild der Wirklichkeit, sondern als utopisch-fiktives Gegenbild“¹⁰². Das „autonome Kunstgebilde“¹⁰³ rückte immer mehr in den Vordergrund, wobei dessen Kunstcharakter betont wurde. Es ging also vielmehr um die Kunst an sich als um die entsprechenden Institutionen. Die Protagonisten dieser Bewegungen hatten ihre Wurzeln zumeist in den bildenden Künsten oder der Musik. Die sich aus der Avantgarde heraus entwickelnden Kunstformen wurden jedoch oftmals mit grosser Verzögerung von den institutionalisierten Kunstrichtungen in entschärfter Form aufgenommen, wodurch sie sich stets weiter verändern und entwickeln konnten.

Zeitgleich begann eine weitere Bewegung sichtbar zu werden, die sogenannte *Art brut*¹⁰⁴. Der Begründer dieser Kunstrichtung ist der französische Maler, Bildhauer und Aktionskünstler Jean Dubuffet. Auf seinen vielen Reisen, unter anderem auch in die Schweiz, machte sich Dubuffet auf die Suche nach einer Kunst, die nicht auf dem klassischen Ideal der „Einordnung, Anpassung und Nachahmung“¹⁰⁵ beruhte, da dieses, so Dubuffet, die freie Entfaltung eines Künstlers verhindere. Folglich lehnte sich der französische Künstler radikal gegen die konventionelle offizielle Malerei und bildenden Künste auf. Dubuffet äusserte den Wunsch, die Kreativität des Menschen in seinem ganzen Spektrum zu fassen, auch diejenige von gesellschaftlichen Aussenseitern. Gleichzeitig ist die *Art brut* als „ideologisches Phänomen“¹⁰⁶

⁹⁹ Simhandl, Peter: Theatergeschichte in einem Band. Leipzig: Henschel 2014, S. 366.

¹⁰⁰ Simhandl 2014, S. 366.

¹⁰¹ Vgl. Simhandl 2014, S. 366.

¹⁰² Simhandl 2014, S. 366.

¹⁰³ Simhandl 2014, S. 366.

¹⁰⁴ Vgl. Presler, Gerd: *L'art brut. Kunst zwischen Genialität und Wahnsinn*. Köln: Dumont 1981. / Vgl. Peiry, Lucienne: *L'art brut*. Paris: Flammarion 1997.

¹⁰⁵ Presler 1981, S. 29.

¹⁰⁶ Peiry 1997, S. 12.

zu verstehen, denn Dubuffet interessierte sich für den „einfachen Menschen“¹⁰⁷ und ging davon aus, dass jeder die Fähigkeit hat, sich künstlerisch auszudrücken. Folglich sah er im einfachen Menschen den „Vorläufer des Art-brut-Künstlers [...], der fern von jeglichem künstlerischen Regelsystem, ohne Wunsch nach gesellschaftlicher Anerkennung tätig ist“¹⁰⁸. Somit begeisterte sich Dubuffet für Formen der Kunst, die sich weit von denjenigen Künstlern entfernten, die sich den gängigen Traditionen verschrieben hatten.

Etwa zur selben Zeit begannen sich sowohl der Schweizer Psychiater Walter Morgenthaler als auch der deutsche Psychiater und Kunsthistoriker Hans Prinzhorn mit künstlerischen Werken von sogenannten psychisch kranken Patienten auseinanderzusetzen, weil sie erkannten, dass diese Arbeiten eine ästhetisch interessante Dimension hat. Aufgrund dieser Erkenntnis eröffneten sie eine gänzlich neue Sichtweise auf diese Formen des Ausdrucks, wodurch eine Ausgrenzung aufgehoben werden konnte, die bereits jahrhundertlang andauerte. Die beiden Ärzte veröffentlichten 1921/22 erstmals eine Studie über die Form dieser Kunstwerke. Dabei standen nicht mehr die pathologischen Züge dieser Werke im Vordergrund, sondern deren „formal-ästhetische Prinzipien“¹⁰⁹, womit der jeweilige Stil der Künstler beschrieben werden konnte.

Zeitgleich mit dieser sogenannten psychiatrischen Kunst erhielten auch andere ehemals ausgegrenzte Kunstformen einen neuen Stellenwert und eine bisher nicht vorhandene Anerkennung – so zum Beispiel die sogenannte primitive Kunst oder die Volkskunst –, was dazu führte, dass diese institutionell wie wissenschaftlich einer Reorganisation unterzogen wurden. Indem diese Kunstformen zu Kunstwerken erhoben wurden, was ihnen einen ästhetischen Status zubilligte, „eröffnete sich ein radikal neuer Wertmassstab in der zeitgenössischen Kultur“¹¹⁰. Durch diese Entwicklung begann sich nach und nach die abendländische Denkweise zu ändern.

Mit der Anerkennung als eigenständige Kunstform sowie dem zunehmenden Eindringen in das institutionell-kulturelle Feld hatte die Art brut eine Doppelsexistenz inne. Die plötzlich vorhandene Anerkennung und Verbreitung dieser Kunstform führten einerseits dazu, dass der Begriff Verwirrung stiftete und missverständlich verwendet wurde, andererseits wurde er missbraucht, wobei Fälschungen auftauchten. Gleichwohl ist die Bedeutung der Art brut in der Kunstgeschichte nicht ausser Acht zu lassen, denn sie trug wesentlich zu den institutionellen,

¹⁰⁷ Peiry 1997, S. 36.

¹⁰⁸ Peiry 1997, S. 38.

¹⁰⁹ Peiry 1997, S. 22.

¹¹⁰ Peiry 1997, S. 14.

kulturellen, soziologischen und ästhetischen Umbrüchen bei, welche die abendländische Kultur des 20. Jahrhunderts prägten.

Ebenfalls zu erwähnen sind an dieser Stelle Filme, welche sich bereits sehr früh mit den von der Gesellschaft Ausgeschlossenen sowie konkret mit der Thematisierung von Behinderung auseinandergesetzten. Ein Paradebeispiel diesbezüglich ist Tod Brownings Film *Freaks* (1932), der anlässlich der grossen Anzahl an Schauspielern mit Behinderung einerseits provozierte, andererseits aber auch faszinierte. Wenn man den Berichten darüber Glauben schenken darf, inszenierte Browning diese Menschen nicht als Objekte, sondern als Subjekte und Individuen, ja sogar als Helden.¹¹¹ Da er schon während seiner früheren Schaffensphase eng mit ihnen zusammengearbeitet und sie als Kollegen anerkannt hatte, stand er in einem engen sozialen Verhältnis zu ihnen. Dadurch wurde der Vorwurf entkräftet, sie würden einem Voyeurismus ausgeliefert, ähnlich dem, der auf den Jahrmärkten vor allem im Rahmen von Side- und Freakshows ausgelebt wurde. Denn im Gegensatz dazu zollte er ihnen künstlerischen Respekt, was den Künstlern mit Behinderung einen gewissen Grad an Autorschaft gewährte.¹¹²

Mit dem Aufkommen des Nationalsozialismus und seiner Kunstideologie erfuhren diese Entwicklungen jedoch einen gewaltigen Einschnitt. Sechs Wochen nach der Machtübernahme Adolf Hitlers im Jahr 1933 wurde ein Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda geschaffen. Dessen verschiedene Abteilungen kontrollierten sowohl die Presse, die Literatur, die bildenden Künste, den Film, das Theater, die Musik als auch den Rundfunk. Damit sollte das kritische (Nach-)Denken unterbunden werden. Unter der Hand von Propagandaminister Joseph Goebbels wurde während des Dritten Reichs jegliche Form von Kunst, die als entartet oder minderwertig befunden wurde, aus der Öffentlichkeit verbannt. Was hier jedoch von Wichtigkeit ist und nicht ausser Acht gelassen werden darf, ist die Tatsache, dass aufgrund der Verbannung von ebendieser als *abartig* gesehener Kunst „erstmalig Werke der künstlerischen Avantgarde unmittelbar mit Bildzeugnissen aus dem psychiatrischen Bereich“¹¹³ zusammengebracht wurden, was eine öffentliche – jedoch mit einem negativen Beigeschmack besetzte – Aufmerksamkeit generierte.

¹¹¹ Vgl. Helmes, Günter: Spielfilm – Abweichung – Behinderung. Beobachtungen zu einem frühen Klassiker des Genres „Behindertenfilm“. Das Lehrstück *Freaks* (1932) von Tod Browning. In: Ricart Brede, Julia u. Helmes, Günter (Hg.): Diversität und Vielfalt in Film und Fernsehen. Behinderung und Migration im Fokus. Münster u. New York: Waxmann 2017, S. 27.

¹¹² Vgl. Helmes 2017, S. 30.

¹¹³ Peiry 1997, S. 7.

Es herrschte folglich eine Ambivalenz zwischen der Ausschliessung, Stigmatisierung hin bis zur Vernichtung von nicht der Norm entsprechenden Individuen einerseits und der Faszination sowie künstlerischen und medizinischen Auseinandersetzung andererseits.

3.3 Die entwickelte Moderne¹¹⁴

Mit dem Untergang des Dritten Reichs und dem Ende des Zweiten Weltkrieges vollzog sich eine weitere gesamtgesellschaftliche Veränderung. Der Krieg hatte seine Spuren hinterlassen und „zwei weltweite Blöcke von Ost und West“¹¹⁵ begannen sich zu etablieren, die eine gewisse Art der Berechenbarkeit und Stabilität gewährleisteten. Die neuen Institutionsgefüge tendierten jedoch dazu, so starr zu sein, dass es kaum Spielräume für Spontaneität und Individualität zu geben schien, was weltweit und in grossen Teilen der Bevölkerung, vor allem bei jungen Leuten, Unzufriedenheit hervorrief. Diese drückte sich sowohl politisch, mit dem Beginn der globalen Bürgerrechtsbewegungen der 1950er/60er Jahre und den sich in den darauffolgenden Jahrzehnten entwickelnden Frauen- sowie Behindertenrechtsbewegungen, als auch in Bezug auf kulturelle und damit künstlerische Denkweisen aus. Einen Höhepunkt erreichten diese Entwicklungen 1968, wobei sowohl die sexuelle Selbstbestimmung jedes Individuums als auch eine antiautoritäre Erziehung gefordert wurden.¹¹⁶ In Westdeutschland wurde zudem der Ruf nach einer vollständigen Entnazifizierung sowie einem vehementen Antifaschismus laut. Diese und viele weitere Ziele und Forderungen mündeten in einer radikalen Antwort auf die bestehende bürgerliche Ordnung, die immer mehr zu einer Leistungsgesellschaft mutierte und dabei nicht der bürgerlichen Norm entsprechende Menschen ausschloss und diskriminierte. Damit wollten die Kritiker erreichen, dass alle Menschen, wie verschieden sie auch sein mochten, die gleichen Rechte haben.

Aus diesen Überlegungen heraus entwickelten sich in den 1970er Jahren unter anderem auch die Disability Studies. Sie forderten als interdisziplinäre Forschungsrichtung, dass Menschen mit Behinderung selbst für ihre Rechte einstehen und die sie betreffenden Themen sowohl in der Politik als auch in der Forschung massgeblich mitbestimmen können. Es ging also explizit um eine Politik der Anerkennung¹¹⁷, die bis heute verfolgt wird. Die Motivation der Vertreter dieser Bewegung war, sowohl die Medizinisierung als auch die Professionalisierung der

¹¹⁴ Vgl. Rosa; Strecker u. Kottmann 2018, S. 114.

¹¹⁵ Rosa; Strecker u. Kottmann 2018, S. 27.

¹¹⁶ Vgl. Kastner, Jens: Der andere Blick auf '68. Die 1968er-Jahre als globale Kulturrevolution. In: Deutschlandfunk, 03.06.2018, https://www.deutschlandfunk.de/der-andere-blick-auf-68-die-1968er-jahre-als-globale.1184.de.html?dram:article_id=415965, 07.07.2019.

¹¹⁷ Vgl. Taylor, Charles: Multikulturalismus und Politik der Anerkennung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017.

sogenannten Behindertenhilfe sowie die Rehabilitation einer kritischen Analyse zu unterziehen.¹¹⁸ Menschen mit Behinderung begannen, sich gegen ihre Abschiebung und Verwahrung in speziellen Einrichtungen und somit gegen ihre gesellschaftliche Ausgrenzung zu wehren.

Bevor diese öffentlichen Proteste präsenter wurden, war die medizinische Klassifikation von Behinderung vorherrschend, denn die Behinderung galt bis in die 1960er Jahre als Domäne von Medizin, Psychologie und Heil- sowie Sonderpädagogik. In diesem Zusammenhang war der traditionelle individualistische Ansatz massgeblich, der Behinderung als individuelles Problem betrachtete, das entsprechend korrigiert oder für die betreffende Person ertragbar gemacht werden sollte. Mit der Einführung des sozialen Modells durch die Disability Studies, das sich vom medizinischen Modell zu distanzieren versuchte, wurde davon ausgegangen, dass der Nachteil, der mit einer Behinderung verbunden ist, ein gesellschaftlicher und kein individueller ist: Der Behinderte ist nicht behindert, er wird behindert, und zwar durch die Gesellschaft.¹¹⁹ So gesehen entsteht Behinderung dadurch, dass die Strukturen und Praktiken der Gesellschaft die Personen, die in ihrem gesellschaftlichen Leben eingeschränkt sind, benachteiligen und ausschliessen. Behinderung wird damit als eine Form sozialer Unterdrückung verstanden. Die Leitfunktion bei diesen Veränderungen und Weiterentwicklungen des Behindertenbegriffs übernahmen vor allem, aber nicht nur, Menschen, die sich selbst zum diskriminierten und exkludierten Teil der Bevölkerung zählten.¹²⁰

Als es darum ging, eine entsprechende Forschungsdisziplin an Hochschulen zu etablieren, stiess man auf mehrere Hindernisse. Es existierte eine Monopolstellung der Sonder- und Behindertenpädagogik, wobei die Menschen mit Behinderung als hilfsbedürftige und zu schützende Individuen betrachtet wurden, für welche die Gesellschaft zu sorgen hatte.¹²¹ Ihre Fähigkeiten standen nicht im Mittelpunkt des Interesses. Nach der Verteufelung, der Internierung sowie der Zwangsarbeit war nun die Therapie zum Gefängnis der nicht der Norm entsprechenden Personen geworden. Ein interdisziplinärer Ansatz wie derjenige der Disability Studies bot hingegen die Möglichkeit, die Kultur von Menschen mit Behinderung sowie ihre Gemeinschaft als einen Teil der Gesellschaft zu betrachten und wertzuschätzen. Was

¹¹⁸ Vgl. Dederich, Markus: Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies. Bielefeld: Transcript 2007, S. 21.

¹¹⁹ Vgl. Dederich 2007, S. 26–29.

¹²⁰ Vgl. Tervooren, Anja: Der verletzte Körper. Überlegungen zu einer Systematik der Disability Studies. In: Waldschmidt, Anne (Hg.): Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Disability Studies. Tagungsdokumentation. Kassel: bifos 2003, S. 37–38.

¹²¹ Vgl. Tervooren 2003, S. 39–40.

diesbezüglich fehlte, war das Interesse der Kulturwissenschaften an dieser Welt.¹²² Bis dato hatten sich nur kleinere Kreise – hauptsächlich bestehend aus Künstlern oder Psychiatern – für die Kultur und Kunst von Menschen mit Behinderung interessiert.

Die Vertreter der Disability Studies waren davon überzeugt, dass die kulturwissenschaftliche Ebene für ihre Forschungstätigkeit von zentraler Wichtigkeit ist. Aus diesem Grund führten sie zusätzlich zum individuellen und sozialen Modell ein drittes, das kulturelle Modell ein.¹²³ Ein wichtiger Schwerpunkt dieser kulturwissenschaftlichen Herangehensweise ist eine „Historisierung“¹²⁴ der Kategorie Behinderung. Die Disability Studies sind keine neue Wissenschaftsdisziplin, sondern ein interdisziplinäres Projekt, das die Grenzen der Disziplinen sprengen und neue Beziehungen generieren möchte. Grundsätzlich geht es um die Frage, woher der Begriff Behinderung stammt und wie er sich entwickelt hat. Von Interesse ist also nicht nur eine kritische Betrachtung von bisher oftmals nicht hinterfragten Begriffen und Konzepten und ihren Auswirkungen auf das dominierende Menschenbild, sondern auch die Rekonstruktion der Entstehung dieser Begriffe und Konzepte sowie die Analyse ihrer historischen Transformation. Die Disability Studies setzen somit auf einen radikalen Perspektivenwechsel, denn es wird nicht die Abweichung oder die Andersartigkeit von gewissen Menschen untersucht. Vielmehr wird die Kategorie Behinderung verwendet, um die Mehrheitsgesellschaft zu rekonstruieren und nach den Auswirkungen und Folgen dieser Zusammenhänge für Menschen mit Behinderung zu fragen.

Mit diesen Fragen wollen die Vertreter der Disability Studies die Gesellschaft dafür sensibilisieren, dass eine einseitige Betrachtungsweise von Behinderung als das Andere nicht ausreicht, um diese fassen zu können. Es geht vielmehr darum, zu verstehen, warum es in unserer Gesellschaft diese Unterscheidung zwischen normal und behindert überhaupt gibt. Nur so kann der von den Disability Studies beabsichtigte Perspektivenwechsel eingeleitet werden, der darauf aufbauend die Geschichte sowie die Funktion dieser Opposition Normalität versus Behinderung untersuchen kann.¹²⁵ Da der Begriff Behinderung von der Mehrheit der Gesellschaft jedoch nach wie vor als Differenzierungskategorie benutzt wird, fungiert das Streben nach der Etablierung dieses Perspektivenwechsels als Kernaufgabe der Disability Studies. Der Erziehungswissenschaftler Oliver Musenberg führte in diesem Zusammenhang

¹²² Vgl. Tervooren 2003, S. 40.

¹²³ Vgl. Musenberg, Oliver: Kultur – Geschichte – Behinderung. Die kulturwissenschaftliche Historisierung von Behinderung. Oberhausen: Athena 2013, S. 105–106.

¹²⁴ Musenberg 2013, S. 12.

¹²⁵ Vgl. Musenberg 2013, S. 108–110.

den Begriff *Dis/ability History* ein und erklärte ihn folgendermassen: „Postuliert wird die Notwendigkeit, nicht nur eine Geschichte *der* Behinderung [zu schreiben], sondern *mit* Behinderung die allgemeine Geschichte neu zu schreiben.“¹²⁶

Parallel zum wissenschaftlichen Hinterfragen und Neubetrachten der gesellschaftlichen Zusammenhänge und Dynamiken vollzogen sich auch künstlerisch-politische Aufbruchsbewegungen, die sich verstärkt auf die nach dem Zweiten Weltkrieg zu spürende „Lähmung des kreativen Potentials“¹²⁷ fokussierten. Dabei handelt es sich um die Neo-Avantgarde¹²⁸, die in den frühen 1960er Jahren nach dem Vorbild der historischen Avantgarde aufkam. Vor allem die sich dabei entwickelnden politisch motivierten und vom Sozialismus geprägten Studentenbewegungen tendierten dazu, mit anarchisch-subkulturellen Überlegungen auf sich aufmerksam zu machen und die vorherrschende Kunst einer einschneidenden Kritik zu unterziehen. An der Institution Theater wurden in erster Linie „die Ausrichtung an den Bedürfnissen des Bildungsbürgertums, die passive Rolle der Zuschauer und die autoritären Betriebsstrukturen“¹²⁹ in Frage gestellt. Der Wunsch nach einer Demokratisierung des Theaters war sehr ausgeprägt und führte zu Beginn der 1970er Jahre zur Entstehung von freien Gruppen, die sich unter anderem mit der Performance Art auseinandersetzten – eine dem Theater nahestehende Form des Ausdrucks, die jedoch ursprünglich aus der bildenden Kunst stammt. Der Begriff der Performance und somit auch der Performance Art wird zwar inflationär verwendet, doch gleichwohl kann ein wichtiger Unterschied zu anderen Formen der darstellenden, performativen Kunst festgemacht werden, der darin besteht, dass es den Agierenden hierbei nicht primär um die Kritik an gesellschaftlichen Konventionen geht, sondern darum, den Zuschauenden emotional zu aktivieren. Während der Performer Teile seiner eigenen Lebensrealität zum Ausdruck bringt, hat er zum Ziel, das Publikum dazu zu bringen, sich mit der eigenen Innenwelt und somit mit sich selbst auseinanderzusetzen.

An dieser Stelle zu erwähnen ist die Tradition der immer noch existierenden Freakshows in den USA, die sich vor allem in den 1980er Jahren neu etablierte und unter anderem eine künstlerische Oase in Brooklyn/New York namens *Coney Island*¹³⁰ schuf, wo sich Künstler jeglicher Art trafen – und immer noch treffen. Entstanden sind daraus Zusammenarbeiten, wie beispielsweise die zwischen der Burlesk- sowie Performancekünstlerin Julie Atlas Muz und

¹²⁶ Musenberg 2013, S. 113.

¹²⁷ Simhandl 2014, S. 463.

¹²⁸ Vgl. Simhandl 2014, S. 339.

¹²⁹ Simhandl 2014, S. 310.

¹³⁰ Vgl. Webseite von und über Coney Island. In: <https://www.coneyisland.com>, 07.07.2019.

dem Musiker, Autor und Performancekünstler Mat Fraser¹³¹, die auf eine ironisch-erotische und auch provokative Weise mit dem Anderen auf der Bühne umgehen.¹³²

3.4 Die Spätmoderne

Die Spätmoderne gilt als Zeitalter der digitalen Entwicklung, die einen bedeutenden Einfluss auf die zunehmende Globalisierung hat. Die sich in diesem Zusammenhang etablierenden digitalen Informations- und Kommunikationstechnologien veränderten die Wahrnehmung von Raum und Zeit, die – wie auch schon im Zeitalter der Industrialisierung – zu einer immer schneller werdenden Mobilität von Informationen, Ideen, Geldern und Menschen führte. Die Stabilität von gesellschaftlichen Ordnungen geriet einmal mehr ins Wanken und verlangte eine Neuorientierung, auch in Bezug auf Menschen mit Behinderung.

Die Kunstszene spielen in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle, da Kunst stets zu einem gewissen Grad die Gesellschaft repräsentiert und ihr, indem sie mögliche Zukunftsbilder verhandelt, gleichzeitig vorausgeht. Das bedeutet wiederum, dass Menschen, die Kultur und Kunst aktiv mitprägen und öffentlich wahrgenommen werden, zu Veränderungen in der Gesellschaft beitragen können. Gleichwohl bewegen sich Menschen mit Behinderung nach wie vor in einem Spannungsfeld „zwischen Angestarrt werden und Unsichtbar gemacht werden [...]“¹³³. Die künstlerische Arbeit von anderen Künstlern – die der sogenannten Norm nicht entsprechen – ist jedoch vor allem im deutschsprachigen Raum¹³⁴ ausserhalb einer gewissen Szene nach wie vor wenig bis gar nicht sichtbar. Was diesbezüglich problematisch ist, ist die Fixierung auf die Professionalisierung von Kunst als Differenzkategorie zur Liebhaber- oder Amateurkunst, und zwar aus der Angst heraus, die Kunst von sogenannten Anderen nicht angemessen rezipieren oder beurteilen zu können, weswegen sie in den Bereich des Sozialen verwiesen wird. Die seit den 1990er Jahren zunehmende Professionalisierung sowie Institutionalisierung der von Künstlern mit Behinderung geprägten Kunst und der Versuch der

¹³¹ Mat Fraser gilt als einer der bekanntesten Performer mit Behinderung in England. Er hat Phokomelie, eine Fehlbildung der Gliedmassen mit flossenartigem Sitz der Hände am Schultergelenk.

¹³² Vgl. Fraser, Mat u. Muz, Julie Atlas: *If Dreams Come True. Performing as an Artist, Forgetting about Disability*. In: IntegrART-Symposium 2009: «all inclusive – kunst auf neu», 19.06.2009, https://www.integrart.ch/assets/media/files/Referat_FraserMuz.pdf, 29.09.2019. / Vgl. Scheu, Nina im Gespräch mit Mat Fraser: «Auch ich habe das Recht, mir durch Bewegung Ausdruck zu verschaffen.» In: *Du, die Zeitschrift der Kultur*, 69/2009, <https://www.e-periodica.ch/cntmng?type=pdf&pid=dkm-003:2009:69::1536>, 29.09.2019 [nicht mehr online].

¹³³ Pfeifenberger, Ulrike Gerlinde u. Riegler, Christine: *Inklusion in der Kunst*. In: IntegrART-Symposium 2009: «all inclusive – kunst auf neu», 19.06.2009, https://www.integrart.ch/assets/media/files/Referat_PfeifenbergerRiegler.pdf, 29.09.2019.

¹³⁴ Der Fokus soll hier auf dem deutschsprachigen Raum liegen, der im Vergleich zu anderen Ländern oder Kontinenten wie Grossbritannien oder den USA eher hinterherhinkt. Es gilt stets zu berücksichtigen, dass in anderen Ländern oder Kontinenten die Entwicklungen nicht im selben Masse stattfinden.

expliziten Etablierung von künstlerischen Arbeitsplätzen für Menschen mit Behinderung will ein Umdenken in die Wege leiten.¹³⁵ Mit dieser künstlerischen Professionalität soll den Menschen mit Behinderung die Chance geboten werden, am öffentlichen Geschehen teilzunehmen und zu dessen Bereicherung beizutragen. Im Zuge dieser Entwicklungen wurden sowohl in Deutschland als auch in der Schweiz diverse Institutionen ins Leben gerufen, die ebendieses Umdenken ermöglichten.

Im Jahr 1990 gründete die deutsche Schauspielerin, Dramaturgin und Regisseurin Gisela Höhne zusammen mit ihrem damaligen Lebens- und Arbeitspartner Klaus Erforth in Berlin den Zirkus Bimbo, „in dem erstmals in der DDR geistig behinderte Kinder öffentlich auftraten“¹³⁶. Zudem konzipierten sie gemeinsam den Verein Sonnenuhr e. V. als eine „Werkstatt der Künste für Menschen mit geistiger Behinderung und Anderen“¹³⁷. Aus diesem Verein heraus entwickelten sich dann, jeweils unter der Leitung von Höhne und Erforth, zwei Theaterensembles unter dem Namen RambaZamba. Eines dieser Theaterensembles von und mit Schauspielern mit geistiger Behinderung existiert bis heute unter dem Namen RambaZamba und ist sehr erfolgreich.

Etwa zur selben Zeit wie die Gründung von RambaZamba begann die Geschichte eines anderen Berliner Theatervereins. 1990 wurde der Verein Thikwa aktiv, „mit der Zielsetzung, die gemeinsame künstlerische Arbeit von Menschen mit Behinderung und nicht behinderten Künstlern zu fördern“¹³⁸. Mit der ersten Inszenierung *Im Stehen sitzt es sich besser – Kaspar Hauser Resonanz* (Regie: Robin Telfer und Christine Vogt) im Studio des Berliner Maxim Gorki Theaters wurde eine Sichtbarkeit von Künstlern mit Behinderung generiert, die zuvor nicht in diesem Ausmass vorhanden war. Diese Inszenierung hat die Debatte über die Frage, ob Menschen mit Behinderung – hier mit geistiger Behinderung – überhaupt die Fähigkeit besitzen, künstlerisch tätig zu sein, stark beeinflusst. An dieser Stelle gilt es anzumerken, dass das Theater Thikwa mit seiner ersten Inszenierung den Anstoss dafür gab, dass der Schweizer Theaterpädagoge Michael Elber 1993 in Zürich das Theater HORA gründete, ebenfalls als Verein organisiert. Diese drei Theatervereine – RambaZamba, Theater Thikwa und Theater HORA – sowie noch andere, hier nicht aufgelistete Akteure leisteten Pionierarbeit, um Menschen mit Behinderung die Arbeit als Künstler zu ermöglichen.

¹³⁵ Vgl. Diehl, Marie: Menschen mit Behinderung als professionelle Schauspieler. Das Modell Künstlerarbeitsplatz. In: Prinz-Kiesbüye, Myrna-Alice; Schmidt, Yvonne u. Strickler, Pia (Hg.): Theater und Öffentlichkeit. Theatervermittlung als Problem. Zürich: Chronos 2012, S. 141–158.

¹³⁶ RambaZamba: Über Gisela Höhne, <https://rambazamba-theater.de/team/gisela-hoehne/>, 29.09.2019.

¹³⁷ RambaZamba: Über Gisela Höhne, <https://rambazamba-theater.de/team/gisela-hoehne/>, 29.09.2019.

¹³⁸ Theater Thikwa: Geschichte. Thikwa – Pionier der Inklusion. Die Anfänge, <http://www.thikwa.de/theater/geschichte.html>, 29.09.2019.

Damit Menschen mit Behinderung überhaupt in die Lage kommen, die Gesellschaft über kulturelle Auseinandersetzung voranzutreiben, braucht es Zugänglichkeit. Die am 13. Dezember 2006 in New York abgeschlossene und in der Schweiz erst am 15. Mai 2014 in Kraft getretene UN-Behindertenkonvention „Übereinkommen über die Rechte von Menschen mit Behinderung“¹³⁹ hat diese Forderung nach Zugänglichkeit auf politischer Ebene vorangetrieben. Damit erkennen die Vertragsstaaten an, dass Menschen mit Behinderung gleichberechtigt mit Menschen ohne Behinderung das Recht auf kulturelle Teilhabe erhalten. Damit ist mehr gemeint, „als nur hindernisfreies Rollen zur Leinwand, zur Bühne oder zum Bild“¹⁴⁰, denn auch wer blind ist oder eine Sehbehinderung hat, sollte die Möglichkeit haben, zu sehen, und wer taub oder schwerhörig ist, die Chance, zu hören. Zudem ist es von zentraler Wichtigkeit, dass komplexe Sachverhalte verständlich und klar – in der sogenannten Leichten Sprache¹⁴¹ – dargestellt werden, sodass auch Menschen mit geistiger Behinderung Zugang dazu finden. Dem Schweizer Filmkritiker Alex Oberholzer zufolge bekommen Bühne, Kunst und Kultur vor diesem Hintergrund „eine neue und fundamental gesellschaftliche Bedeutung“¹⁴², denn diese könne Visionen sowie Utopien von Vielfalt und Wertewandel realisieren, die dann für die Realität nutzbar gemacht werden könnten. Dazu brauche es aber, so Oberholzer, Menschen mit Behinderung, denn ohne sie funktioniere es nicht.

In diesem Zusammenhang gilt es nun, das Augenmerk konkret auf die Theater- und Tanzwissenschaft zu lenken, welche diese Praxis von Künstlern mit Behinderung zwar spätestens seit Beginn des 21. Jahrhunderts als eigene Kunstpraxis anerkennt, den Fokus aber lange Zeit auf künstlerische Darstellungen von und mit Akteuren mit körperlicher Behinderung legte.¹⁴³ Erst in den letzten 10 Jahren begann die explizite wissenschaftliche Auseinandersetzung auch mit der performativen Kunst von und mit Darstellern mit geistiger Behinderung.¹⁴⁴ Auffallend dabei ist die Tatsache, dass sich mittlerweile viele Foren, Tagungen,

¹³⁹ Bundesrat. Das Portal der Schweizer Regierung: Übereinkommen über die Rechte von Menschen mit Behinderungen, <https://www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/20122488/index.html>, 29.09.2019.

¹⁴⁰ Oberholzer, Alex: Des artistes d'avant-garde au défi de la normalité de Alex Oberholzer. In: IntegrART-Symposium 2013: Vom Abfall zur Avantgarde – Schöne Aussichten!, 27.05.2013, <https://www.integrart.ch/assets/media/files/Alex%20Oberholzer.pdf>, 29.09.2019.

¹⁴¹ Vgl. Leichtfuß, Anne: Was ist Leichte Sprache?, <https://www.leichte-sprache-simultan.de>, 29.09.2019.

¹⁴² Oberholzer 2013, <https://www.integrart.ch/assets/media/files/Alex%20Oberholzer.pdf>, 29.09.2019.

¹⁴³ Im englischen Sprachraum begann die Auseinandersetzung zu Beginn der 2000er Jahre (z. B. Petra Kuppers: *Disability and Contemporary Performance* (2003) sowie Carrie Sandahl und Philip Auslander: *Bodies in Commotion* (2005)). Im deutschsprachigen Raum existierten im selben Zeitraum lediglich vereinzelte Aufsätze, theaterpädagogische Publikationen oder Publikationen, die nur auf einzelne künstlerische Beispiele fokussierten, z. B. Peter Radtke: *Theaterkritik und »Behinderung auf der Bühne«. Eine Herausforderung* (1997), Jutta Schubert: *Theater als fundamentale Möglichkeit des Überlebens. Die Gruppe Pippo Delbono aus Italien* (2001), Geesche Wartemann: *Theater der Erfahrung. Authentizität als Forderung und als Darstellungsform* (2002), Jens Roselt: *Die Arbeit am Nicht-Perfekten* (2006).

¹⁴⁴ Die Theaterwissenschaft setzte sich erst seit *Disabled Theater* (2012) aktiv damit auseinander.

Festivals sowie Symposien der Kunstszene intensiv mit der performativen Kunst von und mit Menschen mit Behinderung auseinandersetzen. Dabei wird die sogenannte normale Kunst jedoch weiterhin als davon abweichendes Gegenüber angesehen, was der sogenannten Behindertenkunst eine Art Nischendasein einräumt. Diese beiden Kunstpraktiken werden in öffentlichen Diskussionen stets als voneinander getrennte Grössen betrachtet, und zwar ohne die Menschen mit Behinderung als Experten miteinzubeziehen. Folglich sind die meisten Symposien, Tagungen und weitere ähnliche Veranstaltungen exklusiver Natur, da sie die Hauptakteure ausschliessen. Diesbezüglich muss jedoch erwähnt werden, dass es immer wieder Versuche gab, diese Trennung aufzuheben. Als Beispiele hierfür dienen die ab 2007 von IntegrART, dem Netzwerkprojekt des Migros-Kulturprozent¹⁴⁵, in der Schweiz organisierten Symposien oder die Tagungen, die seit 2011 im Rahmen des inklusiven internationalen Theaterfestivals *NO LIMITS*¹⁴⁶ in Berlin durchgeführt werden. Gleichwohl sind entsprechende Versuche bis heute in der Minderheit. Der Grund dafür ist die Tatsache, dass einem Darsteller mit Behinderung nicht dieselben Fähigkeiten zugeschrieben werden wie einem Darsteller ohne Behinderung. Eine solche unterschiedliche Zuschreibung ist zwar nicht als grundsätzlich falsch zu bezeichnen, denn Akteure mit einer Behinderung können sehr wohl eine von der konventionellen Darstellung abweichende Ästhetik präsentieren. Doch meistens schwingt bezüglich dieser Zuschreibung eine Wertung mit, die eine problematisierende Auswirkung haben kann. Hierbei fällt auf, dass vor allem zwei Begriffe hinsichtlich der performativen Kunst von und mit Menschen mit Behinderung immer wieder auftauchen: Ästhetik und Authentizität. Es wird wiederkehrend die Frage aufgeworfen, ob eine performative Darstellung von Menschen mit Behinderung auf der Bühne als ästhetisch angesehen werden kann oder ob diese Art der Darstellung nicht immer authentische Züge hat. Selbstverständlich ist die individuelle Rezeption des Zuschauenden sowie sein Erfahrungshorizont mitverantwortlich dafür, ob er die Darstellung des Künstlers als ästhetisch und/oder authentisch wahrnimmt.

Wenn die beiden Begriffe Ästhetik und Authentizität oberflächlich und zynisch beschrieben werden müssten, wäre das Ästhetische „alles, was der dargestellten Norm entspricht“¹⁴⁷ und als schön, jung und für ansehnlich befunden gilt. Das Authentische wäre im Gegensatz dazu das, was mit diesem Muster bricht, und zwar weil es echter ist, aus dem Leben kommt und auf eine gewisse Art und Weise geeigneter ist, eine Realität widerzuspiegeln, als eine Idealwelt zu

¹⁴⁵ Vgl. Webseite über IntegrART, <https://www.integrart.ch>, 29.09.2019.

¹⁴⁶ Vgl. Webseite über das No Limits Festival, <http://www.no-limits-festival.de>, 29.09.2019.

¹⁴⁷ Schulte, Philipp: Das Auffällige muss das Moment des Natürlichen bekommen. In: Schipper, Imanuel (Hg.): Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 132

kreieren. Doch diese Aufteilung ist nicht unproblematisch, denn Authentizität ist im Grunde immer mit Darstellung verbunden, da das, was als authentisch wahrgenommen wird, sich stets unter Beobachtung befindet und somit bereits ein Bestandteil eines symbolisch-ästhetischen Systems ist. Auf diese Weise betrachtet zeigt sich das vermeintlich Natürliche ausschliesslich in einer symbolischen Rahmung und verliert dadurch jeglichen Anspruch auf Authentizität.

Bertolt Brecht unterstreicht diese Feststellung, denn er war der Überzeugung, dass es Aufgabe der Kunst sei, das Natürliche auf die Bühne zu stellen und dieses dadurch sowohl auffällig als auch sensationell und somit nicht-authentisch werden zu lassen.¹⁴⁸ Bei auffälligen und als nicht der Norm entsprechend geltenden Körpern, wie zum Beispiel einem behinderten Körper, wird meistens jedoch davon ausgegangen, dass sich diese Personen auf der Bühne nur authentisch und echt präsentieren können und folglich die künstlerische Darstellung hinter einer körperlichen Auffälligkeit verschwindet. Ausserdem wird vor allem Performern mit geistiger Behinderung oftmals unterstellt, sie seien zu keiner Verstellung und somit nicht zur schöpferischen Autonomie und Autorschaft fähig, womit sie immer als authentisch wahrgenommen werden, auch auf der Bühne.

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, geht Tobin Siebers davon aus, dass ein behinderter Körper auf der Bühne „hyper-sichtbar“¹⁴⁹ wird. Diese Hyper-Sichtbarkeit hat nicht nur mit dem Körper, sondern ganz stark mit dem Machtdispositiv des Theaterapparates zu tun, denn die darstellenden Künstler mit Behinderung sind innerhalb dieses Rahmens nach wie vor ein ungewohntes Element und damit sowohl auffällig als auch erklärungsbedürftig. Siebers geht gar so weit zu sagen, dass in gewisser Art und Weise jede Erscheinung einer Person mit einer Behinderung in einem Raum als Theater bezeichnet werden kann, denn sie lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters stets auf die Behinderung. Aufgrund dieser Erkenntnis plädiert Siebers dafür, eine „Ästhetik der Behinderung“¹⁵⁰ zu etablieren, welche die „Behinderung als einen für sich alleinstehenden ästhetischen Wert“¹⁵¹ betrachtet. In diesem Zusammenhang hat der Autor und Schauspieler Peter Radtke den Hinweis geäussert, „dass Maler [, Musiker] und Dichter [...] hinter ihrem Werk verschwinden können, während Schauspieler stets ihr eigenes Werk sind und zeigen“¹⁵². Die Fokussierung auf eine *Ästhetik der Behinderung* muss jedoch kritisch betrachtet werden, denn dadurch wird die Behinderung einmal mehr als etwas, das

¹⁴⁸ Vgl. Schulte 2012, S. 132.

¹⁴⁹ Siebers 2012, S. 16.

¹⁵⁰ Siebers 2012, S. 26.

¹⁵¹ Siebers 2012, S. 29.

¹⁵² Roselt, Jens: Der Zuschauer als Täter. In: Schipper, Imanuel (Hg.): *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 87.

isoliert wird, dargestellt, anstatt sie als inklusiven Aspekt einer Kunst aufzufassen, in welcher Diversität stattfindet.

Der Theaterwissenschaftler Benjamin Wihstutz unterbreitet diesbezüglich einen Vorschlag, indem er drei Formen der schauspielerischen Emanzipation aufzählt, die er auf die Bühnendarstellung von Künstlern mit Behinderung anwendet.¹⁵³ In seinen Augen ist erstens bereits die berufliche Tätigkeit eines Darstellers mit Behinderung in einem professionellen Theater, wie zum Beispiel dem Theater HORA, eine Möglichkeit der Emanzipation. Dass diese Akteure von sich behaupten können, als professionelle Darsteller zu arbeiten, lasse sich durchaus als emanzipatorische Errungenschaft betrachten, so Wihstutz. Zweitens biete die Tatsache, auf der Bühne zu stehen, die Möglichkeit, sich mithilfe einer dargestellten Figur von der stereotypen Rollenzuschreibung zu distanzieren. Dabei könne beispielsweise den gesellschaftlichen Normen und Klischees von Perfektion und Behinderung mit Ironie und Witz begegnet oder gesellschaftliche Themen ins Absurde und Surreale gewendet werden, um Unmögliches möglich zu machen. Und drittens offenbare die Darstellung von Behinderung auf der Bühne aufgrund jeweiliger spezifischer Macken, sprachlicher Herausforderungen und körperlicher Eigenheiten die Etablierung einer eigenständigen ästhetischen Form von Kunst oder gar einer Erweiterung bereits etablierter ästhetischer Formen von Kunst, die ohne die Behinderungen der Darsteller nicht gelingen könne.

Exakt diese Thematik der darstellerischen Emanzipation findet sich nach Wihstutz in einer sehr ausgeprägten Form in der Inszenierung *Disabled Theater* wieder. Wihstutz spricht in diesem Zusammenhang jedoch nicht von drei, sondern von vier verschiedenen Aspekten der Emanzipation.¹⁵⁴ Die Rede ist von der Emanzipation als Gewinn von Handlungsmacht, von der Emanzipation als Akt der Selbstdistanzierung, von der Emanzipation vom Leistungsprinzip und von der Emanzipation vom ästhetischen Urteil. Die detaillierte Auslegung dieser Emanzipationen folgt im Hauptkapitel über *Disabled Theater*.

Die Tatsache, dass die Theater- und Tanzwissenschaft sich erst seit Beginn der 2000er Jahre mit der Behinderung in der Kunstwelt auseinandersetzt, lässt das Missverständnis aufkommen, dass in diesem Bereich vor dem 21. Jahrhundert praktisch keine Beschäftigung stattgefunden hat.

¹⁵³ Vgl. Wihstutz, Benjamin: Schauspiel als Emanzipation. Das australische Back to Back Theatre, seine Ästhetik und Arbeitsweise. In: Schipper, Imanuel (Hg.): Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 148–149.

¹⁵⁴ Vgl. Wihstutz, Benjamin: "... And I Am an Actor". On Emancipation in Disabled Theater. In: Umathum, Sandra u. Wihstutz, Benjamin (Hg.): *Disabled Theater*. Zürich u. Berlin: Diaphanes 2015, S. 40.

Wie durch dieses Kapitel hoffentlich nachvollziehbar gemacht werden konnte, ist dies nicht der Fall.

Davon abgesehen stellt sich die Frage, ob die damit in Zusammenhang stehenden kontroversen Debatten, die in sehr ausgeprägter Form hinsichtlich der Inszenierung *Disabled Theater* stattgefunden haben, die kulturellen Hegemonien nicht vielmehr festschreiben statt aufbrechen. Denn wer sind die, die sprechen, sich an diesem Diskurs beteiligen und ihn mitgestalten? Sind die Akteure mit Behinderung inkludierter Teil davon oder werden sie ausgeschlossen? Eine Möglichkeit, sich mit diesen Fragen auseinanderzusetzen, ist, den entstandenen und sich wandelnden Diskurs über *Disabled Theater* zu analysieren. Dies könnte ein wichtiger Schritt sein, um aufzuzeigen, ob und inwiefern sich die Art und Weise, wie über die performative Kunstpraxis von und mit Darstellern mit Behinderung gesprochen und geschrieben wird, verändert hat. Eine potenzielle Akzentverschiebung würde die Chance erhöhen, der Bühnenkunst von und mit Künstlern mit Behinderung einen festen Platz in der Theater- und Tanzwissenschaft zu garantieren.

4. Disabled Theater

Disabled Theater ist nicht das, was man gemeinhin unter Tanz, Theater, Tanztheater oder Performance versteht. Es handelt sich vielmehr um eine Hybridform performativer Kunst, in der diverse Elemente von Tanz, Theater und Performance vorzufinden sind. Auch könnte die Inszenierung als *staged performance* bezeichnet werden, also als inszenierte Performance, die den Prozess ihrer eigenen Inszeniertheit zum Thema macht. Zudem stehen Schauspieler mit geistiger Behinderung auf der Bühne. Diese Kombination löste eine grosse Debatte in der Gesellschaft aus. Doch wie sieht diese aus? Und wieso wurde exakt diese Inszenierung ab ihrer Premiere am 10. Mai 2012 so kontrovers diskutiert? Welchen Beitrag leisteten dabei die beiden Hauptakteure Jérôme Bel und das Theater HORA? Einmal mehr stellen sich diese Fragen, und die Antworten werden weiterhin zu diskutieren sein. Um diese Fragen bis zu einem gewissen Grad beantworten zu können, gilt es zunächst, die Hauptakteure zu präsentieren und die Hintergründe der Zusammenarbeit zu erläutern.

4.1 Das Theater HORA

1993 gründete Michael Elber das Theater HORA. Doch bereits vier Jahre vor der eigentlichen Gründung begann das Theater erste Formen anzunehmen. Im Frühling 1989 fragte die Sozialpädagogin und Betreuerin des Wohnheims Schanzacker in Zürich, Gerda Fochs, den mit ihr befreundeten Elber an, ob er bei ihnen im Haus einen Theaterkurs für die dort wohnenden Frauen mit geistiger Behinderung anbieten wolle. Elber war zu dieser Zeit als Lehrer tätig und hatte noch nie zuvor mit Menschen mit geistiger Behinderung zu tun gehabt. Gleichwohl nahm er das Angebot an. Das Wohnheim Schanzacker finanzierte dieses im Oktober 1989 gestartete Projekt und so führte Elber in Zusammenarbeit mit der Rhythmik-Lehrerin Wanda Wolfensberger einen dreimonatigen Theaterworkshop durch. Einige der Bewohnerinnen äusserten danach den Wunsch, weiterhin Theater machen zu wollen. Die Zusammenarbeit zwischen dem Wohnheim Schanzacker und Elber wurde bis zum 8. Dezember 1990 verlängert und mündete in einer *Schneewittchen*-Inszenierung, welche die Kursteilnehmerinnen für Verwandte und Freunde aufführten. Im Anschluss daran wurde keine Fortsetzung geplant, und so endete die Zusammenarbeit zwischen Elber und dem Wohnheim in gegenseitigem Einvernehmen.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Vgl. Bugiel, Marcel; Elber, Michael; Jahnke, Nele u. Marinucci, Sarah: Theater HORA. Die unendliche Geschichte. In: Bugiel, Marcel u. Elber, Michael (Hg.): Theater HORA. Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind. Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 432–433.

Am 2. März 1991 besuchte Elber im Zürcher Theaterhaus Gessnerallee die Inszenierung *Im Stehen sitzt es sich besser* des damals in Berlin neu gegründeten Theater Thikwa. Ko-Regie führte die Zürcherin Christine Vogt, Initiantin und Mitgründerin des Theater Thikwa. Auf der Bühne standen professionelle Darsteller mit geistiger Behinderung, die eine Interpretation der Kaspar-Hauser-Geschichte spielten. Die Art und Weise, wie die Darsteller ihre Bühnenpräsenz auslebten, beeindruckte und faszinierte Elber so, dass er daraufhin den Entschluss fasste, ebenfalls eine Produktion mit Darstellern mit geistiger Behinderung in Angriff zu nehmen. Er wollte eine möglichst breite Öffentlichkeit ansprechen und dieser die Fähigkeiten jener Menschen zeigen, die ihn selbst so begeisterten. Folglich kehrte Elber in das Wohnheim Schanzacker zurück und startete eine Theaterproduktion, dieses Mal jedoch unter professionellen Bedingungen. So wurde am 15. Januar 1993 die Uraufführung von *Aber Zeit ist Leben und das Leben wohnt im Herzen* frei nach Michael Endes Roman *Momo* (1973) realisiert. Die Produktion war für alle Beteiligten ein grosser Erfolg und verhalf dem Theater zu seinem Namen: HORA, nach der Figur des *Meister Hora* als Hüter der Zeit in Endes Geschichte. Dieses Ereignis war der Startschuss für die Gründung einer Theaterkulturwerkstatt. Der erste konkrete Schritt war die Vereinsgründung am 27. Juni 1993. Ab diesem Zeitpunkt folgten in regelmässigen Abständen Theaterproduktionen, und zweimal jährlich wurde eine Vereinszeitschrift herausgegeben. Dadurch wurde der Name HORA in der Zürcher Kulturszene immer mehr zu einem Begriff.¹⁵⁶

Fachleute, die sich bereits mit dem Thema *professionelle Darsteller mit geistiger Behinderung* befasst hatten, attestierten der Philosophie des Theater HORA eine gesellschaftspolitische Komponente. Diese Annahme wurde durch die Zielformulierung Elbers bestätigt: „Ich will gutes Theater machen, das nicht auf den Mitleidsbonus angewiesen ist.“¹⁵⁷ Dem Theater HORA ging es folglich nicht um die Therapierung von Menschen mit geistiger Behinderung, sondern um die Förderung der Fähigkeiten der Darsteller sowie die Anerkennung ihrer künstlerischen Arbeit als eigenständige Leistung.

Mittlerweile hat das Theater HORA weit über 100 Projekte unterschiedlichster Art realisiert. Nebst den Theaterproduktionen wurden auch Kunstausstellungen, Musikveranstaltungen und internationale Theaterfestivals organisiert – ab 1998 auch in Zusammenarbeit mit Gastregisseuren und -choreografen. Im Jahr 2003 wurde das Theater HORA Teil der Stiftung

¹⁵⁶ Vgl. Bugiel; Elber; Jahnke u. Marinucci: Theater HORA. Die unendliche Geschichte 2014, S. 434–436.

¹⁵⁷ Baigger, Katja: «Auf der Bühne bin ich ein anderer». In: Neue Zürcher Zeitung online, 09.10.2013, https://www.nzz.ch/zuerich/zuercher_kultur/auf-der-buehne-bin-ich-ein-anderer-1.18164280, 11.09.2019.

Züriwerk und ist seitdem die erste und bis heute einzige professionell arbeitende Kulturwerkstatt für Künstler mit geistiger Behinderung in der Schweiz. Ab 2009 wurde zudem eine anerkannte Schauspiel-Berufsausbildung für Menschen mit geistiger Behinderung ermöglicht.¹⁵⁸ Dieses Angebot verschaffte dem Professionalitätsaspekt des Theater HORA hohe Anerkennung und führte zu einer Umstrukturierung des Theaterbetriebs. Ab diesem Zeitpunkt wurde die künstlerische Arbeit des Theater HORA in zwei Bereiche unterteilt: in die Schauspielausbildung und das Erarbeiten von Bühnenproduktionen, entweder als Eigenproduktionen oder in Zusammenarbeit mit externen Künstlern. Zudem ist zu erwähnen, dass 2007 das Internationale Theaterfestival *OKKUPATION!* vom Theater HORA in Zusammenarbeit mit Andreas Meder und Marcel Bugiel aus der Berliner inklusiven Theaterszene ins Leben gerufen wurde. *OKKUPATION!* warb mit dem Spruch: „Der Titel ist Programm – mit Lust und Elan in den öffentlichen Raum, mit Vehemenz und Nachdruck ins Rampenlicht des regulären Kulturbetriebes!“¹⁵⁹. Ziel war, dass „[die] Kunst vermeintlicher Aussenseiter den anerkannten (Kultur-)Raum temporär [besetzte]“¹⁶⁰. Somit hatte bei diesem Festival das Thema Inklusion in jeglicher kulturellen Hinsicht – sei es im Theater, im Tanz, in der bildenden Kunst oder in der Musik – oberste Priorität. Zudem war es dem Festival dank der Zusammenarbeit mit Meder und Bugiel, die das 1997 gegründete Festival *Grenzenlos Kultur* in Mainz und das seit 2005 jährlich stattfindende *NO LIMITS* Festival in Berlin teilweise bis heute noch organisieren und leiten, möglich, die Fühler in künstlerischer Hinsicht über die Landesgrenze hinaus auszustrecken. Folglich ergab sich die Möglichkeit, neben national bekannten Künstlern, wie die seit über 30 Jahren bestehende Band Die Regierung oder die Schweizer Tänzerin Simone Truong, auch internationale Grössen, wie The Tiger Lillies aus Grossbritannien oder den französischen Choreografen Jérôme Bel, einzuladen, was zu einer grösseren Vernetzung der inklusiven mit der regulären Theater- und Tanzszene führte.

Besonders das Zusammentreffen mit Jérôme Bel im Mai 2011 war dafür verantwortlich, dass eine Umstrukturierung des HORA-Betriebes sehr schnell vollzogen werden musste. Denn durch die Produktionsbedingungen für *Disabled Theater* mussten die ehemaligen Pläne des vergleichsweise kleinen Theaterbetriebs überdacht und angepasst werden. Kaum war die

¹⁵⁸ Die Schauspielausbildung wurde im Sommer 2018 bis auf Weiteres sistiert. Das Theater HORA war aufgrund seiner beschränkten Grösse nicht mehr in der Lage, neu ausgebildete Schauspieler aufzunehmen und es gibt in der Schweiz nach wie vor keine Jobalternativen. Die Planung eines neuen Ausbildungskonzeptes ist jedoch bereits im Gange.

¹⁵⁹ Internationales Theaterfestival OKKUPATION!, <http://www.hora-okkupation.ch/okkupation2007/intro.html>, 23.09.2019.

¹⁶⁰ Internationales Theaterfestival OKKUPATION!, <http://www.hora-okkupation.ch/okkupation2007/intro.html>, 23.09.2019.

gegenwärtige internationale Theater- sowie Tanzszene darüber informiert, wo und unter welchen Bedingungen die Inszenierung aufgeführt werden sollte, wurde das Theater HORA mit Einladungen überhäuft. Diese Tatsache verlangte vom HORA-Betriebsbüro eine enorme Flexibilität und führte zu einer übermässigen Arbeitsbelastung. Diese Entwicklung führte dazu, dass das Festival *OKKUPATION!* nach der vierten Ausgabe im Jahr 2013 nicht mehr weitergeführt werden konnte. Gleichzeitig erhielten die Schauspieler des Theater HORA eine Vollzeitanstellung und die Geschäftsleitung musste weitere Mitarbeiter einstellen sowie die Aufgabenteilung zielgerichteter formulieren und ihre Umsetzung konkretisieren.

Die strategisch-strukturellen Umgestaltungen sind auch heute noch nicht abgeschlossen. Auf künstlerischer Ebene hat sich in den Jahren zwischen 2011 und 2019 viel Aussergewöhnliches ereignet, wobei drei zentrale Höhepunkte zu vermerken sind: *Disabled Theater* wurde 2012 zur *dOCUMENTA (13)* in Kassel eingeladen, an eine der weltweit bekanntesten und auch bedeutendsten Ausstellungen für zeitgenössische Kunst. Weiter folgte die Einladung der Inszenierung an das *Berliner Theatertreffen 2013*, wobei die Inszenierung als eine der zehn besten im deutschsprachigen Raum ausgezeichnet wurde und die HORA-Schauspielerin Julia Häusermann für ihre Leistung in *Disabled Theater* den Alfred-Kerr-Darstellerpreis erhielt. Und der dritte Meilenstein ist die Verleihung des Schweizer Grand Prix Theater/Hans-Reinhart-Ring 2016 an das Theater HORA für sein langjähriges Kunstschaffen. Bugiel, der Dramaturg von *Disabled Theater*, bezeichnete die Inszenierung „als markante Umbruchsphase“¹⁶¹. Zum einen wurde dem künstlerischen Leiter Elber mit der Regisseurin und Performerin Nele Jahnke eine Stellvertretung in künstlerischer Hinsicht zur Seite gestellt, zum anderen vollzog sich eine „definitive Entkoppelung des Schauspiel-Ensembles von der Abteilung Ausbildung“¹⁶². Darauf folgten weitere wichtige Zusammenarbeiten mit zentralen Vertretern der zeitgenössischen Theater- und Tanzszene, wie zum Beispiel mit dem Puppentheater- und Performance-Kollektiv Das Helmi (D), dem Regisseur Milo Rau (CH/D) und dem Schauspielhaus Zürich (CH), um nur ein paar davon zu nennen. Zudem realisierte das Theater HORA sein Langzeitperformanceprojekt *Freie Republik HORA*. Dabei handelte es sich um ein über mehrere Jahre laufendes und mehrere Phasen umspannendes Theaterexperiment, das zwei zentrale Ziele verfolgte. Einerseits ging es darum, dass Künstler mit geistiger Behinderung nicht nur als Schauspieler, sondern auch als Regisseure künstlerische Autorschaft erhalten. Dies

¹⁶¹ Bugiel, Marcel: Theater HORA. Meilensteine von 1993 bis heute. In: Fournier, Anne; Gilardi, Paola; Härter, Andreas u. Hochholdinger-Reiterer, Beate (Hg.): Theater HORA. Bern u. a.: Peter Lang 2017 (= Mimos, 78), S. 281.

¹⁶² Bugiel: Meilensteine von 1993 bis heute 2017, S. 281.

beinhaltete sowohl die Förderung als auch die Unterstützung der HORA-Schauspieler hinsichtlich ihrer künstlerischen Autonomie und führte dazu, dass Machtstrukturen innerhalb des Theaterbetriebes überdacht werden mussten. Andererseits ging es darum, im Austausch mit dem Publikum der Frage nachzugehen, wie Theater nicht nur *mit*, sondern auch *von* Künstlern mit geistiger Behinderung auf eine konstruktive Art und Weise kritisiert werden kann.¹⁶³

Aufgrund der verschiedenen und vielseitigen Projekte sowie Zusammenarbeiten erhielt das Theater HORA, nebst der Spielstätte Casino-Saal Aussersihl, eine zweite Probenbühne in der Roten Fabrik¹⁶⁴. Zum einen hob diese Veränderung die Trennung zwischen Ensemble und Ausbildung noch stärker hervor und zum anderen gelang aufgrund der engeren Zusammenarbeit mit der Roten Fabrik ein nächster Schritt in die Mitte der freien Zürcher Theater- und Tanzszene, was dem Theater HORA weitere Anerkennung zukommen liess und seine Sichtbarkeit verstärkte. Das Theater befand sich auf einer Erfolgswelle, die jedoch auch ihren Tribut forderte. Mit der im Sommer 2018 erfolgten Sistierung der Schauspielausbildung wurde die Schattenseite des Erfolges deutlich, die zeigte, dass das Theater HORA an seine Grenzen gestossen war. Nun stand die Frage im Raum, welche Konsequenzen diese Entwicklungen für das Theater HORA im Besonderen und die darstellende Kunst von und mit Menschen mit Behinderung im Allgemeinen hat.¹⁶⁵ Das Theater HORA plant, mit einer Reorganisation des Betriebs Möglichkeiten zu schaffen, um eine entsprechende Ausbildung wieder aufzunehmen. Es ist sich der grossen Verantwortung seiner Monopolstellung bewusst und versucht weiterhin, die Schauspielausbildung auf weitere Felder auszuweiten und Kooperationen einzugehen.

4.2 Jérôme Bel

Der in Paris lebende französische Choreograf Jérôme Bel studierte am Centre National de Danse Contemporaine (CNDC) in Angers. Nach seiner Ausbildung arbeitete er unter der Leitung verschiedener berühmter Choreografen (Angelin Preljocaj, Joëlle Bouvier, Régis Obadia) und als Assistent von Phillippe Découflés für die Zeremonien bei den Olympischen Winterspielen von 1992 in Albertville. Zwei Jahre später entwarf Bel mit *Nom donné par l'auteur* (1994) seine erste eigene Performance, auf die bis heute über 20 weitere Produktionen

¹⁶³ Weitere Informationen zu *Freie Republik HORA* sind dem Unterkapitel über ebendieses Langzeit-Performanceprojekt auf den Seiten 136 bis 146 der vorliegenden Arbeit zu entnehmen.

¹⁶⁴ Die Rote Fabrik – ein ehemaliges Fabrikareal im Zürcher Stadtteil Wollishofen – ist ein alternatives Kulturzentrum, welches 1980 eröffnet wurde. Neben Theater- und Probenbühnen gibt es dort auch eine Kindertagesstätte, diverse Kunstateliers und ein Restaurant.

¹⁶⁵ Eine umfassende Darlegung der heutigen Situation von Theater HORA findet sich im Unterkapitel zum Theater HORA in der Krise auf den Seiten 157 bis 158 der vorliegenden Arbeit.

folgten. Das Ablehnen des Spektakulären sowie das Infragestellen von Aufführungscodes und technischer Virtuosität bestimmten seine Arbeiten von damals bis heute. Ausserdem begann Bel, Themen des Alltags hervorzuheben, indem er die Grenzen zwischen Zuschauenden und Performern aufhob und das Publikum zum Teil seiner Inszenierungen werden liess. Diese allmähliche Verwischung von Grenzen wurde zu seinem Markenzeichen. Mithin begann er sich als Choreograf den Weg in die Tanzlandschaft zu bahnen und immer mehr Einfluss auf sie auszuüben. Seine Stücke sind von philosophischen sowie provokativen Konzepten durchdrungen und von einer traditionellen Vorstellung von Tanz weit entfernt.¹⁶⁶

In einem Interview¹⁶⁷ mit Bugiel betonte Bel, dass sein künstlerisches Projekt der Versuch sei, die Strukturen des Theaters sowie seine Funktionsweise und Macht zu begreifen. Für ihn sei jede Inszenierung eine Art wissenschaftliches Experiment in einer Art Theater-Labor. Zudem sei es ihm wichtig, dass die Zuschauer dieselben emotionalen und intellektuellen Stadien durchlaufen, die er selbst während der Erarbeitung einer Inszenierung durchschritten habe. Deswegen wahre er als Regisseur die Distanz zwischen sich und den Performern, denn nur so könne er erkennen, was die Zuschauenden sehen werden. Aufgrund der Tatsache, dass Bel nicht lediglich eine Geschichte erzählt, wird die narrative Ebene konsequenterweise durch eine reflexive ergänzt, wobei er seine eigenen Überlegungen zu performativen Mechanismen innerhalb des kulturellen Kontextes offenlegt, in dem jede seiner Inszenierungen entstanden ist.

Wie bereits erwähnt, gilt ein grosses Interesse Bels dem Zuschauer. „Ich möchte, dass das Publikum nach der Performance [...] einen anderen Standpunkt gewonnen hat und versucht, sich der Regeln für Zuschauer bewusst zu werden.“¹⁶⁸ Bei der Erarbeitung seiner Inszenierungen versucht der Choreograf somit stets, die Rezeptionshaltung eines „idealen Lesers unabhängig von allen persönlichen Befindlichkeiten“¹⁶⁹ mitzudenken.

Im Folgenden wird die Rezeptionstheorie des Literaturwissenschaftlers Wolfgang Iser bei der weiteren Beschreibung von Bels künstlerischem Schaffen angewandt. Dieser Brückenschlag ist deswegen von Interesse, weil Iser sich in seinen Erörterungen die Frage stellt, inwiefern es

¹⁶⁶ Vgl. R.B. Jérôme Bel: Biographie, <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=6&b=3>, 03.06.2014. / Vgl. Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 327–328. / Vgl. Roy, Sanjoy: *Step-by-step guide to dance. Jérôme Bel*. In: *The Guardian*, 22.11.2011, <https://www.theguardian.com/stage/2011/nov/22/step-guide-dance-jerome-bel>, 17.05.2015.

¹⁶⁷ Vgl. Interview von Marcel Bugiel mit Jérôme Bel: *Entretien sur Disabled Theater* (2012), <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=15&ctid=1>, 18.09.2019.

¹⁶⁸ Aussage von Bel, zit. nach Ploebst, Helmut: *No wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels. 9 Portraits*. München: Kieser 2001, S. 199 [zweisprachige Ausgabe, ins Englische übers. v. David Ender].

¹⁶⁹ Raters, Marie Luise: *Wirkungsästhetik/Rezeptionsästhetik*. In: Trebess, Achim (Hg.): *Metzler Lexikon. Ästhetik*. Stuttgart: J. B. Metzler 2006, S. 432.

einen solchen idealen Leser überhaupt gibt. Obwohl diese in der Theaterwissenschaft als umstritten gilt¹⁷⁰, ist eine literaturwissenschaftliche Perspektive hier von Vorteil, da nicht nur die Lektüre eines Buches, sondern auch die Rezeption eines performativen Ereignisses als Lesen eines Textes betrachtet werden kann.¹⁷¹ Die Behauptung, dass das Geschehen auf der Bühne einer Lektüre gleichkommt, untermauert Bel in seinen Arbeiten, was der folgende Text des Tanzkritikers Sanjoy Roy über den Choreografen verdeutlicht:

This section should really be called “reading Jérôme Bel“ [...]. One way to start “reading“ Jérôme Bel is to look at his titles. His first piece, *Nom donné par l’auteur* (“Name given by the author“) is the dictionary definition of the word “title“ – hence, a kind of non-title. *The Last Performance* (1998) was not his last performance, and *Xavier Le Roy* (2000), though officially by Bel, was in fact choreographed by his colleague Xavier Le Roy “in the manner of“ Jérôme Bel. Such artful ironies are not always intentional: Bel cancelled *The Show Must Go On 2* (2004) shortly after its premiere, having presumably decided not to take its title too literally.

Text is very common: *Shirtology* (1997) is a kind of textual striptease, with layer after layer of T-shirts being removed, each bearing a different printed slogan; in *The Show Must Go On* (2001), a bopalong performance to pop songs, the dancers sing snatches of the lyrics; more recently the performers simply talk a lot. [...]

And dance? It is often made conspicuous by its absence: Bel uses ordinary movement, non-dancers, and prefers pointing out the conditions in which dance is staged rather than focusing on dance itself. The nearest he gets to straightforward dancing is in a cycle of biographical works about the lives of dancers.¹⁷²

Ausserdem bezeichnet sich Bel selbst als Tanzphilosophen und erklärt, dass er mit den vom Publikum erwarteten Tanzcodes spiele. Nur wenn der Zuschauer diese Codes lesen könne, würde er die Performance verstehen.¹⁷³ Somit geht die Rezeption einer Inszenierung Bels über das reine Lesen hinaus, da erst durch die Entschlüsselung seiner verwendeten Codes seine Botschaft verstanden werden kann. Aber kann die Rezeption einer Inszenierung Bels wirklich mit der Analyse eines schriftlichen Textes oder der Decodierung von Codes verglichen werden? Kann hinsichtlich Bels Arbeitsweise überhaupt von erzeugten Codes die Rede sein oder kommt nicht eher die Reflexion von bereits bestehenden Codes zum Zuge? So gesehen stünde in der

¹⁷⁰ Vgl. Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln: Böhlau 2005, S. 120–128.

¹⁷¹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Die Aufführung als Text. Band 3. Tübingen: Gunter Narr 1983, S. 10.

¹⁷² Roy, Sanjoy: Step-by-step guide to dance. Jérôme Bel. In: *The Guardian*, 22.11.2011, <https://www.theguardian.com/stage/2011/nov/22/step-guide-dance-jerome-bel>, 17.05.2015.

¹⁷³ Vgl. Gladstone, Valerie: Choreographer Jérôme Bel explains his philosophy of dance. Bel mines the ordinary and virtuosic. In: *The Boston Globe*, 04.11.2011, <http://www.bostonglobe.com/arts/2011/11/03/choreographer-jerome-bel-explains-his-philosophy-dance/lqzb1mBpg3b75eKS2L9xGL/story.html>, 01.06.2015. / Vgl. Hohenadel, Kristin: Nondances That Spur Critics to Brawl and Audiences to Sue. In: *The New York Times*, 20.03.2005, <http://www.nytimes.com/2005/03/20/arts/dance/nondances-that-spur-critics-to-brawl-and-audiences-to-sue.html>, 01.06.2015 [nicht mehr online].

dazugehörigen Rezeption nicht die Entschlüsselung von Codes im Vordergrund, sondern das Wiedererkennen von Bekanntem und die Würdigung der diesbezüglich eingenommenen Position des Autors beziehungsweise des Regisseurs oder Choreografen.

Zusätzlich zum idealen Leser führt Iser den zeitgenössischen Leser ein. Beide seien, so Iser, prominente Typen, die das Publikum konstituieren, das in der gerade stattfindenden Epoche anwesend ist. Diese ideale zeitgenössische Leserschaft steht zwar im Zentrum von Iser's Interesse und stellt den Ausgangspunkt seines Leserkonzeptes und somit seiner Wirkungsästhetik dar.¹⁷⁴ Im weiteren Verlauf seiner Erörterung bemerkt er jedoch, dass unter gewissen Umständen eher von einem kultivierten, statt von einem idealen Leser die Rede sein sollte, „und zwar nicht deshalb, weil er eine erstrebte Idealität verfehlt, sondern weil der ideale Leser eine Unmöglichkeit der Kommunikation verkörpert“¹⁷⁵. Iser will damit sagen, dass der ideale Leser im Grunde in der Lage sein sollte, „das Sinnpotential des fiktionalen Textes in der Lektüre vollständig zu realisieren“¹⁷⁶. Doch sei dies nie möglich, da bereits die Zweitlektüre eines Textes wiederum neue Sinngestalten generieren würde, auch wenn der Text exakt derselbe sei wie jener der Erstlektüre. Der Literaturwissenschaftler erwähnt aufgrund dieser Erkenntnis drei für ihn zentrale Lesertypen – den Archileser, den informierten Leser und den intendierten Leser¹⁷⁷ –, die sowohl in Anbetracht der Problematik eines idealen Lesers zu berücksichtigen seien als auch hinsichtlich der Wechselwirkung und des gegenseitigen Verständnisses zwischen Autor und Leser Klarheit schaffen sollen.

Der von Iser erwähnte und vom Literaturwissenschaftler Michael Riffaterre entwickelte Archileser stellt im Grunde eine „Informatorengruppe“¹⁷⁸ dar bestehend aus verschiedenen Lesern, die im Text Knotenpunkte suchen, anhand derer eine stilistische Tatsache bezeugt werden kann. Iser bezeichnet diesen Lesertyp als „Wünschelrute“¹⁷⁹, da er versucht, das Wirkungspotenzial eines Textes zu objektivieren. Doch das Modell weist Lücken auf, da es sich nur auf die stilistische Ebene eines Textes anwenden lässt. Bezogen auf die Wirkung eines Textes spielt die inhaltliche Ebene jedoch eine ebenso grosse, wenn nicht grössere Rolle, und da kann es keinen Mittelwert von Leserreaktionen geben. Denn jeder Leser dieser Informatorengruppe weist unterschiedliche Kompetenzen auf und hat gezwungenermassen, aufgrund individueller kultureller und sprachlicher Hintergründe, eine andere

¹⁷⁴ Vgl. Raters 2006, S. 432.

¹⁷⁵ Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München: Fink 1994, S. 53.

¹⁷⁶ Iser 1994, S. 53.

¹⁷⁷ Vgl. Iser 1994, S. 55.

¹⁷⁸ Iser 1994, S. 55.

¹⁷⁹ Iser 1994, S. 55.

Herangehensweise und somit ein spezifisches Verständnis eines Textes. Der informierte Leser folgt nach Iser hingegen einem Lernkonzept, wodurch dieser als Einzelkämpfer alle Bedingungen zur Texterschliessung erfüllt. Folglich hat er die Fähigkeit zu verstehen, was der Autor zu äussern beabsichtigt. Und schliesslich gründet der intendierte Leser zusätzlich noch auf einem Rekonstruktionskonzept, „das erlaubt, jene historischen Publikumsdispositionen freizulegen, auf die der Autor hinzielt“¹⁸⁰.

In diesem Zusammenhang fällt der Archileser ab, vor allem aufgrund der mit diesem Lesekonzept eingehenden Annahme, dass stets in Gruppen gelesen und nach Einigkeit hinsichtlich des Wirkungspotenzials gefahndet wird. Dieses Konzept lässt sich nur schwer auf die Praxis anwenden. Die beiden zuletzt dargelegten Lesekonzepte stellen sich jedoch hinsichtlich einer Anwendung auf die Rezeption von *Disabled Theater* als sinnvoll heraus. Beide existieren selbstverständlich nur in der Vorstellung eines Autors, der gerade mit der Erarbeitung seines Werkes beschäftigt ist. Diese imaginierten Rezipienten sind somit wichtige und implizite Aspekte in der Arbeit des Produzenten. Dadurch entsteht eine Textstruktur, „durch die der Empfänger immer schon vorgedacht ist“¹⁸¹ und die ihm folglich vorgegeben wird. Trotzdem ist der Rezipient frei in der Wahl seiner Blickpunkte, auch wenn er einer vom Autor angelegten Gliederung zu folgen gedenkt, denn Menschen lesen Texte sehr unterschiedlich, sei es gründlich, schnell, selektiv, unaufmerksam, Seiten überspringend und so weiter. Also ist der Sinngehalt eines literarischen Textes für den Rezipienten „nur vorstellbar, da er nicht explizit gegeben ist und folglich nur im Vorstellungsbewusstsein des Empfängers vergegenwärtigt werden kann“¹⁸².

Um jedoch nicht zu sehr in die literaturwissenschaftliche Terminologie abzugleiten, muss an dieser Stelle hervorgehoben werden, dass in der darstellenden Kunst die reine Rezeption nicht ausreicht, da stets Interaktionen stattfinden – bei den Schauspielern untereinander, zwischen den Schauspielern und den Zuschauern, aber auch innerhalb des Auditoriums –, die weit mehr sind als nur Rezeption. Dies zeigt sich unter anderem daran, dass Bel, wie viele andere Künstler auch, versucht, bei seinen Arbeiten immer die von ihm erhofften Reaktionen des Publikums mitzudenken. Folglich bemüht er sich, das Publikum seiner Werke zu kontrollieren, wobei ein Regisseur diesen Kontrollversuch nur so lange ausüben kann, bis die Leute den Theatersaal verlassen. So verwundert es nicht, dass sich Bel als intensiver Leser von Roland Barthes’

¹⁸⁰ Iser 1994, S. 60.

¹⁸¹ Iser 1994, S. 61.

¹⁸² Iser 1994, S. 63.

Schriften zu erkennen gibt. Barthes war ein Vertreter der Vorstellung, dass der Leser der eigentliche Produzent des Textes ist. Von diesem Ansatz ausgehend versuchte Bel in seinen früheren Arbeitsphasen, das Publikum zu steuern und zu kontrollieren, um es an einen Punkt zu bringen, an dem es sich selbst in Bezug auf das Gesehene reflektiert und sich der Regeln, die es im Theater der Norm entsprechend einzuhalten hat, bewusst wird.¹⁸³ Doch die Erfahrung lehrte ihn, „das Publikum mehr und mehr in Ruhe zu lassen: [...] denn die Zuschauer verstehen nur, was sie verstehen wollen. Sie sind es, die alles produzieren.“¹⁸⁴

Dieser Ansicht komme der etymologische Blick auf den Theaterbegriff entgegen, so der Tanzkritiker Helmut Ploebst in seinem Portrait über Jérôme Bel. Jener Blick zeige nämlich, wie sich aus dem griechischen Begriff *théâ* (die Schau, das Schauspiel) *theãsthai* heraus entwickelte, was so viel wie (an-)schauen bedeutet.¹⁸⁵ Daraus ist nach Ploebst zu schliessen, dass „nicht das Objekt der Betrachtung Ursprung des Theaters ist, sondern das Subjekt des Zuschauers“¹⁸⁶. Insofern sind es die individuellen Erinnerungen, Gefühle und Assoziationen des Zuschauers, die dem, was auf der Bühne geschieht, gegenübergestellt werden und weswegen Bels Inszenierungen auch „reduzierte, minimalistische Versuchsanordnungen [sind], die mit wenigen Mitteln auskommen“¹⁸⁷.

4.3 Entstehung und Geschichte¹⁸⁸

4.3.1 Die Voraussetzungen und Bedingungen

Das Material, das als Grundlage für die Erläuterung der Entstehung und Geschichte von *Disabled Theater* dient, setzt sich sowohl aus einer Auswahl von E-Mail-Korrespondenzen als auch diversen Gesprächen mit beteiligten Personen zusammen.

Der Anstoss für die Zusammenarbeit zwischen dem Theater HORA und Jérôme Bel war die Tatsache, dass der Choreograf im Mai 2011 nach Zürich ans Internationale Theaterfestival *OKKUPATION!* eingeladen wurde. Die Initiative für dieses Aufeinandertreffen kam von Seiten des Festival-Organisationsteams – Giancarlo Marinucci als Gesamtleiter des Theater HORA, Michael Elber als künstlerischer Leiter des Theater HORA, Marcel Bugiel als Dramaturg und

¹⁸³ Vgl. Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes.* William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: Transcript 2006, S. 351.

¹⁸⁴ Ploebst 2001, S. 200.

¹⁸⁵ Vgl. Ploebst 2001, S. 203.

¹⁸⁶ Ploebst 2001, S. 203.

¹⁸⁷ Ploebst 2001, S. 318.

¹⁸⁸ Viele der Informationen für dieses Unterkapitel stammen aus internen E-Mail-Korrespondenzen und Schriften, welche der Autorin für kurze Zeit zur Verfügung gestellt wurden. Gewisse Aussagen durften, in Absprache mit den betroffenen Personen, direkt zitiert werden, andere wurden von der Autorin paraphrasiert, da deren exakter Wortlaut nicht für die Öffentlichkeit gedacht ist.

Programmleiter des Festivals und Andreas Meder als Festivalleiter. Anlässlich der *OKKUPATION!*-Eröffnungssinszenierung dachten die Organisatoren an eine Version von Bels Inszenierung *The Show must Go On*, die am 4. Januar 2001 in Paris Premiere hatte und bis heute in diversen Variationen durch die Welt tourt. Da Elber mit den HORA-Schauspielern bereits in einem früheren Projekt eine Hommage an Bel inszeniert hatte, erachtete er diese Idee einer Zusammenarbeit als fruchtbar. Auch Bel zeigte sich interessiert hinsichtlich dieses Vorschlags, versprach, sich diesbezüglich Gedanken zu machen und meldete sich nach etwa einem Monat zurück.

Je suis désolé pour le retard, mais pares (sic!) avoir vu la video, il y a vraiment un problème avec ce projet. Les deux choses vont dans le même sens, par contre évidemment il suffirait d'aller dans le sens inverse pour que cela devienne intéressant. Ce qui m'a vraiment intéressé dans leur théâtre c'est quelque chose de difficile à décrire mais qui me semble très très important. Donc je ne serai pas contre de faire un petit workshop avec eux quand je viens à Zurich. Dites-moi ce que vous en pensez?¹⁸⁹

Bel erörtere in dieser E-Mail, dass eine Eröffnungssinszenierung in diesem Sinne nicht funktionieren könne, da sie dem Konzept widerspreche und somit nicht die beabsichtigte Wirkung generieren würde. In derselben Nachricht gab er jedoch auch zu erkennen, dass er an der Art und Weise, wie das Theater HORA arbeitet, sehr interessiert ist. Zudem bemerkte er, dass er in den Schauspielern etwas gesehen habe, das er zwar noch nicht beschreiben könne, ihn aber sehr beschäftige. Eventuell könne eine Art Gegenentwurf zu *The Show Must Go On* zustande kommen. Somit unterbreitete er den Vorschlag, während seines Aufenthaltes in Zürich einen dreistündigen Workshop mit den HORA-Schauspielenden durchzuführen. Bel reiste Ende Mai 2011 nach Zürich, um im Rahmen des Festivals seine Inszenierung *Pichet Klunchun And Myself* zu zeigen und ebendiesen dreistündigen Workshop mit dem Theater HORA zu realisieren. Diese drei Stunden hinterliessen sowohl beim Theater HORA als auch bei Bel Spuren – im positiven Sinne. Einerseits beschloss Bel gleich nach dem Workshop, im August nochmals nach Zürich zu kommen, um eine weitere Woche mit den Schauspielern zu arbeiten. Andererseits kommunizierte er knapp zwei Wochen nach diesem ersten Zusammentreffen, dass er dringend eine Assistenz braucht, die ihm bei der Kommunikation mit dem Schweizerdeutsch sprechenden HORA-Ensemble unterstützen soll. Die Wahl fiel Mitte Juni auf die Schweizer Tänzerin und Choreografin Simone Truong.

Diese ersten drei konkreten organisatorischen Fixpunkte verdeutlichen, dass Bel aufgrund der Auseinandersetzung mit dem Theater HORA auf etwas gestossen war, das ihn sehr interessierte.

¹⁸⁹ Auszug aus einer E-Mail von Jérôme Bel an das Theater HORA, 24.11.2010.

Die Begegnung mit dem Ensemble war seine erste intensive Auseinandersetzung mit Menschen mit geistiger Behinderung. Dieses Erlebnis habe ihn, so Bel, in dem Masse geprägt und fasziniert, dass er dieses für ihn ebenso neue wie fremde Gefühl, das sich aufgrund der unmittelbaren Ko-Präsenz der professionellen Schauspieler mit geistiger Behinderung und ihm selbst entwickelt habe, mittels einer Inszenierung einem spezifisch von ihm mitgedachten Publikum zugänglich machen wolle. Seine Überzeugung, dadurch einen neuen Zugang zu Theater und Tanz zu finden, führte dazu, dass die Umsetzung dieses Plans in schnellem Tempo voranschritt.¹⁹⁰

Die fünf Tage vom 8. bis zum 12. August 2011 waren bei der Entstehung der Inszenierung ein erster wichtiger Höhepunkt. Nach diversen Gesprächen mit Marinucci entschied sich Bel definitiv dafür, mit dem HORA-Ensemble ein Projekt zu erarbeiten, für das er eine Reihe wichtiger Ko-Produktionspartner ankündigte. Marinucci erinnert sich noch genau an diesen Tag.

Und dann selbstverständlich diese Sitzung im Casino-Saal, als man sich dann dazu entschieden hatte, dies zu tun. Dieser ominöse Donnerstag, der letzte Workshop-Tag, als er gesagt hat, er wolle dieses Ding überall zeigen. Er möchte das an die ganz grossen Festivals heranbringen. Das habe eine unglaubliche Kraft und er glaube an das.¹⁹¹

Parallel zur Bestätigung einer Zusammenarbeit äusserte Bel, dass er diese Inszenierung bewusst an den wichtigsten Orten der Kultur zeigen wolle, in einem Netzwerk „einer gewissen zeitgenössischen Theateravantgarde“¹⁹². Der Hintergrund dieser Aussage ist, dass Bel damals bereits einen gewissen Status erreicht hatte und folglich seine Projekte via *Carte blanche* an den grössten und bekanntesten Festivals Europas zeigen konnte. Deshalb durfte er bei Anfragen von Kuratoren sowie Veranstaltern entscheiden, welche seiner Produktionen wann und wo gezeigt werden sollen. Somit wurde bereits im August über mögliche Ko-Produktionspartner diskutiert, die teilweise schon bestätigt hatten, die nächste Arbeit von Bel zu zeigen. Diese Tatsache deutete darauf hin, dass Bel mit all seinen Projekten ein spezifisches Tanz- und Theaterpublikum anzusprechen gedachte, was offenlegt, dass er für den zeitgenössischen renommierten Kulturmarkt produziert und ein spezifisches Tanz- und Theaterpublikum bei der Erarbeitung der Produktion mitdenkt. Für das Theater HORA war dies eine Art Schlüssel, welcher das Tor zu einer bisher noch fremden Theater- und Tanzszene öffnete. Nach dem

¹⁹⁰Vgl. Interview von Marcel Bugiel mit Jérôme Bel: Entretien sur Disabled Theater (2012), <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=15&ctid=1>, 18.09.2019.

¹⁹¹ Bugiel; Elber; Jahnke u. Marinucci 2014, S. 495.

¹⁹² Bugiel; Elber; Jahnke u. Marinucci 2014, S. 499.

Einverständnis aller Beteiligten waren die Bedingungen gesetzt und die Phase der Konkretisierung des Projektes konnte in Angriff genommen werden.

4.3.2 Die Konkretisierung des Projektes

Direkt nach den fünf Workshoptagen im August brachte Bel seine ersten Konzeptideen zu Papier. Darin erklärte er, dass es ihm vor allem darum gehe, ein Porträt von jedem einzelnen Schauspieler zu präsentieren, um im Anschluss daran mit dem Thema der Präsenz und des äussersten Limits von Theater zu experimentieren und Antworten auf seine gegenwärtigen Fragen zu Theater und Tanz zu suchen. Zudem hielt Bel fest, dass die Inszenierung aus zwei Teilen bestehen solle. Der erste Teil werde sich ganz und gar den Persönlichkeiten der HORA-Schauspieler widmen. Sie würden sich selbst vorstellen und gewisse Dinge von sich zeigen, wie zum Beispiel eine Lieblingsszene aus bereits gespielten Theaterinszenierungen oder ein individuell einstudiertes Tanzsolo. Für den zweiten Teil plante Bel ein Experiment mit dem sogenannten Theater der Präsenz. Dabei solle, so Bel, die Erforschung von Theater an der Grenze von Theater verhandelt werden, was heisse, dass die Repräsentation nach und nach verschwinden werde. Das, was übrig bleibe, sei die reine Präsenz. Folglich verschwinde das Theater, was darin resultiere, dass der Realität und somit dem Leben Platz gemacht werde. Diese Gedankengänge entwickelten sich weiter und erreichten im September 2011 ein neues Stadium. Bel entschied sich bereits in der ersten Recherchephase dafür, *Disabled Theater* provisorisch als Titel festzulegen. Ihm gefiel die Tatsache, dass es eine provokative, aber auch zweideutige Formulierung sei. Provokativ sei sie, weil sie in gewisser Weise gegen die Political Correctness verstosse. Und zweideutig sei sie, weil sie auf der einen Seite darauf hinweise, dass Menschen mit geistiger Behinderung auf der Bühne stehen, auf der anderen Seite aber auch zeige, inwiefern das aktuelle konventionelle und den Normen entsprechende Theater *disabled* sei. Dieser Titel impliziert somit eine Art literarisches Zeichen, das der Rezipient entziffern muss, um zu verstehen, was Bel als Autor damit sagen will. Des Weiteren wurden für Bel und die HORA-Schauspieler gegen Mitte September Termine als Skype-Videokonferenzen arrangiert. Bel führte mit jedem Einzelnen ein Telefoninterview durch und fragte ihn nach seiner Meinung zu den vergangenen Proben Tagen. Aufgrund der sprachlichen Verständigungsprobleme war die künstlerische Leitung des Theater HORA anwesend, um die Aussagen der Schauspieler zu übersetzen. Die aus den Antworten gewonnenen Erkenntnisse dienten Bel als Material für die im Oktober stattfindende zweite Probenwoche in Zürich.

Ausserdem stand am 16. September bereits der technische Rider¹⁹³ fest, was bedeutete, dass die Grundbedingungen für die auf der Bühne zu präsentierende Szenerie nach nur einer Probenwoche von Bel festgelegt wurden. Diese Gegebenheit war für die Ko-Produktionspartner von grossem Vorteil, da sie sich aufgrund dieses Wissens bereits früh auf das Gastspiel vorbereiten konnten.

Zeitgleich musste das Theater HORA einen Antrag an das Präsidialdepartement der Stadt Zürich formulieren, um einen Teil der Finanzierung absichern zu können.¹⁹⁴ In diesem Schreiben formulierte HORA, dass Bel mit diesem Projekt beabsichtige, ein dokumentarisches Theater zu erarbeiten, das sich in seine Sammlung namhafter Künstlerportraits einreihen liesse. Folglich würden die HORA-Schauspieler ihre (Theater-)Biografien sowohl erzählen als auch spielen. Zusätzlich erläuterte das Theater HORA Bels Arbeitsweise, die sich draufkonzentriere, alltägliches Tanzen zu zeigen und auf Spektakuläres zu verzichten. Zwar wären seine Produktionen in einer gewissen Art und Weise als Spektakel zu bezeichnen, doch nicht als solche, die den Zuschauer manipulieren würden, denn Bel sehe das Publikum als Ko-Produzenten, dessen Reaktionen seine Arbeit erst vervollständigen würden. Diese in Form eines Antrags eingereichte Reflexion bezüglich des Projektes war einer der ersten Texte über *Disabled Theater*. Die Annahme des Antrags zeigte dann, dass das Vorhaben auf öffentliches Interesse stiess und man mit einer finanziellen Unterstützung rechnen konnte.¹⁹⁵

Ein an diesem Punkt ebenfalls zu erwähnender künstlerischer Entwicklungsschritt gegen Ende September 2011 war der von Bel für seine internationalen Ko-Produzenten formulierte Text über das sich im Entstehen befindende Projekt *Disabled Theater*. In diesem Schreiben erklärte Bel, warum er sich für die Zusammenarbeit mit dem Theater HORA entschieden habe und was das Ziel seiner Recherchen sei. Bel machte deutlich, dass er mit dem Theater HORA arbeite, da das Ensemble aus professionellen Schauspielern bestehe. Ausserdem betonte er, dass die Arbeit auf künstlerischen Erwägungen basiere und folglich nichts mit sozialen oder pädagogischen Absichten zu tun habe. Der Hauptgrund für seine Entscheidung, *Disabled Theater* zu realisieren, sei die Tatsache, dass die Behinderung dieser Menschen sein konventionelles und normiertes theatralisches sowie choreografisches Knowhow gesprengt habe. Die Schauspieler von Theater HORA seien eine lebendige Unterwanderung des Theaters und des Tanzes. Er habe die Absicht,

¹⁹³ Der technische Rider ist ein Dokument, in dem die technische Ausstattung für die Inszenierung beschrieben wird.

¹⁹⁴ Das Theater HORA war auf die finanzielle Unterstützung externer Geldgeber angewiesen, da die Zusammenarbeit mit Jérôme Bel forderte, dass die HORA-Schauspieler zu 100 % angestellt werden.

¹⁹⁵ Die Informationen stammen aus dem Brief, den das Theater HORA an das Präsidialdepartement der Stadt Zürich am 27.09.2011 formuliert hat, und welcher nicht für die Öffentlichkeit gedacht ist.

mit der Darstellung der Behinderung das Publikum dazu zu bringen, über die eigenen Schwächen zu reflektieren. Zudem wolle er mit *Disabled Theater* dafür sorgen, dass die versteckten Handicaps der Zuschauer enthüllt würden. Darüber hinaus solle der von ihm empfundene Mangel an Sichtbarkeit von Menschen mit geistiger Behinderung in der Gesellschaft durch die Kunst abgebildet werden. Denn nur über die Kunst könne der Zugang zu einem offenen Blick auf die Realität erreicht werden.

Abgesehen von den künstlerisch-konzeptuellen Entwicklungsabläufen wurden im selben Monat auch diverse organisatorische Entscheidungen getroffen. Zum einen fanden bereits diverse konkrete Kontaktaufnahmen zu potenziellen Ko-Produzenten statt, sodass bereits am 21. September 2011 der erste virtuelle Kalender für die Tourneedaten feststand und ausserdem entschieden wurde, dass die Vorpremiere im Mai 2012 im Rahmen des *AUAWIRLEBEN* Festivals in Bern stattfinden würde. Zudem erklärte Bel, dass unbedingt eine zweite Assistenz gebraucht werde, falls Truong einmal nicht anwesend sein könne. Marinucci schlug den Komponisten und Theaterregisseur Chris Weinheimer vor, der schliesslich als zweiter Assistent engagiert wurde. Die Rolle der Assistenz war für Bel sehr wichtig, da diese auf der Bühne als sein neutrales Sprachrohr agieren würde. Jede Bitte und Aufforderung, die von ihm geäussert würde, solle auf der Bühne entweder auf Französisch oder Englisch ans Publikum gerichtet zur Sprache gebracht sowie anschliessend auf Schweizerdeutsch oder, wenn Weinheimer auf der Bühne sei, auf Deutsch für die HORA-Schauspieler übersetzt werden.

Nach diesem ereignisreichen September geschah bis zur zweiten offiziellen Probenwoche Mitte Oktober nicht viel mehr, als dass die Zahl der Ko-Produktionspartner stieg und immer mehr Aufführungsdaten fixiert werden konnten.

Am 12. Dezember 2011 wurde die erste Ankündigung der im Januar 2012 geplanten Try-Outs per E-Mail verschickt. Angeschrieben wurden sowohl die Angehörigen der Schauspieler, regelmässige HORA-Besucher, Geldgeber, Theaterschaffende, Veranstalter, Kuratoren als auch die bereits festgelegten Ko-Produzenten. Die Try-Outs waren die ersten vor Publikum stattfindenden Aufführungen und zählten zum wichtigsten Part des Schaffensprozesses. Das für diese halböffentlichen Proben fertiggestellte Script setzte sich aus acht Szenen zusammen, wobei das Setting des minimalistischen Bühnenraums mit elf Stühlen, elf Trinkflaschen neben jedem einzelnen Stuhl sowie dem Technikerpult für Bels Assistentin auf der rechten Seite der Bühne bereits feststand und während des weiteren Entwicklungsprozesses nicht mehr verändert wurde. Auch die ersten vier Szenen dieser primären Version entsprachen der Dramaturgie der endgültigen Inszenierung, in der zunächst die *Ein-Minuten-Szene* gezeigt wurde, worauf die

Präsentation der eigenen Person, die Erläuterung der individuellen Behinderung und die sieben ausgewählten Tanzsoli folgten. Im Anschluss an den letzten Tanz inszenierte Bel als fünfte Szene eine zehnminütige Pause, während der die Schauspieler von ihm über seine Assistentin gebeten wurden, auf der Bühne *Pause* zu machen. In der sechsten Szene wurden die Schauspieler dazu aufgefordert, der Musik von György Kurtág zuzuhören. Die siebte Szene stellte eine Art Spiel dar, in der Bel die Schauspieler über sein Sprachrohr bat, sich so zu verstecken, dass die Bühne leer ist. Danach sollten alle wieder auf die Bühne kommen und sich auf die Stühle setzen. In der achten und letzten Szene wurde das Lied *O Mensch! Gib acht!* von Gustav Mahler abgespielt, wobei alle Schauspieler bis auf Peter Keller nach und nach, entsprechend ihrem eigenen Zeitgefühl, von der Bühne gingen. Zum Schluss war Keller so lange allein auf der Bühne zu sehen, bis das Licht ausging.¹⁹⁶

Dieses erste Inszenierungskonzept wurde nach den Try-Outs aufgrund der unmittelbaren Reaktionen aus dem Publikum, den im Anschluss geführten Publikumsgesprächen sowie der wenige Tage danach folgenden schriftlichen Rückmeldungen nochmals intensiv überarbeitet. Bel betonte in einer E-Mail an das HORA-Team, dass der erste Teil bis zur vierten Szene seines Erachtens gut sei. Das Problem sei der zweite Teil, da die von ihm beabsichtigte Wirkung hier nicht zustande gekommen sei. Er wolle keinen Skandal, sondern einen Erfolg – nicht, weil er sich grundsätzlich vor Skandalen fürchte, die er mit seinen Arbeiten durchaus schon provoziert habe, sondern weil er es sich zum Ziel gesetzt habe, dass die Schauspieler von Theater HORA auf den grössten Bühnen Europas in einem positiven Licht stehen und gesehen werden sollen.

4.3.3 Die Etablierung des Konzeptes

Nach dieser ersten Konfrontation mit dem Publikum im Januar 2012 begann der Teil der Arbeit, bei dem es darum ging, die Inszenierung für die grossen Bühnen der europäischen Theaterfestivals vorzubereiten und konkret zu fassen. Diesbezüglich erörterte Elber in einer E-Mail an Bel seine Idee. Er war der Meinung, dass Bel radikaler sein könne, indem er dem Publikum lediglich das zeige, was er (Bel) selbst im Mai 2011 während der ersten drei Stunden mit den HORA-Schauspielern gesehen habe, also bei seiner ersten Begegnung mit den Darstellern. Das hiesse, dass es weniger Regieanweisungen von seiner Seite her, aber jeden Abend eine neue Performance geben würde. Weniger radikal, aber dem Konzept ebenfalls dienlich sei es, so Elber, wenn Bel den Schauspielern die Freiheit liesse, das auf der Bühne zu tun, was sie selbst tun wollten. Zwar solle Bel seine Bitten und Forderungen durchaus

¹⁹⁶ Die Informationen stammen aus dem ersten von Jérôme Bel verfassten Script zu *Disabled Theater*, welches am 09.01.2012 feststand und nicht für die Öffentlichkeit gedacht ist.

einfließen lassen, jedoch an jedem Abend zu unterschiedlichen Zeiten. Auch so entstünde jedes Mal eine neue Performance, und die Schauspieler selber würden immer wieder überrascht werden. Ausserdem würden sie freier agieren und vielleicht auch nicht immer das tun, was Bel von ihnen verlange.

Aufgrund dieser von Elber geäusserten Ideen sowie der vielen Reaktionen nach den Try-Outs nahm Bel diverse konkrete Veränderungen an der Inszenierung vor. Um den Prozess der Modifikation erläutern zu können, soll nun konkret auf spezifische Szenen eingegangen werden, die verändert, hinzugefügt oder weggelassen wurden. Die Ausbreitung dieser Fakten zeigt, in welchem Masse das Testpublikum einen Einfluss auf die weitere Bearbeitungsphase sowie die endgültige Etablierung des Dramaturgiekonzeptes von *Disabled Theater* hatte.

Die Vorpremiere der Inszenierung, die im Mai 2012 im Rahmen des Berner Theaterfestivals *AUAWIRLEBEN* stattgefunden hat, ist der wichtigste Ausgangspunkt für die nachfolgenden Schilderungen, da nach dieser ersten öffentlichen Aufführung von *Disabled Theater* diverse Veränderungen an der Produktion vorgenommen wurden. Die Inszenierung umfasste damals noch die integrierte Pausenszene, die in der finalen Version nicht mehr vorhanden ist, da sie die Zuschauenden dazu veranlasste, ebenfalls zu pausieren. Das Publikum begann, sich zu unterhalten, statt die Aufmerksamkeit auf die Bühne zu richten, was definitiv nicht in Bels Sinne war, da er klare Vorstellungen von den Reaktionen des Publikums hatte. Ausserdem durften in der Tanzszene nur sieben der elf Schauspieler ihr Solo live vor dem Publikum aufführen. Bel bestimmte jeden Abend sieben neue Tänzer, was bedeutete, dass die Schauspieler bis zum Zeitpunkt der Auswahl selbst nicht wussten, wer in dieser Aufführung tanzen durfte. Dies ist insofern wichtig zu thematisieren, da in der endgültigen Version alle Darsteller tanzen. Dass Bel sich dazu entschlossen hatte, nicht nur die jeweils Ausgewählten tanzen zu lassen, hat einerseits mit der Feedback-Szene zu tun, während der die Schauspieler ihre Meinung zur Inszenierung äussern. Diese Szene wurde in der Phase nach den Try-Outs erarbeitet, um, aufgrund der starken Reaktionen der Angehörigen, eine reflexive Ebene einzufügen. Andererseits kamen auch mehrere Zuschauer auf den Choreografen zu, um ihn zu fragen, warum denn genau diese sieben tanzen durften und die anderen nicht. Den ausschlaggebenden Grund jedoch, der Bel schliesslich dazu veranlasste, jeden tanzen zu lassen, lieferten die HORA-Schauspieler selbst, da mehrere von ihnen geäussert hatten, dass, wenn nicht jeder tanzen dürfe, niemand tanzen würde. Diese demokratische Überzeugungsarbeit der Performer sorgte dafür, dass schliesslich eine Gleichberechtigung umgesetzt wurde. Zudem wurden die Musikeinspielungen von György Kurtág sowie Gustav Mahler bereits vor der Vorpremiere

gestrichen. Ebenfalls Teil des Veränderungsprozesses war das Ende der Inszenierung. In der Version der Vorpremiere verliessen alle Schauspieler nacheinander die Bühne. Jeder durfte individuell entscheiden, wann er abgeht. Fest stand lediglich, dass Keller zum Schluss alleine auf einem der elf Stühle sitzen blieb und dann als letzter die Bühne verliess, da dieser Vorgang nach Bel ein bewegendes und schönes Abschlussbild darstelle. Das Problem bei dieser Art von Bühnenabgang war für ihn jedoch, dass die Zuschauenden bei jedem wegtretenden Schauspielenden klatschten. Bel konnte diese Tatsache nicht akzeptieren, was ihn dazu veranlasste, die Zuschauenden intensiver zu kontrollieren. Diese Haltung Bels kann als Verhinderung von Interaktionen zwischen Schauspielenden und Publikum verstanden werden, was nach sich zieht, dass er dadurch für das Erhalten der vierten Wand plädiert. So kam es, dass er für die Premiere in Brüssel weitere Veränderungen vornahm: Sobald das Publikum beim ersten Abgang zu klatschen begann, trat einer der Schauspieler an die Rampe, um das Publikum durch Handzeichen am Klatschen zu hindern. Mit dieser Art von Schlusszene experimentierte er dann sowohl während der weiteren Aufführungen in Brüssel als auch später an der *dOCUMENTA (13)* in Kassel weiter. Nach dem Aufenthalt in Kassel war die Inszenierung vollständig ausgearbeitet. Bel hatte die Pausenszene komplett gestrichen, sieben ausgewählte Schauspieler tanzten ihr vorbereitetes Solo, in der Feedbackszene äusserten alle Darsteller ihre Meinung, woraus dann folgte, dass in der daran anschliessenden Szene die vier restlichen Darsteller mit ihren Soli auftreten konnten. Zum Schluss der Aufführung forderte Bels Assistentin, dass sich die Schauspielenden vor dem Publikum verbeugen. Mit dieser endgültigen Version ging *Disabled Theater* schliesslich auf Tournee. Es folgten Auftritte auf diversen renommierten europäischen Festivalbühnen. Dabei war und blieb das Publikum stets einer der wichtigsten Einflussfaktoren, sei es aufgrund des Verhaltens während der Aufführungen oder in den Gesprächen und Diskussionen im Anschluss daran. Unweigerlich wuchs das Interesse an *Disabled Theater*, und im Zusammenhang damit wurden die Diskussionen darüber immer kontroverser.

Disabled Theater polarisiert aufgrund seines Konzepts, das ganz klar auf der Mitwirkung des Publikums aufbaut, denn dessen Rezeption wird, wie bereits mehrmals erwähnt, in die theatrale Versuchsanordnung integriert, da der Interaktionsprozess zwischen den Agierenden und den Zuschauenden im Fokus steht.¹⁹⁷ So gesehen sieht Bel das Theater als einen Raum, der die Schauspieler und das Publikum gleichzeitig umfasst. An sich entsteht dieser Raum bei jeder

¹⁹⁷ Vgl. Schmidt, Yvonne: «Wen von uns beiden schauen Sie an?». *Disabled Theater und Menschenformen!* im Kontext des Freakdiskurses. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 376.

Darstellung auf der Bühne vor Zuschauern. Das Faszinierende an *Disabled Theater* jedoch ist, dass alle Performer auf der Bühne so agieren, als ob das, was der Zuschauer zu sehen bekommt, kein Theater ist, dies vor allem, weil keine virtuelle vierte Wand zu existieren scheint.¹⁹⁸ Ausserdem generiert das Spiel mit den verschiedenen Darstellungsmodi auf der Bühne – zu vergleichen mit einem Wechsel zwischen Selbst-, Re- und Präsentation¹⁹⁹ – im Zusammenhang mit der Thematisierung von geistiger Behinderung eine Ebene der Selbstreflexion, denn jeder Zuschauer begegnet den Akteuren des Theater HORA mit seinen individuell gemachten Erfahrungen zu ebendiesem Thema. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob *Disabled Theater* als eine Art *Reenactment* der ersten Begegnung zwischen Bel und den HORA-Schauspielern angesehen werden kann. Der heute inflationär verwendete Begriff hat keine verbindliche Definition und ist somit kein Genre. Grundsätzlich kann jedoch festgehalten werden, dass ein *Reenactment* im Unterschied zur Tradition des Regietheaters eine Geschichte *nachstellt* statt *darstellt* und diese revitalisiert. Es geht dabei nicht um eine Aktualisierung wie beim Remake, sondern um eine Revitalisierung von bereits geschehenen Begebenheiten. Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte geht noch einen Schritt weiter, indem sie verdeutlicht, dass mit dem *Reenactment*

[...] verkörperte Vergegenwärtigungen vergangener Ereignisse bezeichnet [werden], die hier und jetzt vollzogen werden, ein je spezifisches Verhältnis zur Vergangenheit herstellen und damit zugleich ein je besonderes Verständnis von Geschichte implizieren oder auch deutlich artikulieren. *Reenactments* werden in diesem Sinne als Wiederholungen verstanden, die niemals mit dem identisch sind, was sie wiederholen [...]. Sie tragen sich vielmehr selbst als Ereignis hier und heute zu. Insofern es sich bei ihnen um Aufführungen handelt, sind sie gar nicht anders denn als einmalige Ereignisse im Hier und Jetzt zu konzeptualisieren.²⁰⁰

Folglich geht Fischer-Lichte davon aus, dass, auch wenn ein Ereignis als Wiederholung präsentiert wird, es in einem ästhetischen Rahmen, zum Beispiel auf der Bühne, stattfindet und dadurch als etwas Neues in Erscheinung tritt. Milo Rau, Schweizer Regisseur und Intendant des Niederländischen Theater Gent (NTGent), ist diesbezüglich pragmatischer, indem er sagt, dass beim *Reenactment* das getan wird, „was bereits einmal getan wurde, nicht mehr und vor allem nicht weniger“²⁰¹, wobei er sich in seinen Arbeiten jedoch von „kalten, labormässigen

¹⁹⁸ Vgl. Schmidt: «Wen von uns beiden schauen Sie an?» 2014, S. 376–377.

¹⁹⁹ Vgl. Kotte 2005, S. 189–201.

²⁰⁰ Fischer-Lichte, Erika: Die Wiederholung als Ereignis. *Reenactment* als Aneignung von Geschichte. In: Roselt, Jens u. Otto, Ulf (Hg.): Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des *Reenactments*. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld: Transcript 2012, S. 13.

²⁰¹ Rau, Milo: Die seltsame Kraft der Wiederholung. Zur Ästhetik des *Reenactments*. In: Roselt, Jens u. Otto, Ulf (Hg.): Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des *Reenactments*. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld: Transcript 2012, S. 73.

Wiederholungen“²⁰² distanziert. Es geht ihm vor allem um die Herstellung der Realitätseffekte, die, sobald sie präsentiert werden, wiederum ästhetisch gerahmt sind. Bei *Disabled Theater* tauchen diese Realitätseffekte in den meisten Szenen auf, zum Beispiel wenn sich die Schauspieler vorstellen, ihre Behinderungen nennen und sich zum Stück äussern. Diese Momente, die in der Vergangenheit real stattgefunden haben, werden als Fragmente genommen und dienen als Basis für die ausgearbeitete Collage, welche – mit zusätzlichen Fragmenten bestückt – die Inszenierung ergibt. Ausserdem ist die Selbstinszenierung des stets sehr präsenten und dominanten Choreografen Bel, obgleich nicht körperlich anwesend, auch eine Wiederholung des Realitätsmoments, in welchem er mit den Schauspielern geprobt hat. Seine Fragen und Wünsche wurden während der Probensituation durch einen Übersetzer geäussert, wobei Bel in einer grossen Distanz zu den Schauspielern die Szenen betrachtete. Diese gleichzeitige An- und Abwesenheit des Choreografen ist als Effekt in der Inszenierung zu erleben. Gleichwohl reicht der Begriff Reenactment nicht aus oder ist gar falsch, um *Disabled Theater* zu kategorisieren, denn andere Szenen sind nicht aus vergangenen realen Situationen entstanden, sondern wurden künstlerisch erarbeitet. Folglich handelt es sich um eine Kunstcollage, die Momente des Reenactments mit Momenten performativer Kunst vereint.

4.3.4 Das Konzept

Bel ist in der Zeit der politischen und gesellschaftlichen Bewegungen der 1960er und 1970er Jahren in Frankreich aufgewachsen und wurde davon geprägt. Diese Tatsache hat einen starken Einfluss auf sein künstlerisches Schaffen, wie sich in *Disabled Theater*, aber auch in seinen anderen Produktionen, zeigt.

Disabled Theater (2012), Bels 15. Inszenierung, gliedert sich nahtlos in seine Werkreihe ein und markiert einen der Höhepunkte seiner Porträtserie, die mit *Véronique Doisneau* (2004) begonnen hatte. Diese zweitgenannte Inszenierung markierte das Ende von Bels Arbeit mit anonymen Tänzern, wie beispielsweise bei *Jérôme Bel* (1995) oder *The Show Must Go On* (2001), in denen die Tänzer als Objekte auf der Bühne in Szene gesetzt wurden. Mit Beginn der neuen Schaffensphase durch *Véronique Doisneau* verfolgte Bel das Konzept, als Autor hinter der Identität von Subjekten zu verschwinden und somit seine Anwesenheit und Sichtbarkeit aufzugeben. Jeder Tänzer sollte allein und in seinem eigenen Recht als Individuum sprechen können. Gleichzeitig wurde dieses Sprechen und damit der von den Tänzer-Subjekten generierte Diskurs jedoch nach wie vor von Bel initiiert und inszeniert, womit der Choreograf

²⁰² Rau: Die seltsame Kraft der Wiederholung 2012, S. 73.

nicht einfach unsichtbar blieb. Sein Ziel war die Emanzipation dieser Tänzer, die weder durch ihn als Choreografen noch durch ein Kunstsystem subjektiviert werden, sondern allein aufgrund ihrer Individualität, Präsenz und Sichtbarkeit.

Um diese Herangehensweise an den Tanz konkreter fassen zu können, bietet sich ein Vergleich zwischen den beiden Inszenierungen *Véronique Doisneau* und *Disabled Theater* an. Anhand der vier Kategorien Körper, Bühne, Choreografie und Auditorium werden sowohl die Parallelen als auch Unterschiede der beiden Arbeiten herausgearbeitet und zueinander in Beziehung gesetzt.

Véronique Doisneau²⁰³

In *Véronique Doisneau*²⁰⁴ steht die Balletttänzerin Véronique Doisneau als sie selbst und somit als Subjekt auf der Bühne. Sie tritt allein auf der Bühne der Opéra National de Paris auf, wobei ihr zierlicher Körper in diesem grossen Raum verschwindend klein wirkt. Dies kann Doisneau jedoch mit ihrer von Beginn an zu spürenden starken Präsenz wettmachen. Sie trägt die Trainingskleidung einer Balletttänzerin und wirkt in ihrer Haltung konzentriert und angespannt. Die weitläufige Bühne wird von einem gleichmässig gestreuten weissen Licht beleuchtet, wodurch der Fokus automatisch auf Doisneaus auf der Bühne stehenden Körper gerichtet wird, sie in den Mittelpunkt der Szene setzt und somit ihre Präsenz sowie ihren Körper hervorhebt. Die Tänzerin trägt ein Kopfhörer-Mikrofon und beginnt, nachdem sie eine Weile ins Publikum geblickt hat, zu sprechen. Sie erzählt auf eine neutrale und nüchterne Art von ihrer Person, ihrem Leben und ihrer Arbeit als Tänzerin. Ihre Miene verzieht sie dabei fast nicht. Der Schwerpunkt ihrer Erzählung liegt deutlich auf ihrer Arbeit als Tänzerin. Sie spricht vorwiegend darüber, mit wem sie am liebsten zusammengearbeitet, welche Szenen sie gerne getanzt hat und welche nicht, aber auch darüber, was während ihrer Karriere nicht gelungen ist oder ihr nicht entsprochen hat. Zumeist verwendet sie die Vergangenheitsform, da sie kurz vor dem Ruhestand steht und diese Veränderung in ihrem Leben auch betont. Zwischen ihren Schilderungen untermauert sie das Gesagte, indem sie Szenen, die sie selbst getanzt hat oder gerne getanzt hätte, den Zuschauenden präsentiert. Bei ihrer ersten Darbietung läuft keine Musik, doch Doisneau summt den Takt zu ihren Bewegungen, wobei auch zu hören ist, wie sie nach und nach ausser Atem gerät. Sobald sie geendet hat, applaudiert das Publikum. Sobald der

²⁰³ Vgl. Véronique Doisneau. Regie: Jérôme Bel in Kooperation mit der Opéra National de Paris u. Telmondis, FR 2005, 33 Minuten, <https://www.festival-automne.com/en/edition-2017/jerome-bel-veronique-doisneau-film>, 18.09.2019.

²⁰⁴ „Véronique Doisneau“ von Jérôme Bel u. Véronique Doisneau. Choreografie: Jérôme Bel, Opéra National de Paris, Premiere: 22.09.2004 an der Opéra National de Paris.

Applaus verstummt, wird der Erschöpfungszustand von Doisneau offensichtlich. Sie atmet schnell ein und aus und nimmt sich viel Zeit, um sich von der Anstrengung zu erholen, bevor sie weiterspricht. Auch die darauffolgenden Darbietungen, einmal mit Musikbegleitung, kosten sie sichtlich viel Energie und nach jeder Vorführung applaudiert das Auditorium. Bei einer tänzerischen Präsentation von *Giselle*, die sie gerne einmal in ihrem Leben getanzt hätte, wozu es aber nie gekommen ist, streift sie sich ein Tutu über und macht dadurch das Umziehen und somit das *In-die-Rolle-Schlüpfen*, was normalerweise hinter der Bühne geschieht, transparent. Während dieses Tanzes, wieder ohne Musik, äussert sie ab und zu, dass ihr potenzieller Partner sie an dieser Stelle hochheben würde, was beim Publikum Lacher provoziert. Im Anschluss an diese Demonstration spricht Doisneau über eine Tänzerin, die sie sehr verehrt, Céline Talon, und setzt sich mit dem Rücken zum Publikum auf den Bühnenboden. Das Licht geht aus und kommt in einem diffusen Dunkelblau wieder zurück. Talon wird auf der Bühne sichtbar und beginnt mit ihrer Darbietung, die musikalisch begleitet wird. Sobald diese endet, verschwindet Talon mit einem schwebend wirkenden Gang von der Bühne, die dann wieder in das weisse Licht getaucht wird. Das Publikum applaudiert und mit ihm auch Doisneau, wobei ihr Klatschen länger andauert als das der Zuschauenden. Im Anschluss daran spricht Doisneau ihr schlimmstes Erlebnis während ihrer Karriere an: das des Pas de Deux im zweiten Akt von *Schwanensee*, in dem sie als Teil des Tanzcorps lange in ihrer Position verharren muss. Auch diese Sequenz wird von Doisneau tänzerisch dargestellt, wofür sie sich von Bruno, dem Tontechniker, die entsprechende Musik von Tschaikowsky wünscht. Die Sequenz, die sie vortanzte, dauert länger als die zuvor getanzten, und aufgrund der Tatsache, dass statt wie gewohnt viele Tänzerinnen als Schwäne agieren nur sie allein zu sehen ist, wirkt die Szene unerträglich anstrengend und lässt den Betrachter den körperlichen Einsatz spüren, der von der Tänzerin gefordert wird. Bruno dreht die Musik allmählich leiser und das Publikum beginnt zu applaudieren, doch Doisneau tanzt weiter, wobei die Musik wieder lauter wird. Plötzlich beendet Doisneau ihre Bewegungen und gibt dem Tontechniker mittels einer Geste zu verstehen, dass er aufhören soll. Ihre Erschöpfung ist sichtbar und ihr Körper wirkt schlaff. Gleichwohl richtet sie sich mit der gleichen Neutralität und Strenge erneut ans Publikum und offenbart diesem ein weiteres schönes Gefühl, das sie während ihrer Tänzerkarriere verspürte. Die Rede ist von der Verbeugung am Ende eines Stücks. Sie demonstriert drei verschiedene Versionen, die jeweils mit tosendem Applaus gewürdigt werden. Nach der dritten Verbeugung geht Doisneau ab und das Stück endet.

Während der gesamten Vorstellung, abgesehen von den wiederholten Beifallsäusserungen sowie den wenigen Lachern zwischendurch, wirkt das Publikum eher zurückhaltend und somit

weder aktiv noch offensichtlich präsent. Die Tänzerin beansprucht, da sie alleine auf dieser grossen Bühne steht, die gesamte Aufmerksamkeit des Auditoriums nur für sich. Ausserdem erzählt sie den Zuschauenden auf eine direkte Art und Weise von ihrem Leben und tritt somit in eine Interaktion mit ihnen. Während ihrer gesamten Erzählungen verwendet Doisneau stets die Ich-Form, was ihr eine gewisse Form von *Agency* (Selbstbestimmungsrecht) gibt, denn sie vertritt sich selbst und steht in ihrer eigenen Verantwortung auf der Bühne. Auf diese Art und Weise nimmt sie eine Subjektposition ein, die dadurch verstärkt wird, dass sie sowohl Titel, Protagonistin als auch Thema der Inszenierung ist. Sie spricht über sich selbst, ist folglich Gegenstand ihres eigenen Diskurses und analysiert ihre eigene Subjektivität im Verhältnis zur Institution, in der sie arbeitet, und die dort herrschenden Machtverhältnisse. Da Doisneau ihren Text zu einem grossen Teil, immer im Austausch mit Bel, selbst geschrieben hat, teilt sie sich das Autorenrecht gleichmässig mit dem Choreografen und wird Teil des *Jérôme-Bel-Diskurses*.²⁰⁵ Gleichwohl darf hierbei nicht ausser Acht gelassen werden, dass es Bel ist, der ihr ermöglicht, in ihrem Namen und als Subjekt sowohl zu sprechen als auch angehört zu werden.

Disabled Theater²⁰⁶

Bei *Disabled Theater* befinden sich insgesamt zwölf Körper auf der Bühne – die elf Schauspieler und Schauspielerinnen von Theater HORA: Remo Beuggert, Gianni Blumer, Damian Bright, Matthias Brücker, Matthias Grandjean, Julia Häusermann, Sara Hess, Miranda Hossle, Peter Keller, Lorraine Meier sowie Tiziana Pagliaro und die Assistentin Simone Truong²⁰⁷. Die elf HORA-Schauspieler haben alle eine geistige Behinderung, die auf der visuellen Ebene bei einigen erkennbar ist, bei anderen jedoch nicht zwingend auffällt. Auf der Bühne stehen elf Stühle, die im Halbkreis aufgestellt sind, neben jedem Stuhl befindet sich eine Wasserflasche. Im rechten vorderen Bühnenbereich ist ein Regiepult mit einer kleinen Tischlampe zu sehen sowie ein Stuhl. Das Bühnenlicht erscheint in einem grellen Weiss und richtet den Fokus auf die elf Stühle. Sobald die Zuschauer ihre Plätze eingenommen haben, wird der ganze Saal in Dunkelheit gehüllt. Kaum wird das Bühnenlicht wieder aufgeblendet, tritt Bels Assistentin von hinten links auf die Bühne, begibt sich, die Hinterbühne entlang gehend, zu ihrem Regiepult und setzt sich auf ihren Stuhl. Anschliessend knipst sie die Tischlampe an, richtet das Mikrofon ihres Pultes zurecht, blickt ins Publikum und beginnt zu

²⁰⁵ Vgl. Siegmund, Gerald: *Jérôme Bel. Dance, Theatre, and the Subject*. London: Palgrave Macmillan UK 2017, S. 205.

²⁰⁶ *Disabled Theater*. Regie: Aldo Lee u. Jérôme Bel, CH/FR 2015, 97 Minuten, <https://vimeo.com/237112829> [passwortgeschützt], 18.9.2019 [Aufführung im Schauspielhaus Zürich: Schiffbau/Halle im Jahr 2014].

²⁰⁷ Beziehungsweise der Assistent Chris Weinheimer.

sprechen, je nach Land, in dem die Aufführung stattfindet, auf Französisch oder Englisch. Sie begrüsst das Publikum, stellt sich mit ihrem Namen vor und erklärt, dass sie als Übersetzerin von Bel engagiert wurde, da die aus der Schweiz stammenden Schauspieler von Theater HORA nur Schweizerdeutsch sprechen, der Choreograf selbst aber nicht. Oftmals folgen auf diese Aussage ein paar Lacher aus dem Publikum. Nach dieser kurzen Einführung formuliert die Assistentin den ersten Wunsch von Bel – zunächst auf Französisch oder Englisch an das Publikum gerichtet, dann auf Schweizerdeutsch zu den Schauspielenden, während sie den hinteren Bühnenvorhang anvisiert. Bel bittet die Schauspieler, einzeln und nacheinander auf die Bühne zu treten und eine Minute vor dem Publikum stehen zu bleiben. Einer nach dem anderen tritt auf die Bühne und geht wieder ab, jeder in seinem eigenen Tempo. Im Anschluss an diese sogenannte *Ein-Minuten-Szene* steht die Assistentin auf und platziert bewusst präzise ein Mikrofon im vorderen Bühnenbereich. Danach setzt sie sich wieder auf ihren Platz und formuliert die zweite Bitte des Choreografen, wieder zuerst für das Publikum, um sie danach für die Schauspieler zu übersetzen. Bel möchte nun, dass die Schauspieler einzeln ans Mikrofon treten und sich vorstellen, indem sie ihren Namen, ihr Alter und ihren Beruf nennen. Wieder kommen die Schauspieler einzeln und nacheinander auf die Bühne, stellen sich mit ihrem Namen und Alter vor, nennen ihren Beruf – jeder bezeichnet sich als Schauspieler respektive Schauspielerin – und setzen sich auf einen der elf Stühle, womit die Stühle des Halbkreises nach und nach besetzt werden. Die Assistentin übersetzt die Aussagen der Schauspieler wortgetreu. Nach dieser Vorstellungsrunde fordert Bel über das Sprachrohr der Assistentin, dass die Schauspieler ihre Behinderung nennen sollen. Sie werden einzeln bei ihrem Namen aufgerufen, treten ans Mikrofon und nennen ihre Behinderung, jeder und jede auf seine beziehungsweise ihre individuelle Art und Weise. Vor der nächsten Szene, der vierten, steht die Assistentin ein weiteres Mal auf, trägt das Mikrofon zurück zum Regiepult und wickelt das Kabel auf. Als sie sich wieder hingesetzt hat, erzählt sie, dass Bel jeden Schauspieler darum gebeten habe, ein Musikstück auszusuchen und dazu ein Tanzsolo einzustudieren, wovon Bel schliesslich sieben ausgewählt habe. Nun möchte er, dass die von ihm gewählten Soli gezeigt werden. Die sieben Ausgewählten werden einzeln aufgerufen, tanzen, einer nach dem anderen, das einstudierte Solo und setzen sich wieder auf ihren Platz. Die auf den Stühlen sitzenden Schauspieler tanzen und singen im Hintergrund mit. Nach der Szene der sieben Tanzsoli stellt die Assistentin das Mikrofon zurück auf die Bühne, setzt sich ans Regiepult und gibt die nächste Aufforderung von Bel bekannt: dass die Schauspieler sagen sollen, was sie über dieses Stück denken. Wieder werden alle elf HORA-Schauspieler einzeln aufgerufen, treten nacheinander vor, äussern sich zum Stück und gehen zurück zu ihrem Stuhl. Blumer, einer der HORA-

Schauspieler, beklagt sich, dass sein Solo nicht unter den besten sieben zu finden ist und fordert, ebenfalls vortanzen zu dürfen, denn er sei der beste Tänzer. Nach dieser *Reflexion- und Feedback-Szene* wird das Mikrophon ein letztes Mal von der Assistentin weggetragen. Kurz darauf sagt sie, dass Bel sich nun dazu entschieden habe, die vier Soli, die er anfangs nicht präsentieren wollte, doch noch zu zeigen, und die vier anfänglich nicht ausgewählten Schauspieler präsentieren ihre Tanzeinlagen. Im Anschluss an diese Zugabe kommt Bels letzter Wunsch: Alle Schauspieler und Schauspielerinnen sollen sich vor dem Publikum verbeugen. Damit endet das Stück.

Das Auditorium ist während der gesamten Inszenierung wahrnehmbar, und zwar bereits ab der ersten Szene, da aufgrund der absoluten Stille auf der Bühne jedes einzelne Geräusch im Zuschauerraum zu hören ist. Zum ersten Mal geklatscht wird oftmals nach dem ersten Tanzsolo. Es gab jedoch auch Aufführungen, in denen, abgesehen vom Schlussapplaus, gar nicht applaudiert wurde, oder aber bereits nach der ersten sprachlichen Äusserung eines Schauspielers oder einer Schauspielerin. Nicht unterschätzt werden darf die Tatsache, dass das Publikum direkt und kommentarlos mit der Präsenz von Menschen mit Behinderung konfrontiert wird, womit einerseits die konventionelle Erwartungshaltung bei der Frage, welche Künstler als professionell gelten und auf renommierten Bühnen stehen dürfen, ignoriert wird. Andererseits kann die Konfrontation mit Menschen mit geistiger Behinderung auf der Bühne bei den Zuschauern einen Reflexionsprozess hinsichtlich ihrer eigenen Vorurteile auslösen, die sie womöglich schon längst als überwunden glaubten. Behinderung ist, zumindest in vielen Teilen Europas, kein Tabuthema mehr, und die Sichtbarkeit von Menschen mit Behinderung in der Gesellschaft eine alltägliche Gegebenheit. Gleichwohl provoziert diese Konfrontation mit Menschen mit Behinderung Fragen des *Ausgestellt-Werdens* und *Ausnutzens*. Ausserdem ist eine klassische Einteilung der Inszenierung in *gut* oder *schlecht* nicht möglich, was auch in Bels anderen Arbeiten der Fall ist. Das Publikum wird trotzdem implizit dazu herausgefordert, Darsteller mit Behinderung anzuschauen und ihre künstlerische Leistung zu beurteilen. Dabei geht es nicht bloss um die Bewertung der eigentlichen Leistung, sondern ebenso um die Bewertung von ihnen als Menschen mit Behinderung und die damit einhergehenden Machtverhältnisse innerhalb der Gesellschaft. Auf diese Art und Weise wird das Publikum dazu gebracht, sein Denken und seine bisherigen Erfahrungen und Wahrnehmungen zu hinterfragen. Gleichwohl erscheinen die HORA-Schauspieler auf der Bühne als für sich selbst verantwortliche Subjekte, dies vor allem aufgrund der Virtuosität des Sprechaktes „Ich bin

Schauspieler!“²⁰⁸. Zudem wird sowohl die Wahrnehmung als auch das Urteil des Zuschauers, aber auch das des Choreografen, durch das Spiel der HORA-Schauspieler beeinflusst, etwa wenn Blumer Bels Auswahl der Tanzsoli kritisiert oder wenn Bright sagt, seine Mutter betrachte das Stück als eine Freakshow, was ihr aber sehr gefalle. Abgesehen vom Thema Behinderung werden zudem Fragen zu Machtverhältnissen aufgeworfen, zum einen in Bezug auf den gesellschaftlichen Umgang mit Menschen mit Behinderung, zum anderen hinsichtlich der Machtverhältnisse, die in einer Institution wie dem Theater vorherrschen. Diese Machtverhältnisse werden hinterfragt und damit verhandelbar gemacht, was der Inszenierung eine politische Komponente verleiht.

Véronique Doisneau und Disabled Theater im Vergleich

Der Körper

Wenn nun die beiden Inszenierungen verglichen werden, fällt auf, dass mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede auszumachen sind. Abgesehen davon, dass bei *Véronique Doisneau* eine Person respektive ein Körper auftritt und bei *Disabled Theater* insgesamt zwölf, ist in beiden Inszenierungen von Performern die Rede, die ihre persönlichen Ansichten und Erfahrungen als Material für die Inszenierung nutzen. Das Nennen des eigenen Namens und die Tatsache, dass die Künstler dabei auf der Bühne stehen, machen sie zu öffentlichen Personen. Es handelt sich zwar bei jedem der Darsteller um ein privates und psychologisches Selbst, doch weil ihre Körper mit der symbolischen Ordnung der Gesellschaft verbunden sind – Doisneau ist eine Balletttänzerin kurz vor dem Ruhestand, und die HORA-Darsteller sind Schauspieler mit geistiger Behinderung –, wird ihre Person öffentlich in einen Kontext gestellt. Zudem agieren alle als Subjekte, denn aufgrund der Sprechakte, mit denen die Performer ihre Namen preisgeben, erhalten sie *Agency* und somit das Recht, für sich selbst zu sprechen. Dabei wird offensichtlich versucht, bewusst neutral, emotionslos und unspektakulär zu sprechen, was den HORA-Schauspielern, im Gegensatz zu Doisneau und Bels Assistentin Truong, zumeist nicht gelingt oder besser gesagt, nicht gelingen will. Sie spielen bewusst mit dem Publikum und widersetzen sich damit Bels Regeln. Die Subjektpositionen werden hierbei jedoch nur im Rahmen der Regeln eines sprachlichen Systems wirksam und scheinen davon abhängig zu sein. Vor allem bei Doisneau trifft dies zu. Bei den HORA-Schauspielern werden die Subjekte hingegen nicht nur durch ihre Sprechakte hervorgehoben; sie bieten ihre eigenen Soli mit einer solchen Energie und Präsenz dar, dass sie sich schlagartig von den Erwartungshaltungen einer zeitgenössischen virtuoson Tanzästhetik befreien und in ihren eigenen tänzerischen

²⁰⁸ Vgl. Wihstutz: "... And I Am an Actor" 2015, S. 35–50.

Individualitäten aufblühen. In diesem Zusammenhang betonte Bel, wie bereits mehrmals erwähnt wurde, dass er von der eindrucklichen Präsenz der elf Schauspielenden mit geistiger Behinderung fasziniert war. Seiner Meinung nach hätten sie eine stärkere Beziehung zur Gegenwart als andere Menschen, weswegen ihnen dieses kraftvolle Sein auf der Bühne besser gelinge als anderen Performern. Zudem seien die Künstler mit geistiger Behinderung freier, da sie sich die konventionellen Theaterregeln nicht im selben Mass einverleibt hätten. Diese Freiheit ermögliche ihnen, so Bel, das Darstellen und Ausdrücken von einer Ästhetik, die über Bekanntes und Gewohntes hinausgehe.²⁰⁹ Dies kann bei Doisneau so nicht festgestellt werden. Im Gegenteil, sie zeigt mit ihren Tanzbewegungen auf, wie gefangen sie sich in der konventionellen Ästhetik des Ballettes fühlt und wie wenig Spielraum ihr dabei gegeben wird.

Die Bühne

Die Bühne ist bei beiden Inszenierungen schlicht gestaltet. Bei *Véronique Doisneau* ist der Bühnenraum vor ihrem Auftreten völlig leer. Sie ist diejenige, welche die Requisiten auf die Bühne bringt: ihr Tutu, eine Wasserflasche und sich selbst. Bei *Disabled Theater* ist die Bühne hingegen nicht leer, da bereits von Beginn an elf Stühle vorhanden sind, neben jedem – wie bereits erwähnt – eine Wasserflasche und das Regiepult. Ebenso schlicht wie das Bühnenbild sind die Requisiten. Doisneau tritt in ihrer Trainingskleidung auf, und auch die HORA-Schauspieler scheinen so angezogen zu sein, wie sie es im Alltag oder während der Proben sein könnten. Zudem wird bei beiden Inszenierungen ersichtlich, dass diese nur auf sogenannten Guckkastenbühnen funktionieren. Für Bel ist dies von zentraler Bedeutung, denn nur in der konventionellen Theatersituation ist es ihm möglich, sowohl die Konventionen als auch die Mittel des Theaters als System zu hinterfragen und somit verhandelbar zu machen.

Die Choreografie

Was die Choreografien beider Arbeiten anbelangt, so gleichen sich diese sowohl in der Struktur als auch im Inhalt. Auf der Bühne stehen Künstler, die sich selbst repräsentieren. Sie stellen sich vor und erzählen von sich: Doisneau spricht über ihre Karriere als Balletttänzerin, und die HORA-Schauspieler über ihre Behinderungen und darüber, was sie vom Stück halten. Der Unterschied hierbei ist, dass Doisneau von sich aus spricht und erzählt, die HORA-Schauspieler aber dazu aufgefordert werden und somit nur dann die von Bel gestellten Aufgaben erfüllen. Ihren Status als Subjekte behalten sie gleichwohl, denn es ist zu spüren, dass sie die klar formulierten Regeln zwar befolgen, diese aber auf ihre eigene Art und Weise interpretieren.

²⁰⁹ Vgl. Interview von Marcel Bugiel mit Jérôme Bel: Entretien sur Disabled Theater (2012), <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=15&ctid=1>, 18.09.2019.

Das Auditorium

Das Spiel mit den Machtverhältnissen zwischen Performern und Zuschauern ist ein weiteres Kernmerkmal von Bels Arbeiten. Das Machtungleichgewicht beginnt zu schwinden, während der Mechanismus des Theatersystems offengelegt wird. Doisneau zieht sich auf der Bühne um und tanzt ihre Sequenzen ganz ohne Kostüme, Musik oder anderen Tänzern. Zudem kommentiert sie ihre Bewegungen und gibt ihnen einen Kontext, der den schönen Schein zunichtemacht. Diese Transparenz und zur Schau gestellte Ehrlichkeit zeigen sie in erster Linie als Menschen und nicht als Tänzerin, was sie auf die gleiche Ebene wie die Zuschauer stellt. Dasselbe geschieht auch bei den HORA-Schauspielern. Alle Schauspieler sind stets zu sehen und somit auch ihre Reaktionen auf die Fragen und Aufforderungen, die von der Assistentin im Namen Bels geäußert werden. Zudem wird auch die Ebene der Kommunikation transparent gemacht. Die Assistenzperson gibt von Anfang an preis, dass sie die Funktion der Übersetzerin innehat, und liefert den Grund für ihre Anwesenheit auf der Bühne. Auch wird jede Äußerung der HORA-Schauspieler Wort für Wort übersetzt, und wenn der Zuschauer beide Sprachen versteht, wird er sich bewusst, dass der Inhalt und die Art und Weise, wie etwas gesagt wird, transparent gemacht und nicht manipuliert werden. Folglich lernen die Zuschauer die Performer im Verlauf der Aufführung immer besser kennen und kommen ihnen dadurch näher. Es ist ein Kennenlernen, das zwar auf Einseitigkeit beruht, denn die Performer erfahren nur wenig über das Publikum, gleichwohl wird eine Art Gemeinschaft generiert. Aufgrund der Abwesenheit des Spektakulären auf der Bühne beginnt der Zuschauer, und das ist Bels Absicht, sich mit sich selbst auseinanderzusetzen und über das Gesehene sowie Gehörte zu reflektieren. Bels Hauptinteresse gilt somit den Zuschauern, denn „sie sind es, die alles produzieren“²¹⁰. Ausgehend von Barthes' Aufsatz *Der Tod des Autors* (1968) ist Bel der Überzeugung, dass die Kunst erst durch den Rezipienten entsteht. Seine Inszenierungen sind für alle zugänglich, wobei die Art und Weise, wie sie wirken, immer von einem Kontext abhängig ist und somit auch vom Wissen und Verständnis des Zuschauers. Damit macht Bel den Mythos des genialen Autors zunichte, da er davon ausgeht, dass der Autor nicht mehr die Bedeutung seiner Arbeit garantiert, sondern lediglich eine von vielen Funktionen innerhalb eines Diskurses einnimmt.²¹¹

So gesehen können Bels Inszenierungen als *Metatänze* bezeichnet werden, denn sie werden im diskursiven Austausch mit dem Publikum generiert. Die choreografische Praxis wirft einen kritischen Blick auf sich selbst und gleichzeitig tritt der Zuschauer immer wieder für Momente

²¹⁰ Ploebst 2001, S. 200.

²¹¹ Vgl. Siegmund 2017, S. 80–81.

aus seiner Betrachtung heraus, um die eigene Wahrnehmung zu reflektieren. Diese beidseitige Reflexion kann nur von Angesicht zu Angesicht entstehen und ist die charakteristische Eigenschaft der Choreografien Bels.

4.3.5 Eine fast sechsjährige Geschichte

Disabled Theater hat – beginnend mit der Premiere in Brüssel im Mai 2012 und endend mit der Derniere in Berlin im November 2017 – eine fast sechsjährige Geschichte vorzuweisen. Das Interesse an der Inszenierung war, zunächst vor allem aufgrund der Reputation sowie des Netzwerks um Jérôme Bel, dann aber auch aufgrund der wachsenden Neugier für das Theater HORA, sehr gross. Wie bereits erwähnt, war es Bels Anliegen, dass die Schauspieler von Theater HORA auf den wichtigsten Bühnen der zeitgenössischen Theater- und Tanzszenen stehen. Deshalb waren von Beginn an Ko-Produktionen mit bedeutenden europäischen Festivals und Theaterhäusern – dem *kunstenfestivaldesarts* in Brüssel, der *dOCUMENTA (13)* in Kassel, der *Ruhrtriennale*, dem *Festival d'Avignon*, dem *Festival d'Automne* in Paris, dem *La Bâtie – Festival de Geneve* sowie dem Berliner *Hebbel am Ufer* – fest eingeplant. Diese hier aufgezählten Ko-Produzenten generierten eine starke Sichtbarkeit der Inszenierung und somit des Theater HORA, sodass weitere „Einladungen an viele der renommiertesten Spielstätten weltweit“²¹² folgten. Die Produktion wurde „weit über 150 Mal gezeigt“²¹³, und es erschienen mehr und mehr Publikationen darüber. Für das Theater HORA war das eine neue Erfahrung, die durchaus positive Konsequenzen hatte, da zum ersten Mal relevante Gastspieleinnahmen verbucht werden konnten. Gleichzeitig waren diese Einladungen auch eine grosse Herausforderung, vor allem in organisatorischer Hinsicht. Das Theater HORA stiess an seine Grenzen. Der Betrieb musste, neben der Tournee mit *Disabled Theater*, weiterlaufen. Das Theater HORA hatte parallel dazu andere Produktionen in Arbeit, die aufgeführt werden mussten. Zudem stand die Organisation des Internationalen Theaterfestivals *OKKUPATION!* im Jahr 2013 in der HORA-Agenda und die HORA-Schauspielausbildung sollte ebenfalls qualitativ nicht nachlassen. Auch die Medienarbeit nahm ein Ausmass an, das mit den bisherigen Strukturen nicht mehr zu bewerkstelligen war. Als erste entlastende Massnahme wurde Kitty Ghnassia als Produktionsleiterin eingestellt, die den Gesamtleiter Marinucci fortan in Sachen *Disabled Theater* unterstützte. Als im Februar 2013 schliesslich öffentlich kommuniziert wurde, dass Bel und das Theater HORA mit *Disabled Theater* eine Einladung an das Berliner Theatertreffen erhalten haben, wurde ein Kulminationspunkt erreicht. Das Theater

²¹² Bugiel: Meilensteine von 1993 bis heute 2017, S. 280.

²¹³ Bugiel: Meilensteine von 1993 bis heute 2017, S. 280.

HORA war auf ein solches Ereignis nicht vorbereitet und hatte somit nicht die Ressourcen dafür, da diese Zeitspanne von Januar bis Mai 2013 eigentlich für die Organisation sowie Durchführung des Internationalen Theaterfestivals *OKKUPATION!* gedacht war. Ab diesem Zeitpunkt war für Marinucci klar, wie er in einem Gespräch betonte, dass er sich über die organisatorischen Strukturen von Theater HORA Gedanken machen musste.

Das Berliner Theatertreffen war für uns sehr unerwartet gekommen, und wir hatten nicht dafür geplant. Wir hatten ja die gesamte Zeitspanne damals reserviert gehabt für die Vorbereitungen von *OKKUPATION!*. Und das war dann einfach von unseren Ressourcen her grenzwertig. Das war nicht gut. Und ab diesem Zeitpunkt war für mich sonnenklar, dass ich mir darüber Gedanken machen muss, wie ich diese Organisation weiterhin führen möchte. An diesem Punkt habe ich begonnen, mir Gedanken bezüglich einer Strategieänderung zu machen.²¹⁴

Eine Strategieänderung war unumgänglich, doch die Umsetzung erwies sich als sehr schwierig. Ein grosses Problem war, so Marinucci, die Frage der Finanzierung. Denn obwohl *Disabled Theater* dem Theater HORA Einnahmen gebracht hatte, liess es sich dadurch nicht vollumfänglich finanzieren. Gleichwohl konnten punktuell Personen engagiert werden, die sich der Medien- und Öffentlichkeitsarbeit annahmen. Das Kernproblem konnte damit zwar nicht gelöst werden, aber eine minimale Entlastung war gegeben und *Disabled Theater* tourte weiter. Aufgrund der hohen Zahl an Gastspielen musste jedoch auch in Bezug auf die Inszenierung eine entlastende Massnahme erfolgen. Die Rolle von Truong, die Übersetzerin und Assistentin der Inszenierung, wurde, wie bereits erwähnt, durch Weinheimer doppelt besetzt. Dank dieser Doppelbesetzung konnten mehr Gastspielauftritte wahrgenommen werden.

Die Inszenierung hat sich in diesen fast sechs Jahren hinsichtlich des Konzeptes nur minimal verändert, brachte jedoch auf struktureller Ebene Verschiebungen mit sich, die sich konsequenterweise auch inhaltlich niederschlugen, die Kernaussage des Stücks jedoch nicht beeinflussten. Der Grund für diese Veränderungen war ein Wechsel innerhalb des Ensembles. Die drei HORA-Schauspielenden Hossle, Keller und Meier verliessen im Sommer 2014 das Theater HORA, womit ihr jeweiliger Part wegfiel. Ersetzt wurden sie von den damals neu dem Ensemble beigetretenen Schauspielenden Noha Badir, Nikolai Gralak, Fabienne Villiger und Remo Zarantonello. Badir und Villiger wurden abwechselnd von Bel eingesetzt. Mit diesen drei beziehungsweise vier Umbesetzungen kamen folglich auch vier neue Tanzsoli ins Spiel. Diese Version blieb schliesslich bis zur *Derniere* bestehen.

²¹⁴ Auszug aus einem Gespräch mit Giancarlo Marinucci, geführt am 30.03.2014 im Büro des Theater HORA, Zürich.

Aus der Sicht der HORA-Schauspieler waren diese fast sechs Jahre eine wichtige Erfahrung. Im Verlauf des letzten Monates vor der *Derniere* im November 2017 wurde mit sämtlichen Ensemblemitgliedern ein letztes Gespräch über *Disabled Theater* geführt. Dabei kam heraus, dass es mehrere Aspekte gab, welche die HORA-Darsteller beschäftigten. Ein zentraler Punkt, der von praktisch allen HORA-Schauspielern angesprochen wurde, war das viele Reisen und damit die vielen verschiedenen Länder sowie Kulturen, die sie kennenlernen durften. Für einige von ihnen wurde dies als der positivste Aspekt im Gesamtprozess bezeichnet. Die folgenden drei Statements untermauern diese Aussage.

Bright: „Am stärksten in Erinnerung ist mir geblieben, dass wir so weit weg auf Tournee gehen konnten.“²¹⁵

Gralak: „Das Schöne ist, dass man viel in der Welt herumkommt.“²¹⁶

Zarantonello: „Ich war sehr aufgeregt, auch so durch die Welt zu reisen.“²¹⁷

Gleichzeitig wurde betont, dass dieses Reisen wichtig war, um mit vielen verschiedenen Menschen in Kontakt zu kommen. Bright fiel auf, dass sie dank *Disabled Theater* immer „häufiger mit Leuten in Berührung [kamen], die nicht aus einem Heim sind“²¹⁸. Das damit einhergehende Thema der Behinderung wurde auch von HORA-Schauspieler Beuggert angesprochen. Seiner Meinung nach seien diese Tourneereisen in andere Länder und die dadurch gewonnene Sichtbarkeit wichtig, damit den Leuten, „die ein bisschen Vorurteile haben gegenüber Menschen mit Handicap“²¹⁹, eben genau diese Menschen nähergebracht werden, sodass „dadurch diese Vorurteile weggenommen werden können“²²⁰. Das Thema der Behinderung war in den Gesprächen mit den HORA-Darstellern zentral, wobei die Meinungen dazu unterschiedlich ausfielen. Hess äusserte sich entrüstet darüber, dass Bel dem Stück den Titel *Behinderten-Theater* gab.

Und vor allem, als Jérôme dem Stück den Titel *Disabled Theater* gegeben hat, musste ich zuerst jemanden fragen, was das heisst, *disabled*. Es heisst *behindert*. Und ich dachte: Hat der einen Knall? [...] Es ist auf English, dann stört es mich nicht so mit dem *disabled*.²²¹

²¹⁵ Auszug aus einem Gespräch mit Damian Bright, geführt am 08.10.2017 im Hotel Citadines Montmartre, Paris.

²¹⁶ Auszug aus einem Gespräch mit Nikolai Gralak, geführt am 20.10.2017 in der Roten Fabrik, Zürich.

²¹⁷ Auszug aus einem Gespräch mit Remo Zarantonello, geführt am 17.10.2017 im Mediacampus, Baslerstrasse 30, Zürich.

²¹⁸ Auszug aus einem Gespräch mit Damian Bright, geführt am 08.10.2017 im Hotel Citadines Montmartre, Paris.

²¹⁹ Auszug aus einem Gespräch mit Remo Beuggert, geführt am 08.10.2017 im Hotel Citadines Montmartre, Paris.

²²⁰ Auszug aus einem Gespräch mit Remo Beuggert, geführt am 08.10.2017 im Hotel Citadines Montmartre, Paris.

²²¹ Auszug aus einem Gespräch mit Sara Hess, geführt am 09.10.2017 im Hotel Citadines Montmartre, Paris.

Sie will nicht auf ihre Behinderung reduziert werden, bemerkt aber gleichzeitig:

Ich bin froh, dass man das Handicap bei mir nicht so gut sieht, sodass ich untertauchen kann in der Menschenmenge. Aber man sieht natürlich beim Reden und mit der Handlung schon, dass ich ein Handicap habe. Deswegen sage ich das Wort.²²²

Auch wenn das Thema der Behinderung Teil der Inszenierung ist und darüber reflektiert wird, sind die Schauspieler frei in der Wahl, welche Begriffe sie dafür verwenden dürfen. Hess entscheidet sich für *Handicap*. Brücker wehrt sich hingegen gegen das Stück und paraphrasiert im Gespräch das von ihm auf der Bühne vorgetragene Zitat seiner Schwester: „Ich möchte nicht, dass mich das Publikum so angafft. Das möchte ich gar nicht. [...] Denn ich bin wie ausgestellt. [...] Wie im Zirkus. Das möchte ich gar nicht.“²²³ Dabei stellt sich die Frage, ob er tatsächlich so fühlt oder ob er an diesem Punkt eher das widerspiegelt, was er für die Meinung des Publikums hält. Auch Gralak findet die Inszenierung von Behinderung auf der Bühne und somit vor einem Publikum problematisch: „An was ich mich noch erinnern kann, ist, dass ich ganz am Anfang nicht gewusst habe, dass man da über die Beeinträchtigung spricht.“²²⁴ Bel habe ihn beim Casting gefragt, was für eine Behinderung er habe, und da habe er davon erzählt, ohne zu wissen, dass dieser Text dann Teil der Inszenierung werden würde.

Am Anfang war es noch ein Albtraum, [...] Ja, mit diesem alten Text. Dieser alte Text ging mir mit der Zeit ein bisschen zu nahe. Weil, wer spricht schon gerne darüber [...]. [M]it dem neuen Text wurde es besser.²²⁵

Als dieses Missverständnis aus der Welt geschafft war, konnte Gralak sich mit der Inszenierung anfreunden und begann immer mehr die Energie zu spüren, die vom Publikum ausging, da „die Leute so abgegangen sind“²²⁶. Gleichwohl hat er *Disabled Theater* nie als Theater wahrgenommen: „Ich finde einfach, dass das nichts mit Theater zu tun hat. Wir stehen auf der Bühne und sprechen über uns. Das hat mit uns zu tun und nicht mit Theater, finde ich.“²²⁷ Gleichzeitig ist ihm bewusst, dass dieses Stück in der Theater- und Tanzszene zu einer grossen Aufmerksamkeit führte, dass viel darüber diskutiert und das HORA-Ensemble dadurch berühmt wurde. Dieser Ruhm war eine Sache, die er trotz seiner Vorbehalte genossen hat. Für die Zukunft wünscht er sich, „dass wir vielleicht mit Jérôme Bel noch ein anderes Stück spielen,

²²² Auszug aus einem Gespräch mit Sara Hess, geführt am 09.10.2017 im Hotel Citadines Montmartre, Paris.

²²³ Auszug aus einem Gespräch mit Matthias Brücker, geführt am 08.10.2017 in der Roten Fabrik, Zürich.

²²⁴ Auszug aus einem Gespräch mit Nikolai Gralak, geführt am 20.10.2017 in der Roten Fabrik, Zürich.

²²⁵ Auszug aus einem Gespräch mit Nikolai Gralak, geführt am 20.10.2017 in der Roten Fabrik, Zürich.

²²⁶ Auszug aus einem Gespräch mit Nikolai Gralak, geführt am 20.10.2017 in der Roten Fabrik, Zürich.

²²⁷ Auszug aus einem Gespräch mit Nikolai Gralak, geführt am 20.10.2017 in der Roten Fabrik, Zürich.

mit dem wir vielleicht auch berühmt werden.“²²⁸ Dieser von Galak erwähnte Erfolg ging verständlicherweise nicht unbemerkt an den HORA-Schauspielern vorbei.

Blumer: „Und was auch am schönsten ist, ist, dass wir Erfolg haben mit Jérôme.“²²⁹

Häusermann: „Das Allerschönste war der Moment, dass, kaum bin ich in dieser Stadt, egal welche, schauen die Menschen nur mich an. Also, das habe ich als Gefühl. Weil eigentlich alle HORAs Stars sind.“²³⁰

Genauso wenig wie der Erfolg wurde auch die Tatsache nicht ausgeblendet, dass Bel diesbezüglich eine wichtige Rolle spielte, wie von Brücker und von Hess deutlich hervorgehoben wurde.

Brücker: „Auch wir sind nur wegen Jérôme berühmt geworden.“²³¹

Hess: „Es ist ja Jérôme Bel, der diesen Bekanntheitsgrad hat.“²³²

Des Weiteren wurde durch den Austausch mit dem Publikum, der stets gegeben war – die Schauspieler wurden nach fast jeder Aufführung in den Foyers auf die Inszenierung angesprochen –, auch das Selbstbewusstsein der Schauspieler gestärkt. Blumer bemerkte: „Das erste Mal war ich schüchtern auf der Bühne. [...] Was sich verändert hat, ist, dass wir immer mehr Erfolg haben und jetzt wirklich den Mut haben, auf die Bühne zu gehen [...]“²³³ Diese und noch viele weitere hier nicht erwähnten Aspekte zeigen auf, dass die HORA-Ensemblemitglieder durchaus erkannt haben, wie wichtig *Disabled Theater* in der Theater- und Tanzszene und für das Theater HORA war. Die vielen Reisen, die zahlreichen Gespräche und auch die Präsenz in den Medien, seien dies Auftritte im Fernsehen oder Interviews in Zeitungen, wurden wahrgenommen, wenngleich nicht als lebensverändernd angesehen, denn dass es auch ohne *Disabled Theater* weitergeht, war allen klar.

Das war eine ganz grosse Veränderung, dass wir einen solchen Erfolg haben. Aber es ist auch unser Job, dass wir die Tournee machen. Und dass wir auch im Radio vorgekommen sind. Das war, glaube ich, in Avignon. Das ist auch toll. Weil, das HORA hat mal einen Preis gewonnen, mit diesem Fingerring, den Hans-Reinhart-Ring. Mit diesem haben wir eben Erfolg. Jetzt haben die Leute mehr Spass. Und das Neue ist eben auch das Schauspielhaus Zürich, weil, die haben auch Erfolg. Mit denen machen wir auch den

²²⁸ Auszug aus einem Gespräch mit Nikolai Galak, geführt am 20.10.2017 in der Roten Fabrik, Zürich.

²²⁹ Auszug aus einem Gespräch mit Gianni Blumer, geführt am 20.10.2017 in der Roten Fabrik, Zürich.

²³⁰ Auszug aus einem Gespräch mit Julia Häusermann, geführt am 14.11.2017 im Relaxa Hotel Stuttgarter Hof Berlin.

²³¹ Auszug aus einem Gespräch mit Matthias Brücker, geführt am 20.10.2017 in der Roten Fabrik, Zürich.

²³² Auszug aus einem Gespräch mit Sara Hess, geführt am 09.10.2017 im Hotel Citadines Montmartre, Paris.

²³³ Auszug aus einem Gespräch mit Gianni Blumer, HORA-Schauspieler, geführt am 20.10.2017 in der Roten Fabrik, Zürich.

Bob Dylan und auch *Die 120 Tage von Sodom*. [...] Ja, es entsteht jetzt eine Zusammenarbeit mit dem Schauspielhaus zusammen.²³⁴

4.4 Die Rezeption

4.4.1 Erste Reaktionen

Die erste Idee zu *Disabled Theater* entstand, wie zuvor beschrieben, am Ende der ersten gemeinsamen Probenwochen im August 2011. Bel hatte sich dazu entschieden, diese erste Version in Form von Try-Outs den zukünftigen Ko-Produzenten zu zeigen. Ausserdem hatte er darum gebeten, besagte Try-Outs für alle möglichen Leute zu öffnen, auch für die engsten Verwandten der HORA-Schauspieler. Diese ersten halböffentlichen Aufführungen im Januar 2012 lösten verschiedenste Reaktionen aus. Die Rückmeldungen der Eltern, Geschwister und Ko-Produzenten reichten von beeindruckt, begeistert und berührt bis hin zu schockiert, verständnislos, traurig, empört, verärgert oder gar entsetzt. Mit der Tatsache, dass die Behinderung des eigenen Kindes, der Schwester oder des Bruders dermassen prominent auf der Bühne thematisiert wurde, konnten einige Familienmitglieder nicht umgehen, andere jedoch schon und fühlten sich dadurch in künstlerischer Hinsicht bereichert.

Um die Reaktionen zu verdeutlichen, werden an dieser Stelle Auszüge zweier Briefe präsentiert, beide verfasst von Müttern zweier HORA-Schauspieler.

Lieber Michael, danke für Dein Mail. Ja, wo fange ich an. Am Donnerstag waren [...] [wir] an der Vorstellung und wir hatten sehr grosse Mühe, da die Schauspieler am Anfang nur auf ihren Stühlen sassen. Alle Schauspieler waren sichtlich gelangweilt. Julia bohrte in der Nase, in ihrem Bauchnabel, zog ihre Socken aus und grübelte zwischen den Zehen. Das hat uns, ja ich glaube man kann sagen, schockiert. Will ich das wirklich sehen? Wann beginnt das Stück, wann kommt etwas? Diesen Anblick kennen wir – dies sind unsere Kinder, dies ist mein Bruder – ja, sie sind behindert –. Wollte ich ein behindertes Kind? – NEIN. Will ich mit diesem Wissen schon wieder konfrontiert werden? – NEIN. Der Anblick sie so auf ihren Stühlen zu sehen, der eine angezogen, die anderen in ihren Trainern bereitete mir Mühe. So warteten wir auf unseren Plätzen bis endlich etwas passierte. Haben wir doch schon viele diverse HORA-Stücke gesehen!! Doch es dauerte und dauerte und Selina konnte sich nicht zurückhalten und äusserte was sie empfand, sie ist nicht gewillt ihren Bruder als Affen im Zoo zur Schau zu stellen. Ihr liefen nach der Vorstellung die Tränen über ihre Wangen. Sie war sehr enttäuscht, hatte sie sich doch viel von einem so bekannten Choreografen erwartet. Wenn diese Aufführung von sogenannten „Normalen“ gemacht wäre, hätte man vielleicht über das eine oder andere lachen können. Doch dies sind behinderte Menschen und was auf ihren Stühlen abging, war nicht etwas Einstudiertes, sondern so wie sie sind! Sie haben also keine

²³⁴ Auszug aus einem Gespräch mit Gianni Blumer, HORA-Schauspieler, geführt am 20.10.2017 in der Roten Fabrik, Zürich.

Rolle gespielt, sondern wir waren ihre „Gaffer“. Ich glaube kaum, dass wir uns wohlfühlen würden, wenn wir an ihrer Stelle gewesen wären. [...] ²³⁵

In dem ersten hier dargelegten Brief, offensichtlich beziehend auf einen laufenden E-Mail-Verkehr, kommt die Enttäuschung und Entrüstung darüber, wie der Sohn und Bruder auf der Bühne in Szene gesetzt wird, deutlich zum Ausdruck. Dabei wird nicht auf den theatralen Rahmen, in dem sich das Ganze abgespielt, und die verschiedenen Möglichkeiten, wie ein Körper auf der Bühne betrachtet werden kann, eingegangen. „[S]ie ist nicht gewillt ihren Bruder als Affen im Zoo zur Schau zu stellen.“ ²³⁶. So sieht die Schwester ihren Bruder auf der Bühne, ausgestellt *wie einen Affen im Zoo*. Damit geht sie davon aus, dass sämtliche Zuschauer geneigt sind, diese Inszenierung als Ausstellung und Blossstellung der HORA-Schauspieler zu betrachten. Dieses Empfinden ist insofern nachvollziehbar, als die Schwester eine emotionale Bindung zu ihrem Bruder mit geistiger Behinderung hat und aufgrund der Alltäglichkeit und Banalität, auf die er im Rampenlicht stehend zurückgeworfen wird, an Gefühle, die im Zusammenleben mit ihm existieren, erinnert wird. Genauso fühlen die Mutter und die anderen Familienmitglieder. Es gibt keinen Schleier, der die Behinderung versteckt, es ist der Mensch mit Behinderung selbst, der, so wie er ist, auf der Bühne steht. Es stellt sich nun die Frage, ob solche Gefühle auch beim Betrachten von Menschen ohne Behinderung auf der Bühne, die derselben Situation wie die HORA-Schauspieler ausgesetzt sind, ausgelöst würden. Wäre dies der Fall, wäre die Frage, ob Behinderung auf der Bühne inszeniert wird oder nicht, nicht mehr relevant.

Der zweite Brief, aus dem zitiert wird, gibt folgende, dem ersten Brief entgegengesetzte Rückmeldung:

Lieber Michael, lieber Urs und lieber Giancarlo, vor einem guten Monat habe auch ich das Theater HORA wieder einmal besucht, um mir das Experiment von und mit Jérôme Bel anzuschauen und auf mich wirken zu lassen. Wirklich, das ist ja ein sehr besonderer Abend geworden, tief berührt bin ich nach Hause gegangen! Natürlich ist dieser Abend ganz anders verlaufen, bisherige Vorstellungen sind über den Haufen geworfen worden. Die Arbeit und Jérôme Bel verlangt (sic!) von den SchauspielerInnen wie vom Publikum ein radikales Umdenken, eine Abkehr vom Gewohnten. Das ist wirklich gelungen und ich möchte allen Beteiligten, dem ganzen Ensemble gratulieren und mich bedanken. Ich bewundere den grossen Mut der SchauspielerInnen, wie sie sich ganz hingeeben haben, sich selber darstellen konnten, mit Worten und der eigenen Körpersprache. Leider spreche und verstehe ich zu wenig Englisch, so habe ich mich an der nachfolgenden Diskussion nicht beteiligt. Es ist mir jedoch ein grosses Anliegen, für dieses Experiment und die damit verbundene Chance, auch im Ausland auftreten zu können, herzlich zu

²³⁵ E-Mail-Korrespondenz zwischen der Mutter eines HORA-Schauspielers und Michael Elber, 15.01.2012.

²³⁶ E-Mail-Korrespondenz zwischen der Mutter eines HORA-Schauspielers und Michael Elber, 15.01.2012.

danken. Den Einwand, Eindruck einiger anwesenden Angehörigen kann ich nicht teilen, die Schauspieler seien wie im Zoo ausgestellt und zu betrachten gewesen. Ich nehme an, alle hätten aussteigen können, wenn sie selber dieses Gefühl gehabt oder bekommen hätten?! Ich nahm viel mehr den Stolz jedes Ensemble-Mitglieds nach vollbrachtem, ganzem Einsatz fordernden Auftritt wahr. [...] ²³⁷

Auch diese Mutter wurde von der Inszenierung überrascht. Im Gegensatz zur ersten Reaktion empfand sie den Abend jedoch als Bereicherung. Sie lobte den Mut sowohl des HORA-Teams als auch des Choreografen, sich eines solch schwierigen Themas auf entsprechende Art und Weise anzunehmen. Diesen innovativen Umgang sieht sie als grosse Chance für das HORA-Ensemble und erkennt gleichzeitig, dass die Autonomie der Schauspieler dadurch noch weiter gefördert wird. Damit widerspricht sie der Aussage aus dem ersten Brief, dass die Schauspieler ausgestellt würden, da sie ihnen zutraut, selbst entscheiden zu können, ob sie Teil der Inszenierung sein wollen oder nicht. Zudem bezeichnet sie das Geschehene als Experiment, was in Bezug auf ihre Erwartungshaltung auf eine gewisse Offenheit ihrerseits hindeutet.

Diese beiden konträren Standpunkte widerspiegeln die diversen Empfindungen und Emotionen, welche mit *Disabled Theater* in Verbindung gebracht werden. Auch wenn beide Verfasserinnen der Briefe Mütter je eines Schauspielers des HORA-Ensembles sind, denken und sprechen sie nicht gleich über die Inszenierung.

Es gab, abgesehen von diesen beiden Reaktionen, etliche weitere Stimmen aus der familiären Umgebung, weswegen das Leiterteam des Theater HORA eine E-Mail an die Eltern, Verwandten und Geschwister verfasste. Zum besseren Verständnis sollen an dieser Stelle die wichtigsten Auszüge daraus hervorgehoben werden.

[...] Nun ist es so, dass wir noch nie so viele begeisterte, beeindruckte und aber auch verärgerte, gar entsetzte Rückmeldungen gekriegt haben, wie bei diesem Projekt. Es polarisiert. Es lässt niemanden kalt. Die Menschen diskutieren. Und auch wir vom HORA müssen mitdenken und diskutieren. Man diskutiert darüber, was Menschen mit Behinderung dürfen und was nicht. [...] Darf man mit Menschen mit Behinderung auch unschöne Themen behandeln? Nehmen wir sie ernst, wenn wir nur nette Märchen spielen? Können wir ihnen auch etwas zutrauen? Jérôme Bel ist bekannt als ein Künstler, welcher provozierende, verstörende Fragen stellen kann und er hat auch ein entsprechendes Publikum dafür. So viele Zuschauer wie zu seinen Probe-Try-Outs [...] haben wir nicht mal bei normalen Vorstellungen. [...] Jérôme Bel produziert für Fachleute [...], für internationale Festivals, wo sich die Schauspieler, die Kulturjournalisten, die Festivalvertreter treffen. Alles Insider. Er fragt sich nicht: Was werden wohl die Eltern meiner SchauspielerInnen denken? Denn er hatte von uns die Information: Das sind professionelle Schauspieler. Insofern nimmt er sie ernst, hält sie für selbstbestimmt [...] und behandelt sie, wie er alle

²³⁷ E-Mail-Korrespondenz zwischen der Mutter einer HORA-Schauspielerin, Giancarlo Marinucci und Michael Elber, 14.02.2012.

anderen seiner Schauspieler und Tänzer behandelt. [...] Nun passiert folgendes: Eure Kinder werden als Performer von der Kunstszene anerkannt, und werden ins Zentrum gerückt, nicht eine Verwandlung mit ihnen, sondern sie selber, ihre Persönlichkeit. Ungeschminkt! [...] [Sie haben] eine Ausstrahlung, eine Energie, eine Gleichgültigkeit gegen die Bühnenkonventionen, wie es kein „normierter“ Performer schafft. Sie sind „Speziell“, sie sind „Eigen“, sie sind „Anders“ [...]. Wir stellen also unsere SchauspielerInnen in den Augen vieler Menschen [...] aus, indem wir sie überhaupt [...] auf die Bühne stellen. Jérôme geht jetzt einfach noch einen Schritt weiter. Er hat den Mut, sie so zu zeigen, wie sie sind. Und damit den ZuschauerInnen zu zeigen: Schaut hin! Schaut nicht weg! Die sind als Menschen [...] schon einfach interessant genug. Ohne Rolle! Ohne Kostüm! Schaut hin! Schaut nicht weg, wie in der Strassenbahn! [...] Dies ist kein Zoo! Es geschieht auf der Bühne! Und dann ist es Theater! Vielleicht ein Theaterexperiment! Aber doch ein Theater! Macht das mal!!! Vor 500 ZuschauerInnen einfach da zu sein. Dafür braucht es Theatererfahrung! Und ausserdem: Schafft das kaum ein „normierter“ Schauspieler. Dafür sind „geistig behinderte“ SchauspielerInnen Experten. Und darum ist dies kein Stück, welches für Eltern produziert wird oder im Heim gezeigt wird. Dieses Stück wird auf den berühmtesten Bühnen [...] Europas gezeigt, weil alle Theaterschaffenden und alle andern BesucherInnen von unseren HORA SchauspielerInnen etwas lernen können!! Nämlich, nur um ein Beispiel zu nennen: So, in sich ruhend, ohne störende Selbstkritik, ohne störende Gedanken, zu stehen und zu sein, wie das Peter Keller am Schluss des Stücks tun kann. Ohne „Oberon“ zu verkörpern, ohne „Captain Kurtz“ zu verkörpern, ohne „Valentin“ zu verkörpern, ohne „Salvador Dalí“ zu verkörpern [...], nur Peter Keller zu sein. [...] ²³⁸

Dieses Schreiben an die Eltern soll aufklären und erläutern, welches die Absichten mit der Inszenierung sind und was Bel damit bewirken möchte. Der Brief weist deutlich darauf hin, dass es eine Distanz zu den Menschen auf der Bühne braucht, da sie als professionelle Schauspieler eine Figur von sich selbst darstellen. Diesen Hintergrund versuchten sowohl Elber als auch Marinucci mit diesem Brief zu verdeutlichen. Gleichwohl löste das Schreiben eine Welle kontroverser Rückmeldungen aus. Im Grunde war es, und das wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit deutlich, für alle Beteiligten ein gemeinsames Wachsen am und mit dem Entstehungsprozess von *Disabled Theater*.

Als Ergänzung zu den soeben erwähnten Reaktionen aus dem engeren familiären Rahmen soll auf zwei Stellungnahmen aus der Kunstszene eingegangen werden. Die erste Stellungnahme stammt von Sandro Lunin, einem der bereits bestätigten Ko-Produzenten und damaliger künstlerischer Leiter des *Zürcher Theater Spektakel*, die dadurch bedingt ist, dass er ein Interesse daran hat, die von ihm bereits für das *Theater Spektakel 2012* eingekaufte Inszenierung kennenzulernen und einzuschätzen. Die zweite Reaktion stammt von Martha Monstein, der damaligen Leiterin der Abteilung Theater bei der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia. Dieser Kommentar ist dadurch bedingt, dass sie stellvertretend für die Pro Helvetia

²³⁸ Auszug einer E-Mail des HORA-Teams an die Angehörigen der HORA-Schauspielenden, 20.01.2012.

spricht, die sich dazu bereit erklärt hat, die Inszenierung finanziell zu unterstützen und sich selbstverständlich im Klaren darüber sein muss, was unterstützt wird.

Lunin äusserte sich folgendermassen zum ersten *Disabled Theater*-Try-Out:

Liebes Theater HORA, ich habe die ersten Try-Outs eures neuen Projekts *Disabled Theater* in der Regie/Choreografie von Jérôme Bel gesehen. Mit grosser Aufmerksamkeit habe ich den sich vor mir entfaltenden Szenenreigen beobachtet und war je länger je stärker fasziniert, wie hier mit einfachsten Mitteln die SpielerInnen ins Zentrum des Geschehens rücken, die verschiedenen Persönlichkeiten sich entfalten. Es ist eine sehr mutige Produktion, die einen grossen Anteil an Wahrhaftigkeit hat. „Das Sein“ der SpielerInnen steht im Zentrum, ihre Beziehung zueinander und diejenige zum sie betrachtenden Publikum. Viele spannende Fragen werden aufgeworfen, wie wir unseren Mitmenschen sehen, was „anders sein“ bedeuten kann. Wir werden nicht mit Antworten abgespeist, sondern sind als Betrachter genauso gefordert wie die SchauspielerInnen auf der Bühne. Raffiniert auch die Rolle des Übersetzers, Vermittlers. Diese ermöglicht eine zusätzliche Ebene im Spiel um Präsentation/Repräsentation. Wir freuen uns sehr, diese Arbeit bei uns am Zürcher Theater Spektakel vorstellen zu können. Mit herzlichen Grüssen, Sandro Lunin.²³⁹

Diese Reflexion aus der Perspektive eines Kunstschaffenden deckt bereits diverse Metaebenen der Inszenierung auf und fasst erste wichtige Punkte zusammen, zum Beispiel die Frage nach der Wahrhaftigkeit oder die Frage nach dem Anderssein, die auf der Bühne zu einem zentralen Thema gemacht werden. Vor allem lässt Lunins Schreiben jedoch erkennen, dass *Disabled Theater* auf verschiedenen Ebenen Stoff für dringend nötige gesellschaftliche und ästhetische Diskussionen bietet. Die Inszenierung werfe, so Lunin, Fragen auf, ohne konkrete Antworten darauf zu geben. Dieser Ball werde stattdessen dem Rezipienten zugespielt. Diese Tatsache und der Mut, den es für eine entsprechende Arbeit braucht, faszinierten den künstlerischen Leiter des *Theater Spektakel*. Lunin lag mit seiner Interpretation richtig, denn der Einfluss der Rezeption spielte eine bedeutende Rolle, sowohl bei der Erarbeitung und Entwicklung der Inszenierung als auch bei den anschliessenden Aufführungen auf Tournee, die für die länderübergreifende Wahrnehmung von *Disabled Theater* sorgten.

Monstein betonte ebenfalls, dass die Inszenierung ein grosses Potenzial in sich trage. Zudem ergänzte sie, dass *Disabled Theater* ihrer Meinung nach eine der besten Produktionen sowohl von Bel als auch vom Theater HORA sei. Was sie nicht ganz verstehe und sie erstaunt habe, sei die Reaktion der Angehörigen. In einer E-Mail an Marinucci führte sie dies wie folgt aus:

Nach dem Try-Out war ich insofern erstaunt über die Reaktionen der Angehörigen, weil klar wurde, dass sie nicht oder zu ungenügend informiert und vorbereitet waren auf die Arbeitsweise von Jérôme Bel. Sie

²³⁹ E-Mail von Sandro Lunin an das HORA-Team, 11.01.2012.

kennen seine Arbeit nicht und haben demzufolge wohl das Gefühl, dass er in dieser Produktion ihre Kinder/Geschwister „vorführt“. Jérôme Bel kann sehr viel über die Interaktion zwischen Publikum und den Performern erzählen und dass er immer die Performer auf die Bühne stellt, ohne dass sie wirklich agieren.²⁴⁰

Nach Monstein hätten die den Schauspielern nahestehenden Personen besser in Kenntnis darüber gesetzt werden müssen, was sie erwartet. Denn es liege auf der Hand, dass Bel ein Künstler sei, der immer polarisiere. Als problematisch benannte sie, dass das Wunschdenken der Angehörigen, die Behinderung auf der Bühne zu ignorieren oder zu verstecken, dazu führe, dass sie das Geschehen auf der Bühne vorerst nicht akzeptieren. Hingegen habe, so Monstein, das fremde Publikum die Möglichkeit, den Schauspielenden ohne familiäre Brille und somit in dieser Hinsicht mit mehr Offenheit zu begegnen. Die Angehörigen würden folglich „eine Mischung aus Verantwortung und Scham“²⁴¹ durchleben, die nicht immer leicht auszuhalten sei. Monstein zeigte sich jedoch überzeugt, dass die Familienmitglieder lediglich Zeit bräuchten, „um zu ertragen, bzw. zu akzeptieren, dass andere ihre behinderten, aber ebenso professionellen Performer anschauen“²⁴². Diese in ihren Augen deutliche Differenzierung zwischen den Reaktionen der Angehörigen und denen des emotional distanzierteren Publikums ist eine für die Rezeptionsanalyse von *Disabled Theater* zentrale Beobachtung, da Monstein hiermit verdeutlicht, inwiefern sich die Rezeptionshaltung einer Person unterscheidet, je intensiver sie sich im Alltag mit dem Thema Behinderung auseinandersetzt. Sie führte diese These in folgender Äusserung aus:

Die Angehörigen sehen sie in erster Linie als ihre behinderten Kinder/Geschwister. Das normale Publikum sieht sie als professionelle SchauspielerInnen, die mit einem Choreographen zusammen ein Projekt erarbeitet haben, der immer die Individualität und die Eigenheiten seiner Performer auf die Bühne bringt.²⁴³

Monstein geht somit davon aus, dass zwischen der Seherfahrung eines Angehörigen und derjenigen eines Aussenstehenden zu unterscheiden ist. Dies stellte sie aufgrund ihres eigenen Wissenshorizontes und ihrer Erfahrung während des von ihr besuchten Try-Outs fest. Diese Interpretationen und Schlussfolgerungen von Monstein zeigen die Schwierigkeiten innerhalb dieses Diskurses auf, da oftmals davon ausgegangen wird, nachvollziehen zu können, wer wie über Kunst denkt. Zusätzlich gratulierte Monstein dem Theater HORA zu dessen Mut, die Produktion trotz der teils intensiven Auseinandersetzungen mit den diversen Reaktionen der

²⁴⁰ Auszug aus einer E-Mail von Martha Monstein an Giancarlo Marinucci, 19.01.2012.

²⁴¹ Auszug aus einer E-Mail von Martha Monstein an Giancarlo Marinucci, 19.01.2012.

²⁴² Auszug aus einer E-Mail von Martha Monstein an Giancarlo Marinucci, 19.01.2012.

²⁴³ Auszug aus einer E-Mail von Martha Monstein an Giancarlo Marinucci, 19.01.2012.

Zuschauer auf die Bühne zu bringen und an das Gelingen des Projektes zu glauben. Pro Helvetia werde, so Monstein, die Tournee von *Disabled Theater* „in jedem Fall und gerne“²⁴⁴ unterstützen. Somit liess Monstein erkennen, dass sie, wie Lunin auch, an den Erfolg dieser Inszenierung glaubt. Gleichzeitig formulierte sie, dass einem kontroversen Austausch über die Themen, die *Disabled Theater* aufgrund der Inszenierung von Menschen mit einer geistigen Behinderung generiert, nicht ausgewichen werden kann. Monsteins Argumentationslinie zufolge kann davon ausgegangen werden, dass die Inszenierung vor allem dann Erfolg haben wird, wenn sie mit einem sich entwickelnden Diskurs Hand in Hand geht.

Sowohl durch Lunins als auch Monsteins Stellungnahme wird deutlich, dass sowohl die Stadt Zürich, aufgrund des Interesses des *Zürcher Theater Spektakel* als das grösste Zürcher Theaterfestival, als auch die Schweiz, aufgrund der Unterstützung durch die Pro Helvetia, die Relevanz der Inszenierung erkennt, anerkennt und damit ihr Renommee bestätigt.

4.4.2 Öffentliche Reaktionen

Da das Interesse an *Disabled Theater* immer stärker wurde, häuften sich die Medienberichterstattungen. Diverse Kritiker, Kunstschaffende, Kunstexperten und Kulturinteressierte begannen, darüber zu sprechen und zu schreiben, um ihre eigenen Erfahrungen, Reflexionen sowie Überlegungen darzulegen.

Durch die nun folgende Bearbeitung zweier Sichtweisen – einerseits die Sicht des Journalismus, andererseits jene des theater- und tanzinteressierten Experten- sowie Laienpublikums – wird versucht, die Rezeption von *Disabled Theater* zu erfassen.

Drei Perspektiven der Printmedien

In einem ersten Schritt sollen Auszüge dreier Kritiken der Printmedien präsentiert werden. Selbstverständlich können diese drei Presseberichte der Fülle an Pressestimmen bei Weitem nicht gerecht werden. Eine zwar oberflächlichere, aber vielseitigere Darlegung der Medienreaktionen zu *Disabled Theater* sind im Kapitel über das Theater HORA während *Disabled Theater* auf den Seiten 131 bis 136 der vorliegenden Arbeit zu finden. An dieser Stelle geht es vielmehr darum, drei verschiedene Stimmen aus der Medienlandschaft vertiefend zu betrachten, um eine Idee davon zu vermitteln, wie unterschiedlich die Inszenierung auf die öffentlichen Medien wirkte.

Der erste Presseartikel stammt aus der Zeitschrift *Tanz* und wurde von dem Tanz- und Theaterkritiker Pieter T’Jonck verfasst. Seine Kritik erschien in der Juli-Ausgabe des Jahres

²⁴⁴ Auszug aus einer E-Mail von Martha Monstein an Giancarlo Marinucci, 19.10.2012.

2012 und beruhte auf einer der ersten Aufführungen in Brüssel während des *kunstenfestivaldesarts*. Der Grund, warum unter anderem dieser Bericht ausgewählt wurde, ist zum einen, dass es sich dabei um eine der ersten Kritiken zu *Disabled Theater* handelt. Zum anderen bietet dieser Artikel dem Leser die Möglichkeit, dem reflexiven Gedankengang des Autors zur chronologischen Abfolge der Inszenierung zu folgen. Zum besseren Verständnis werden anbei einige Auszüge daraus vorgestellt.

Das Stück folgt einer klaren Routine. [...] Truong führt kurz in den Abend ein, in Brüssel spricht sie französisch. Die Kompanie wird auf Schweizerdeutsch übersetzt. Alle Sätze beginnen gleich: «Dann hat Jérôme gefragt...». Der Zuschauer sieht und erfährt dieses Theater HORA-Kollektiv von Anfang an genauso, wie Bel es auf der Probebühne auch erfuhr. Er stellte den Darstellern dort kleine Aufgaben, kommunizierte diese über Simone Truong, und betrachtete alles gerade so, wie wir es nun betrachten. Die Aufgaben scheinen sehr einfach zu sein. Die erste lautet, dass jeder sich ganz allein für eine Minute dem Publikum zeigt, ohne dabei zu reden. Bemerkenswert ist die Ruhe, mit der jeder aufsteht, uns anschaut, auch wenn kaum einer die vollen 60 Sekunden durchhält. Die meisten kehren schon zur Halbzeit zum Stuhl zurück. Aber das reicht, um zu sehen, wie sehr sich diese Menschen unterscheiden, auch diejenigen mit Down-Syndrom, das nur scheinbar so grosse Ähnlichkeit erzeugt. [...] Alle machen ihre Sache ziemlich gut, nur der Älteste tut das, was es zu tun gibt, etwas «zu gut». Peter Keller schaut mit wonnigem Gesicht nicht eine, sondern zwei Minuten ins Publikum. Die Übersetzerin sagt «Danke, Peter», sagt es ein paar Mal. Wenn er sich endlich setzt, geschieht es mit einem verwunderten Ausdruck über diesen komplexen Theater-Code mit seinen undurchsichtigen Verabredungen zu Dauer und Komposition. Bei der nächsten Aufgabe werden die Performer gebeten, einzeln vorzutreten, ihren Namen, ihr Alter und ihren Beruf zu nennen. [...] Bels nächste Frage wirkt brutal, so, als gehöre sie sich nicht: «Dann hat Jérôme gefragt: Welche Behinderung habt Ihr?» Manche benutzen einen medizinischen Begriff wie Down-Syndrom, andere sagen, sie seien «sehr langsam». Sie alle reden nicht so darüber, als würde ihnen etwas Bestimmtes fehlen. Sie bestätigen lediglich, vom Durchschnitt etwas abzuweichen. Nur Lorraine Maier verweigert sich der Antwort. Sie sagt: «Es tut mir weh.» Und beginnt zu weinen. Es ist ein so plötzlicher, herzerreissender Moment – einer, der sich vielleicht nicht jeden Abend wiederholt. Er zeigt, wie überwältigend direkt oder irritierend spontan diese Menschen auf eine Situation oder Frage reagieren. Sie machen keine Anstalten, sie täuschen nichts vor. Die meisten von ihnen wären wohl auch kaum zu feinerer Verstellung in der Lage. Als Schauspieler müssen sie deshalb ohne das gebräuchlichste Werkzeug auskommen. Umso faszinierter schauen wir hin. Ist das noch Theater?²⁴⁵

Dieser Auszug beginnt damit, dass T'Jonck sich zunächst auf die Beschreibungen dessen stützt, was er auf der Bühne zu sehen und hören bekommt. Dann wagt er bereits eine Interpretation, indem er schreibt, dass der Zuschauende dasselbe erlebe wie Bel bei seiner ersten Begegnung mit dem HORA-Ensemble. Mit dieser Aussage schlussfolgert der Autor, dass das Publikum in dieser Inszenierung die Perspektive des Choreografen einnimmt. Im nächsten Abschnitt

²⁴⁵ T'Jonck, Pieter: *Disabled Theater*. In: *tanz*, Juli 2012. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 590.

erläutert T'Jonck die ersten drei Aufgaben, die Bel den Akteuren stellt. Bei diesen Umschreibungen fällt auf, dass der Autor sich einerseits stark mit der Persönlichkeit eines jeden Darstellenden auseinandersetzt und dessen Individualität betont – jede und jeder steht eine Minute lang allein vor dem Publikum und wird dank dieser unglaublichen Präsenz in seiner Einzigartigkeit wahrgenommen –, andererseits aber auch seine eigene subjektive Wertung einfließen lässt. T'Jonck bewertet die Schauspielenden sofort in Anbetracht ihrer Leistungen, und zwar anhand des Kriteriums, ob sie die Aufgabe des Choreografen gut und korrekt erfüllen. Doch anhand des Beispiels von HORA-Schauspieler Keller reflektiert T'Jonck sogleich eine seiner vorherigen Bewertungen des Leistungs- und Folgsamkeitsgebots, indem er auf die Offenlegung der Codes und Konventionen von Theater hinweist, die in *Disabled Theater* eine tragende Rolle spielt. Gleich darauf, während der Erläuterung der dritten Aufgabe, bei der die Agierenden ihre Behinderungen nennen sollen, verirrt sich T'Jonck jedoch in eine voreilige Interpretation von Authentizität. Die Tatsache, dass die HORA-Schauspielerin Meier weint, interpretiert der Autor als unmittelbare und spontane Handlung, die er in keiner Weise als Täuschung erkennt. Diese festgelegte Ansicht von T'Jonck lässt durch die anschließende Frage „Ist das noch Theater?“²⁴⁶ auf eine weiterführende und tieferreichende Analyse des Theaterabends hoffen. Dieser Hoffnung wird er in seinem letzten Abschnitt gerecht.

Denn die Essenz [von Theater] ist, dass jede Bewegung innerhalb einer Konstellation des Theaters immer gerahmt wird. Eben durch eine Bedeutung. Genau das limitiert das Theater auch so, denn es gibt hier keine Unmittelbarkeit. Dafür aber eröffnet sich die Möglichkeit, jedwede wichtige [...] Frage nach der Bedeutung zu stellen und wie sie zustande kommt. [...] Es geht nicht um das Unmittelbare, sondern um das Hinterfragen auch der Konventionen des Theaters. Genau das geschah mit seinen Tänzerporträts, genau das geschieht nun mit DISABLED THEATER. Die Fragen ändern seine, auch unsere Haltung. Man sieht die Performer als das, was sie sind, nicht als das, was sie repräsentieren. Man sieht sie – durch Bel – als Individuen mit eigenen Stärken und Schwächen [...]. Aber auch mit den ganz anderen Möglichkeiten [...]. Gerade weil Bel sie so ähnlich porträtiert wie andere Tänzer auch, denkt man weniger an ihre Behinderung als an unser Unvermögen, sie einfach als das wahrzunehmen, was sie sind, auch jenseits aller political correctness: als anders befähigt.²⁴⁷

Das Fazit von T'Jonck ist aufgrund seiner reflektierten und selbst hinterfragenden Auseinandersetzung mit *Disabled Theater*, dass es im Theater wegen seiner Kunstrahlung keine Unmittelbarkeit gibt. Er erkennt, dass Bel mit der Inszenierung die Normen des Theaters hinterfragt, diese aber auch offenlegt. Zwar sehe der Zuschauer die Darsteller als das, was sie seien, aber gleichzeitig betrachte er sie durch die Brille von Bel, sprich aus seiner Perspektive.

²⁴⁶ T'Jonck: *Disabled Theater* 2014, S. 590.

²⁴⁷ T'Jonck: *Disabled Theater* 2014, S. 590–591.

Der Grund, warum wir immer wieder dem Schein des Authentischen verfallen würden, sei, so der Autor, dass wir als Publikum nicht oder noch nicht das Vermögen besäßen, sie als professionelle Schauspieler zu sehen, die eine persönliche Rolle von sich auf der Bühne präsentieren. Nach T'Jonck geht es folglich um die Frage, was mit den Darstellenden in den Augen der Rezipienten geschieht, sobald sie auf der Bühne eine Version von sich inszenieren. Denn ungeachtet der von Bel beabsichtigten Enthüllung von Theatercodes und -konventionen muss sich jeder Zuschauer aktiv auf die Ebene von ebendieser Reflexion über diese Offenlegung begeben, um das Gesamtbild der Inszenierung als Theater und somit als Kunst akzeptieren zu können. Nur auf diese Weise würde, so T'Jonck, *Disabled Theater* in Bels Sinne funktionieren. Dieses Fazit macht nach der Lektüre seiner Kritik Sinn und eröffnet dem Leser den Zugang zu einer möglichen Reflexionsebene, die während des ersten Besuchs einer Aufführung von *Disabled Theater* womöglich nicht bewusst erreicht werden kann.

Der zweite an dieser Stelle dargelegte Pressebericht wurde etwa einen Monat nach T'Joncks Kritik verfasst und bezieht sich auf eine Aufführung im Rahmen der *Ruhrtriennale* im August 2012. Dabei handelt es sich um einen Artikel aus der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Wiebke Hüster, eine deutsche Tanzkritikerin und die Autorin des Textes, positioniert bereits in der Einleitung ihre Meinung zur Kunstform des Konzepttanzes sowie zu Bel. Ersteres umschreibt sie zwar als „abscheulich langweilig“²⁴⁸, doch Bel lobt sie in den höchsten Tönen. Bereits dieser erste Satz lässt erkennen, dass der Leser mit Hüsters Kritik wohl eine positive Rezension der von ihr rezipierten Aufführung von *Disabled Theater* erwarten kann. Im Grunde weist bereits der von ihr gewählte Untertitel darauf hin, dass sie den Abend mit dem Theater HORA und Bel als klug empfunden hat. Hüsters zweiter Satz knüpft an diese Argumentation an.

Das hinreissende Posttanztheater des Pariser Intellektuellen aber macht jeden schwach – es ist zu unterhaltsam, zu verblüffend, zu reich an Einsichten, als dass man ihm – wozu man aufgrund theoretischer Unterlegungen geneigt wäre – widerstehen könnte.²⁴⁹

In dieser Aussage ist sowohl die Begeisterung der Kritikerin als auch ihre theoretische Kenntnis der Arbeiten Bels herauszulesen. Folglich gestaltet sich ihre Kritik an diesem Punkt einerseits empathisch-reflexiv, andererseits scheint sie ebenfalls mit einer interpretativ-analytischen Erörterung gespickt zu sein. Hüster möchte den Lesern ihres Artikels deskriptiv aufzeigen, wie sie selbst als Zuschauerin diesen Abend erlebt und sich dabei gefühlt hat. Gleichzeitig gedenkt

²⁴⁸ Hüster, Wiebke: Die kümmern sich nicht um uns. Jérôme Bels überaus kluges Stück *Disabled Theater* mit Schauspielern eigenen Ranges bei der Ruhrtriennale. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.08.2012. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 594.

²⁴⁹ Hüster: Die kümmern sich nicht um uns 2014, S. 594.

sie zum Ausdruck zu bringen, welche Wirkung *Disabled Theater* zu generieren beabsichtigt und inwiefern sich diese auf die Wahrnehmungen und Empfindungen der Zuschauenden auswirkt.

Im zeitgenössischen Theater sieht man regelmässig Darsteller etwa mit Down-Syndrom, bewundert für ihre Energie, ihren Charme, ihre Bühnenpräsenz. Bel zeigt nun unmissverständlich, dass diese Art Integration auch ihre Tücken hat, indem sie nämlich im Zuschauer womöglich das Gefühl hinterlässt, dass es einfach nur toll ist, so spielen und tanzen zu können, und die Diagnose «Trisomie 21» gar kein Problem ist. [...] Als erstes aber fährt Bel, wie immer, das Tempo runter. Das Aha-Erlebnis dazu folgt später [...].²⁵⁰

Die Journalistin ist sich darüber im Klaren, dass Schauspieler mit geistiger Behinderung keine Ausnahme auf den zeitgenössischen Theater- und Tanzbühnen sind. Gleichzeitig stellt sie fest, dass diese Integration stets positiv und bejahend aufgeladen zu sein scheint. Darüber hinaus erkennt Hüster, dass Bel genau diese positive Aufladung von Darstellern mit Behinderung mittels *Disabled Theater* entlarven möchte. Sie erörtert ihren Gedankengang zwar nicht vollständig, was in einer Kritik auch weder umfassend möglich noch erforderlich ist. Gleichwohl entsteht dadurch eine Art Bruch, wodurch ihre Ausführungen die von ihr zu Beginn angedeutete Tiefgründigkeit verlieren. Auch das von ihr angekündigte Aha-Erlebnis bleibt unerklärt, denn es basiert lediglich auf der Tatsache, dass die Schauspieler des Theater HORA in der dritten Szene ihre Behinderung benennen. Was mit sie dem Aha-Erlebnis im Grunde meint, führt Hüster nicht weiter aus. Damit schwächt sie ihre Argumentation, da sie die von ihr in der Einleitung erwähnten und zu vertiefenden Absichten nicht aufgreift. Auffallend ist ausserdem der Gebrauch von starken aussagekräftigen Einzelsätzen, auf die sie in der Folge jedoch nicht weiter eingeht: „Bright sagt, er selbst fände es super, seine Mutter hielte es für eine Freakshow, aber eine tolle. Von diesen kleinen Schocks verpasst das Stück dem Publikum einige.“²⁵¹ Hüster erklärt weder, warum diese Aussage ein Schock ist, noch was sie als weitere Schocks empfunden hat. Die Stringenz des Textverlaufs gerät ein wenig ins Stocken und was die Kritikerin mit diesem Statement tatsächlich aussagen möchte, wird dem Leser nicht dargelegt. Das sollte an dieser Stelle jedoch nicht zu stark bemängelt werden. Schliesslich muss bedacht werden, dass Hüster mit ihrer Kritik nicht die gesamte Aufführung nacherzählen soll. Wenn dem so wäre, würde sie für potenzielle zukünftige Theatergänger zu viel verraten, und dies entspricht ebenfalls nicht ihrer Aufgabe als Kritikerin. Dennoch wirkt die folgende Äusserung nicht ganz stichhaltig.

²⁵⁰ Hüster: Die kümmern sich nicht um uns 2014, S. 594.

²⁵¹ Hüster: Die kümmern sich nicht um uns 2014, S. 594.

Von hinten durch die Brust der Zuschauer geht auch der beste dramaturgische Trick-Dolch des Abends. Sieben Darsteller zeigen zu selbstgewählter Musik jeweils ein Tanzsolo. Die anderen vier zeigen ihre erst, nachdem in der Stückbeurteilungsrunde Matthias Brücker gegen den Ausschluss von den Tanzsoli protestiert hat.²⁵²

Abgesehen davon, dass nicht Brücker, sondern Blumer sich über seine Exklusion von den Tänzen beschwerte, ist die Begründung hinsichtlich Hüsters Begriffswahl im Rahmen dieses Absatzes nicht verständlich genug. Warum beispielsweise die Entscheidung Bels ein „dramaturgischer Trick-Dolch“²⁵³ sein soll, wird von ihr nicht ausgeführt, obwohl der Ausdruck, dass ein Dolch durch eine Brust tritt, durchaus als gewichtige Aussage betrachtet werden kann. Vielleicht wäre eine fundierte Erklärung ihres für diesen Kontext gewählten Begriffs hilfreich und könnte dadurch die nicht nachvollziehbare Überschwänglichkeit der Aussage etwas mildern. Gegen Ende des Artikels schreibt Hüster: „Hätte die Theaterwelt ein Konzept von Tanz, dieser Abend hätte es über den Haufen geworfen.“²⁵⁴ Bei diesem Satz stellen sich mindestens zwei Fragen: Es leuchtet nicht ein, warum die Autorin von nur einem einzigen Konzept spricht, und zudem könnte man sich fragen, warum sie vom Konjunktiv Gebrauch macht. Sowohl im Theater als auch im Tanz existieren viele verschiedene und sich überschneidende Konzepte, welche die gegenwärtige Theater- sowie Tanzpraxis prägen. Hinzu kommt, dass immer auch die jeweilige Erwartungshaltung eines gewissen Publikums berücksichtigt und differenziert betrachtet werden muss, da diese erfüllt oder aber dekonstruiert werden kann. Folglich ist nicht vollumfänglich ersichtlich, warum die Tanzkritikerin von nur einem Konzept, das aufgrund des Konjunktiv-Gebrauchs in ihren Augen zudem faktisch nicht existent zu sein scheint, ausgeht und dieses ihrer Ansicht nach über den Haufen geworfen wird. Auch hier wäre eine erklärende Ausführung von Seiten Hüsters hilfreich. Abschliessend erwähnt sie, dass „die Botschaft von *Disabled Theater*“²⁵⁵ angekommen sei, doch was diese Botschaft enthält, kommt nicht eindeutig zur Sprache. Wenn man ihren Gedankengang weiterspinn, ist eine Erklärung vielleicht auch nicht notwendig, denn aufgrund ihrer knapp formulierten Sätze macht sie ihre Leser auf die Inszenierung neugierig.

Der dritte hier zu untersuchende Pressebericht unterscheidet sich insofern von den beiden vorherigen Artikeln, dass er mit seiner fast schon als vernichtend zu bezeichnenden Kritik den Diskurs über *Disabled Theater* mit bisher öffentlich noch nicht fundiert dargelegten Überlegungen füttert. Thierry Frochoux, ein Schweizer Kulturjournalist und Verfasser dieser

²⁵² Hüster: Die kümmern sich nicht um uns 2014, S. 594.

²⁵³ Hüster: Die kümmern sich nicht um uns 2014, S. 594.

²⁵⁴ Hüster: Die kümmern sich nicht um uns 2014, S. 594.

²⁵⁵ Hüster: Die kümmern sich nicht um uns 2014, S. 594.

Kritik, welche in *P.S. Die Linke Zürcher Zeitung* veröffentlicht wurde, hebt sich mit seiner Meinungsäußerung vom grössten Teil der Medienrezensionen zu *Disabled Theater* ab. Der entsprechende Pressartikel ist für die in diesem Kapitel durchzuführende Rezeptionsanalyse deswegen von Bedeutung, weil er die Kontroverse des Diskurses bis zu einem gewissen Grad aufzuzeigen vermag. Frochaux' Ansicht nach ist die Inszenierung zwar „eine professionelle Bereicherung“²⁵⁶ für die Schauspieler des Theater HORA, wogegen „das Resultat von DISABLED THEATER das pure Gegenteil der Stossrichtung der vergangenen Jahre“²⁵⁷ sei. Diese erste Aussage von Frochaux bezieht sich auf die Tatsache, dass Bel als weltberühmter Choreograf dazu beigetragen hat, dass das Theater HORA auf den Bühnen der renommiertesten Festivals und Theaterhäuser an Sichtbarkeit gewinnen konnte, was bedeutet, dass es sowohl in renommierten Theater- als auch Tanzszenen zu einem Begriff wurde. Ausserdem sei es, so der Autor, im Interesse dieser Szenen, dass das Thema der geistigen Behinderung auf diese Art und Weise, wie Bel dies tue, verhandelt würde, da das Publikum mit dieser Theaterform nicht vertraut sei. Frochaux hingegen – der

[...] mehrere HORA-Eigenproduktionen auf die Bühne kommen sah und damit sehr wohl die Möglichkeit erhalten hat, sich selber mit dem eigenen Bild von Behinderung zu konfrontieren und je nach Performance differenziert Stellung dazu zu beziehen [...]²⁵⁸

– kann diese Aufregung hinsichtlich Bels Arbeit nicht nachvollziehen. Elber habe als Gründer von HORA, so der Autor, intensiv daran gearbeitet, Theater mit Schauspielern mit geistiger Behinderung zu machen, ohne dieses „krasse Herausstellen der Besonderheit von Behinderten auf der Bühne“²⁵⁹ zu inszenieren. Theaterschaffende mit ähnlichen Ansichten und Überzeugungen wie Elber würden in den Menschen mit geistiger Behinderung Schauspieler sehen, die eine Präsenz auf die Bühne bringen, die Darsteller ohne geistige Behinderung nicht einmal annähernd erreichen könnten. Diese besonderen Fähigkeiten nutze HORAs künstlerischer Leiter, um eine sich vom Mainstream abhebende Theaterform zu schaffen, die ebendiese Menschen als professionell arbeitende Schauspieler akzeptiere. Nun würde mit *Disabled Theater* jedoch eine neue Form von Theater von und mit Schauspielern mit einer geistigen Behinderung hervorgebracht, die ein „um 180 Grad gedrehte[s] Verständnis von Bühnenarbeit mit Behinderten“²⁶⁰ generiere. Diese Tatsache sei sehr irritierend und entspreche folglich nicht der Philosophie von Theater HORA, so Frochaux.

²⁵⁶ Frochaux, Thierry: Sinnlich bis abstossend. In: PS, 36/2012. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 598.

²⁵⁷ Frochaux: Sinnlich bis abstossend 2014, S. 598.

²⁵⁸ Frochaux: Sinnlich bis abstossend 2014, S. 598. (Frochaux bezieht sich auf sich selbst.)

²⁵⁹ Frochaux: Sinnlich bis abstossend 2014, S. 598.

²⁶⁰ Frochaux: Sinnlich bis abstossend 2014, S. 598.

In der durchaus nachvollziehbaren Argumentation Frochaux' fehlt jedoch eine erforderliche Reflexion hinsichtlich der Tatsache, dass die Zusammenarbeit von Theater HORA mit Bel eine bewusste Entscheidung beider Seiten war, etwas Neues zu versuchen, und dass dieses Neue lediglich einen – wenn auch wesentlichen – Teil des HORA-Repertoires ausmacht. Natürlich beruht der Erfolg von Theater HORA darin, dass ein bekannter Choreograf als „internationaler Türöffner“²⁶¹ fungiert, doch auch wenn HORA erst durch *Disabled Theater* einen weltweiten Bekanntheitsgrad erringen konnte, so bedeutet dies noch lange nicht, dass das Fundament der bisherigen Arbeit von HORA an Relevanz verliert. Davon aber geht Frochaux aus.

Nicht zuletzt dürfte es für das HORA-Team kein Zuckerschlecken werden, nach dieser Überflieger-Produktion wieder im nicht ganz so hell erleuchteten Alltag zu landen. Ob sich diese Zusammenarbeit längerfristig tatsächlich so als Glücksgriff herausstellen wird, als was sie verkauft wird, wird sich weisen [...].²⁶²

Diese fast schon schwarzmalerische Formulierung äussert auf der einen Seite Bedenken, die naheliegend sind und über die man nicht hinwegsehen sollte. Auf der anderen Seite unterstellt der Autor dem Theater HORA jedoch, nicht wirklich durchdacht zu haben, welche Folgen die getroffene Entscheidung haben könnte. Das ist eine sehr gewagte, provokative Aussage. Genau durch solche Wortmeldungen wird der Diskurs über *Disabled Theater* aber bereichert und es können neue Ebenen der Reflexion entstehen. Denn während Frochaux dem Theater HORA unterstellt, seiner Tradition nicht treu geblieben zu sein, deckt er dadurch auf, dass Produktion und Distribution dieser Inszenierung die Betrachtung von Theater von und mit Schauspielern mit geistiger Behinderung verändert haben und dass diese Veränderung allenfalls mit dem Begriff *Paradigmenwechsel* umschrieben werden könnte.

Drei Diskussionen und Debatten

In den nun folgenden Ausführungen sind drei Anlässe im Fokus: Das erste Publikumsgespräch nach der zweiten öffentlichen Aufführung im Rahmen des *AUAWIRLEBEN* in Bern am 7. Mai 2012, das erste öffentliche Expertengespräch zu *Disabled Theater* während des *Berliner Theatertreffen*-Symposiums am 13. Mai 2013 und die Podiumsdiskussion nach einem Auftritt am Internationalen Theaterfestival *OKKUPATION!* in Zürich am 30. Mai 2013. Das Publikumsgespräch hebt sich von den zuletzt erwähnten Podiumsdiskussionen ab, da hierbei sowohl Bel als auch fünf Schauspieler von Theater HORA anwesend waren und folglich direkt angesprochen werden konnten. Im Gegensatz dazu wird bei den Podiumsdiskussionen über die

²⁶¹ Frochaux: *Sinnlich bis abstossend* 2014, S. 598.

²⁶² Frochaux: *Sinnlich bis abstossend* 2014, S. 598.

Inszenierung gesprochen, ohne dass die Hauptpersonen mitdiskutieren. Diese Tatsache gilt es, im Hinterkopf zu behalten.

Das Publikumsgespräch in Bern²⁶³

Das Publikumsgespräch in Bern fand, wie bereits erwähnt, gleich nach der zweiten Aufführung von *Disabled Theater* in der Dampfzentrale statt. Auf der Bühne anwesend waren die Leiterin des *Tanzhaus Zürich*, Catja Löpfe²⁶⁴, als Moderatorin, die fünf HORA-Ensemblemitglieder Brücker, Häusermann, Hossle, Keller und Meier sowie Bel mit der Assistentin und Übersetzerin Truong und dem Dramaturgen Bugiel. Aufgrund gewisser Verständnisprobleme von Seiten des Publikums wurde beschlossen, das Gespräch auf Englisch zu führen, obwohl zunächst geplant war, sich auf Deutsch zu unterhalten. Für die HORA-Schauspieler stellte diese Entscheidung eine Schwierigkeit dar, da sie die englische Sprache weder sprechen noch verstehen können. Bugiel setzte sich infolgedessen in ihre Mitte, um das Gespräch zu übersetzen.

Löpfe eröffnete das Gespräch, indem sie Bel dem Publikum vorstellte und ihn dann dazu aufforderte, die anwesenden Schauspielenden ebenfalls bekannt zu machen. Nach dieser einführenden Vorstellungsrunde richtete sich Löpfe mit ihrer ersten Frage an Bel: Wie kam es dazu, dass *Disabled Theater* realisiert wurde? Bel erklärte daraufhin, dass während der Rezeption der DVDs, die er vom Theater HORA erhalten habe, etwas Emotionales mit ihm geschehen sei, etwas, das er nicht beschreiben könne. Er habe nicht gewusst, was es sei, habe dem aber nachgehen wollen und folglich beschlossen, einen dreistündigen Workshop mit dem Ensemble durchzuführen. Bels Ausführungen zum ersten Aufeinandertreffen dieser beiden Lager veranlassten Löpfe dazu, ihn zu fragen, wie er während dieser Zeit mit den Schauspielenden gearbeitet hat. Bel erklärte daraufhin, dass er den Schauspielern lediglich Fragen gestellt habe, die sie daraufhin beantworteten. Er habe zwar danach an der einen oder anderen Stelle feilen müssen, aber im Grunde sei dies die zentrale Vorgehensweise gewesen. Und der Grund, weswegen er mit ihnen zusammenarbeiten wollte, war, dass sie professionelle Schauspieler sind, er aber etwas bei ihnen entdeckt habe, dass er bei anderen Performern noch nie gesehen habe. Was dieses *Etwas* sei, könne er jedoch nicht explizit in Worte fassen. Doch dank dieser Kooperation habe er gelernt, seine von ihm selbst festgelegten Theaterregeln zu überdenken. Die HORA-Schauspielenden seien in ihrer Präsenz auf der Bühne noch radikaler als er selbst. Das gab ihm zu denken, und er wollte diese Erkenntnis weiter ergründen. Wichtige

²⁶³ Vgl. Filmaufnahme: *Disabled Theater*. Mit Publikumdiskussion nach der Aufführung vom 7. Mai 2012 im Rahmen des AUAWIRLEBEN in Bern. Regie: Angelo Sansone, CH 2012, 150 Min. [unveröffentlichtes Material].

²⁶⁴ Damals war sie in der Funktion als Leiterin sowie Tanzkuratorin von *Zürich Tanzt* tätig.

Faktoren des Rechercheprozesses seien zudem – so Bel an die Zuschauer gerichtet – die Erfahrungen, Reaktionen sowie Kommentare des Publikums. Darauf folgte die erste Wortmeldung aus dem Zuschauerraum. Diese kam von einem Herrn, der wissen wollte, wieso Bel die Performance des gestrigen Abends als schlechter empfunden hat als die heutige Aufführung. Bel schien sich vor der Antwort drücken zu wollen, entschied aber schliesslich gleichwohl, auf diese Frage einzugehen. Für ihn sei das Hauptproblem gewesen, dass die Zuschauenden in der Schlusszene bei jedem abgehenden Schauspieler geklatscht hatten. Angesichts dieser Tatsache begannen einige Schauspieler mit dem Publikum zu spielen, was immer mehr Applaus auslöste. Infolgedessen versuchten die Darsteller immer mehr Applaus zu generieren. Nach seiner Auffassung von Ästhetik war dieses Ereignis eine schlechte schauspielerische Leistung. Er habe diese Ovation nicht erwartet. Im Gegenteil habe ihn diese Reaktion der Zuschauer überrascht. Ans Publikum gerichtet fragte Bel, wer während dieser Szene applaudiert habe und weswegen. Diverse Leute von der Tribüne antworteten, dass es für sie wichtig gewesen sei, an dieser Stelle zu klatschen, nicht nur weil es die letzte Szene war, sondern auch, um sich bei jedem Schauspieler persönlich für die Aufführung zu bedanken. Bel akzeptierte diese Antwort zwar, war aber weiterhin unzufrieden, denn, wie er sagte, empfinde er die Szene effektiver und schöner ohne Applaus, da auf diese Weise die Schauspielenden intensiver wahrzunehmen seien. Eine weitere Person aus dem Publikum hob die Hand und äusserte sich zur Problematik der Ausgrenzung, die diese Produktion eigentlich verhandle. Für diesen Zuschauer war die Tatsache, dass nur sieben der elf Schauspieler tanzen durften, ein extremer Akt der Ausgrenzung. Eine Dame schloss sich dieser Aussage an und ergänzte, dass die Inszenierung auf diese Art nicht komplett sei, denn sie hatte das Gefühl, dass sie die Schauspieler erst über ihre Tanzsoli wirklich kennenlernen konnte. Was sie dagegen an der Auswahl mochte, war, dass die Darsteller dadurch als professionelle Künstler wirkten. Trotzdem bräuchte es ihrer Meinung nach eine gewisse Charakterisierung der vier anderen Schauspieler. Diese müsse jedoch nicht zwingend über den Tanz erfolgen. Bel stimmte ihr in dieser Hinsicht zu, da er die Erfahrung gemacht hat, dass der Tanz der HORA-Schauspieler eloquenter sei als ihre Art zu sprechen. Ihre starke Bühnenpräsenz war überaus faszinierend für ihn. Eine weitere Person aus dem Zuschauerraum betonte, dass ihr *Disabled Theater* deswegen so gut gefallen habe, weil sie sich während der Aufführung intensiv mit sich selbst auseinandersetzen musste. Dadurch wurde eine Selbstreflexion ausgelöst, die sie selbst dazu veranlasste, diese Inszenierung als die beste Inszenierung zu bezeichnen, die sie je in ihrem Leben gesehen hat. Bel bestätigte diese Aussage. Auch seiner Meinung nach sei es etwas vom

Besten, was man zu sehen bekäme, denn es sei viel „about yourself“²⁶⁵. *Disabled Theater* habe, so Bel, viel mit dem Publikum zu tun. Normalerweise würde in einer Inszenierung ein Identifikationsangebot gemacht, mit dem sich die Zuschauer arrangieren können. Hier gebe es jedoch keine Basis für eine Identifikation und die Folge davon sei, dass sich das Publikum mit sich selbst auseinandersetzen muss, was nicht einfach sei. An diese Aussage anknüpfend äusserte sich ein Herr zur Leistung der Performance. Er habe sehr grossen Respekt vor den Schauspielenden, finde jedoch, dass Bel sein Konzept nicht gut durchdacht habe. Es sei nicht gut, dass die Schwächen der Performer auf eine schlechte Weise präsentiert werden. Seiner Meinung nach solle man jemanden, der weder gut tanzen noch singen könne, nicht auf die Bühne stellen. Als Beispiel nannte dieser Zuschauer den von Häusermann vorgetragenen Justin-Bieber-Song. Wenn man kein guter Sänger sei, solle man das auf der Bühne nicht zeigen. Bel erwiderte drauf, dass dies genau der Kern dieser Performance sei. Klar könne Häusermann weder so singen wie Justin Bieber, noch könne sie Englisch sprechen, aber genau das sei sie als Julia Häusermann, und dies lebe sie auf der Bühne. Sie sei in diesem Moment frei, freier als jeder andere im selben Raum. Häusermann wurde daraufhin direkt von einer Dame aus dem Publikum gefragt, ob sie sich als sie selbst fühle, wenn sie auf der Bühne stehe und dieses Lied singe, oder ob sie dabei eine Rolle spiele. Häusermann antwortete, dass sie sich dieses Lied zu singen selbst wünsche, und es sei die Liebe zu Justin Bieber, die sie zu dieser Entscheidung bewogen habe. Während sie diese Beweggründe dem Publikum mitteilte, begann sie zu weinen. Bel wandte sich an den Herrn, der die Leistung kritisiert hatte, und erklärte ihm, dass Häusermann diese Worte an ihn gerichtet habe. Dies sei die Art und Weise, wie sie fühle, und dies könne sie auf der Bühne genau so leben, was eine unglaubliche Fähigkeit sei, die sie von anderen professionellen Schauspielern unterscheide. Gleichzeitig bezeichnen sich die HORA-Darsteller auf der Bühne als Schauspieler, was wiederum die ganze Aufführung zu einer Täuschung verwandeln könne. Nur aufgrund der Tatsache, dass sie professionelle Schauspieler seien, könne er als Choreograf mit ihnen arbeiten und müsse nicht die Rolle eines Sozialarbeiters übernehmen. Daraufhin stellte ein weiterer Teilnehmer der Publikumsdiskussion die Frage, ob es eine grössere Herausforderung sei, eine Produktion wie *Disabled Theater* zu erarbeiten, die womöglich auch als Arbeit angesehen werden könne, die zu weit gehe und Regeln breche, als andere Inszenierungen, die bei diesem Thema nicht solche Unsicherheiten hervorrufen würden. Bel bejahte dies, da er sich mit dieser Arbeit auf etwas Unbekanntes eingelassen habe. Normalerweise würden seine Arbeiten auf Vernunft beruhen.

²⁶⁵ Ein Zitat von Jérôme Bel während des Publikumsgesprächs.

Bei *Disabled Theater* sei jedoch vielmehr Sensibilität statt Vernunft gefragt. Für ihn als Regisseur sei diese Verschiebung des Fokus nicht einfach, denn er wolle eigentlich die Kontrolle über das, was er tue, behalten. Bei der Zusammenarbeit mit den HORA-Schauspielern sei die absolute Kontrolle definitiv nicht möglich. Alles, was auf und neben der Bühne geschehe, sei real, was einerseits sehr schön, andererseits aber auch eine grosse Schwierigkeit sei.

Die Tatsache, dass Bugiel das gesamte Gespräch für die Schauspieler übersetzen musste, ist ein deutlicher Hinweis darauf, dass sie nicht wirklich am Gespräch teilnehmen konnten. Gegen Ende des Publikumsgesprächs wurde diese Tatsache schliesslich als Problem angesprochen, woraufhin die letzten Aussagen direkt an die HORA-Schauspieler adressiert wurden. Doch trotz dieser abschliessenden Worte, die an die Schauspieler gerichtet wurden, konzentrierte sich die Diskussion auf Bel und das Publikum, die Schauspieler wurden praktisch nicht mit einbezogen. Es stellt sich die Frage, warum und welche Auswirkungen dies auf den Diskurs hat. Denn deshalb verliert die eingangs formulierte Aussage, das Publikumsgespräch wolle auch die Stimmen der Hauptakteure erfassen, an Bedeutung. Zwar kam eine der Hauptpersonen – Bel – viel zu Wort, doch diese eine Stimme aus der Perspektive der Produktion entspricht bei Weitem nicht der Komplexität, in der *Disabled Theater* erarbeitet wurde.

Das Symposium am Berliner Theatertreffen²⁶⁶

Im Rahmen dieses Symposiums wurde das erste öffentliche Expertengespräch über *Disabled Theater* geführt. Der Titel lautete: *Behinderte auf der Bühne – Künstler oder Exponat?* Moderiert wurde die Podiumsdiskussion vom Intendanten der *Berliner Festspiele*, Thomas Oberender. Die am Gespräch beteiligten Personen waren Marcel Bugiel, Dramaturg von *Disabled Theater*, Anke Dürr, Jury-Mitglied des *Berliner Theatertreffen*, Peter Radtke, Autor, Regisseur und Schauspieler mit einer körperlichen Behinderung, Bernhard Schütz, Schauspieler, und Angela Winkler, Schauspielerin.

Oberender eröffnete das Gespräch, indem er verkündete, dass es aus Zeitgründen leider nicht möglich sei, die Diskussion auch für das Publikum zu öffnen, da sonst die fünf Gesprächsteilnehmer auf dem Podium nicht ausreichend zu Wort kommen würden. Den Kern des Gesprächs bildeten zwei Themenblöcke: Es ging zum einen um die Rolle der Regie und die Frage der Kontroll- und Machtfunktion, die damit in Verbindung steht. Zum anderen versuchten die Teilnehmer der Podiumsdiskussion der Besonderheit der Inszenierung auf den Grund zu

²⁶⁶ Vgl. Transkript des Gesprächs über *Disabled Theater* verfasst von Theater HORA, Mai 2013 [unveröffentlichtes Material].

kommen. Beim ersten Thema stand die These im Raum: Mehr Regie, mehr Kontrolle und mehr Selektionsmaschine als bei *Disabled Theater* geht gar nicht.²⁶⁷ Schütz äusserte sich als erster zu dieser These. Das sei bei dieser Inszenierung, so Schütz, beinahe schon als Konditionierung zu bezeichnen. Oberender wandte sich daraufhin an Bugiel und fragte ihn nach seiner Meinung zur Aussage von Schütz. Nach Bugiel gehe es darum, aus welcher Perspektive man die Rolle der Regie betrachte. Zudem äusserte er die Überzeugung, dass Bel noch nie in seinem Leben so wenig Kontrolle zugelassen hat. Aus der Sicht anderer Theaterformen sei *Disabled Theater* bestimmt eine sehr regulierte und kontrollierte Aufführung. An und für sich beruhe das Inszenierungsprinzip darauf, dass Bel Fragen gestellt hat, welche die Schauspieler dann beantwortet haben. Davon ausgehend habe Bel ausgesucht, was er als interessant erachtete, was funktionierte und was nicht. Das Uninteressante schied aus. Schütz liess sich durch diese Ausführungen nicht von seiner Meinung abbringen. Er sei nach wie vor überzeugt davon, dass das, was er bei *Disabled Theater* gesehen habe, „Dressur“²⁶⁸ sei, und das interessiere ihn nicht. Mit dieser Aussage betonte der Schauspieler zum zweiten Mal, welche Position er hinsichtlich der Inszenierung einnimmt. Dürr setzte Schütz entgegen, dass die Schauspieler als mündige Personen auf der Bühne stehen, denn es habe „sie niemand gezwungen, da mitzumachen, bei dieser [...] Dressur“²⁶⁹. Damit versuchte Dürr die festgefahrene Ansicht von Schütz zu hinterfragen und eine andere Perspektive einzubringen. Radtke meldete sich zu Wort und fragte in die Runde, warum hier über Manipulation gesprochen werde. Die Arbeit mit nichtbehinderten Schauspielern sei nicht anders, und er frage sich, warum die Leute einen Unterschied machen, wenn es um Darsteller mit einer geistigen Behinderung geht. Sie denken, so Radtke, dass sie diese Schauspieler schützen müssen, was bei sogenannten Nichtbehinderten nicht nötig zu sein scheine. Zudem manipulierte jeder Regisseur seine Schauspieler, denn wie Brecht einmal gesagt habe, sei Theater Prostitution. Winkler hingegen widersprach dieser Aussage, da sie entsetzt darüber gewesen sei, was sie gesehen habe. Man habe ja Bel an das *Berliner Theatertreffen* eingeladen und nicht das Theater HORA. Folglich wollte sie von Dürr wissen, warum denn nicht eine andere Produktion von Theater HORA eingeladen wurde, sondern eben Bels *Disabled Theater*. Auffällig bei Winklers Aussage ist, dass sie die Tatsache

²⁶⁷ Vgl. Transkript des Gesprächs über *Disabled Theater* verfasst von Theater HORA, Mai 2013 [unveröffentlichtes Material].

²⁶⁸ Transkript des Gesprächs über *Disabled Theater* verfasst von Theater HORA, Mai 2013 [unveröffentlichtes Material].

²⁶⁹ Transkript des Gesprächs über *Disabled Theater* verfasst von Theater HORA, Mai 2013 [unveröffentlichtes Material].

zu ignorieren schien, dass die Inszenierung nicht eine Arbeit von Bel ist, sondern eine Zusammenarbeit von Bel und dem Theater HORA.

Winklers Frage knüpfte an den zweiten Themenblock des Gesprächs an und somit an die weiterführende Frage, was an der Inszenierung so besonders ist, dass sie ans *Berliner Theatertreffen* eingeladen wurde. Dürr bezog dazu Stellung und führte aus, dass es „schon mal eigentlich ein ganz gutes Zeichen“²⁷⁰ gewesen sei, dass die Jury-Mitglieder nach dem Besuch der Aufführung intensiv zu diskutieren begonnen hatten, da die Meinungen in sehr unterschiedliche Richtungen gingen. Ausserdem sei, so Dürr, eine enorme Kraft ausgehend von den HORA-Schauspielern auf der Bühne zu spüren gewesen, welche die ursprünglich festgelegten Beurteilungskriterien der Jury ausgehebelt habe. Diese Tatsache sei sehr faszinierend gewesen und ausserdem sei es interessant, dass es bei dieser Produktion nicht nur darum gehe, dass die Darsteller, sondern auch das Publikum und seine Reaktionen vorgeführt werden. Es sei ein Spiel sowohl mit den Zuschauern als auch „mit den Mitteln oder dem System des Theaters selbst“²⁷¹. Der Kernpunkt der Inszenierung sei, so Dürr, die Frage, was mit dem Zuschauer während der Rezeption geschehe, da dieser „die ganze Zeit denkt, er muss jetzt anders reagieren, weil es behinderte Schauspieler sind“²⁷². Irgendwie könne man sich als Zuschauer nicht so verhalten, wie man es gewohnt sei, denn man müsse aus der Rolle des gewöhnlichen Rezipienten heraustreten. Radtke ergänzte, angelehnt an Dürres Ausführungen, dass es natürlich auch wichtig sei, zu sehen, wo diese Produktion gezeigt werde. Dadurch dass die Inszenierung auf renommierten Bühnen grosser Theaterhäuser zu sehen sei, würden Kreise angesprochen, die nicht von sich aus ein Kunstwerk von und mit Menschen mit einer geistigen Behinderung anschauen würden. Bugiel stimmte Radtkes Auffassung zu und führte diese weiter, indem er darauf hinwies, dass Theater von und mit Menschen mit geistiger Behinderung nach wie vor „Teil eines Paralleluniversums“²⁷³ sei – zwar eines, das gut funktioniere, im gesamten Theater- und Tanzuniversum jedoch nicht die verdiente Beachtung bekomme. Man solle sich überlegen, so Bugiel, wie man diese Theaterform nicht mehr als exklusiv, sondern als Teil der allgemeinen zeitgenössischen Theater- und Tanzszene betrachten könne. Durch *Disabled Theater* sei ein erster Schritt in diese Richtung gewagt worden, was eine grosse Bereicherung

²⁷⁰ Transkript des Gesprächs über *Disabled Theater* verfasst von Theater HORA, Mai 2013 [unveröffentlichtes Material].

²⁷¹ Transkript des Gesprächs über *Disabled Theater* verfasst von Theater HORA, Mai 2013 [unveröffentlichtes Material].

²⁷² Transkript des Gesprächs über *Disabled Theater* verfasst von Theater HORA, Mai 2013 [unveröffentlichtes Material].

²⁷³ Transkript des Gesprächs über *Disabled Theater* verfasst von Theater HORA, Mai 2013 [unveröffentlichtes Material].

für Theater und Tanz im Allgemeinen sei. Ein Zuschauer aus dem Publikum meldete sich zu Wort und fügte hinzu, dass es bei Weitem noch keine Selbstverständlichkeit sei, dass diese Art von Theater bei den grossen Festivals präsent sei. Dies sei genau der Grund, weshalb nun diese kontroversen Diskussionen stattfinden würden, denn die dafür notwendige Sehgewohnheit sei noch nicht vorhanden.

Diese Schlussbemerkung brachte auf den Punkt, dass es wesentlich ist, darüber zu reflektieren, wann welche Produktion an welchen Orten gezeigt und in welchen Kontext diese gestellt wird, und wies zudem darauf hin, dass es sich bei *Disabled Theater* um etwas Fremdes handelt, das Eingang in einen bereits bestehenden Diskurs über Theater von und mit Menschen mit einer geistigen Behinderung findet und diesen verändert. Diese sehr fundierte Feststellung rundete die gesamte Podiumsdiskussion ab und verdeutlichte, was der Kernpunkt der Debatten über *Disabled Theater* ist: die Tatsache, dass unsere konventionelle Erwartungshaltung während der Rezeption dieser Aufführung gestört wird, was zur Folge hat, dass die Bewertungskriterien der normierten Wahrnehmung, mit denen eine Inszenierung als gut oder schlecht bezeichnet werden kann, an Gültigkeit verlieren.

Die Podiumsdiskussion beim Internationalen Theaterfestival *OKKUPATION!*²⁷⁴

An der Podiumsdiskussion zu *Disabled Theater*, die im Rahmen des Internationalen Theaterfestivals *OKKUPATION!* 2013 stattfand, waren folgende Personen beteiligt: Gisela Höhne, Schauspielerin und Leiterin des Theater RambaZamba in Berlin, Daniele Muscionico, Kulturjournalistin und ehemaliges Jury-Mitglied des *Berliner Theatertreffen*, Gerald Siegmund, Professor an der Justus-Liebig-Universität Giessen und Sandra Umathum, Professorin an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin. Die Moderation führte Benjamin Wihstutz, Junior-Professor an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Auch hier wurde über zwei zentrale Themen diskutiert – über die Frage nach dem Bemerkenswerten der Inszenierung, was auch beim Expertengespräch in Berlin diskutiert wurde, und über die Kategorien der Leistung und des Könnens.

Siegmund äusserte sich als Erster zur Frage, was seiner Meinung nach bezüglich *Disabled Theater* als bemerkenswert zu bezeichnen sei. Für ihn sei es faszinierend, was aus diesem „alten Theater“²⁷⁵ noch an Emotionen, an Wahrhaftigkeit und Berührung hervorgeholt werden könne. Vor allem gehe es ihm darum zu betonen, wie bemerkenswert es sei, dass Theater immer noch die Fähigkeit besäße, eine Art von Wahrhaftigkeit zu erzeugen. Muscionico fand ergänzend

²⁷⁴ Vgl. Bugiel, Marcel u. Elber, Michael: Gespräch über *Disabled Theater*. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 386–398.

²⁷⁵ Bugiel u. Elber: Gespräch über *Disabled Theater* 2014, S. 386.

dazu bemerkenswert, dass sich das Theater durch *Disabled Theater* selbst in Frage stelle und behindere. Es gehe in dieser Inszenierung primär um das Publikum und die „Dekonstruktion von Theater“²⁷⁶. Höhne hingegen betonte, dass „dieser einhellige, unglaubliche Hype um diese Aufführung“²⁷⁷, vorwiegend im Bereich der Presse, der Kritik und der Jury, für sie selbst schlichtweg das Bemerkenswerteste sei. Dies meine sie aber nicht unbedingt im positiven Sinne. Diese Aussage erscheint jedoch widersprüchlich, denn wenn eine Inszenierung eine solche Aufmerksamkeit erhält, lässt es sie nicht per se in einem negativen Licht erscheinen. Umatham umschrieb schliesslich als einen bemerkenswerten Aspekt die Art und Weise, wie sich die Produktion mit der Logik der Leistungsstandards und -erwartungen unserer Gesellschaft beschäftigt. Ihrer Meinung nach gehe es in *Disabled Theater* nicht darum, sich an bestimmten Techniken zu orientieren, sondern erst einmal um die „Unterbietung dieses Leistungsprinzips“²⁷⁸ auf der Bühne.

Ausgehend von diesen einleitenden Statements wurde anschliessend das Thema Leistungsprinzip angesprochen und auch die Frage gestellt, was denn eigentlich *Können* auf der Bühne bedeutet. In Bezug auf diese Frage- und Problemstellungen wurde zunächst erwähnt, dass der Grossschauspieler und Allein-Juror Thomas Thieme die HORA-Schauspielerin Häusermann zur besten Nachwuchsschauspielerin nominiert hat. Dieses Ereignis führe dazu, so die Vertreter der Podiumsdiskussion, dass das bis dahin geltende Bewertungssystem erweitert werden müsse. Denn an diesem Punkt stelle sich die Frage, so Muscionico, wieso genau Häusermann und nicht ein anderer Schauspieler aus dem HORA-Ensemble ausgewählt wurde. Ausserdem ergänzte Umatham diesen Gedankengang mit der Erläuterung von Bels dramaturgischem Kniff, den er durch seine zunächst getätigte Auswahl der sieben Tänzerinnen und Tänzer und der anschliessenden Entscheidung, die restlichen doch auch noch tanzen zu lassen, provokativ und dominant in Szene setze. Nach Umatham sei dieser Moment „extrem entscheidend in der Aufführung“²⁷⁹ und sozusagen als Wendepunkt erkennbar. Denn an dieser Stelle beginne der Zuschauende sich zu fragen, was denn überhaupt der Grund für dieses vorgängige Aussortieren war. Aufgrund dieser Entscheidung stelle sich plötzlich die Frage „nach einem ästhetischen Urteil“²⁸⁰, denn der Vergleich zwischen den Leistungen der Agierenden werde durch diesen Wendepunkt in der Inszenierung definitiv zum Thema gemacht. Ausserdem werde ein Bewertungsmaassstab generiert, der Bels Auswahlkriterien, die dem

²⁷⁶ Bugiel u. Elber: Gespräch über *Disabled Theater* 2014, S. 386.

²⁷⁷ Bugiel u. Elber: Gespräch über *Disabled Theater* 2014, S. 386.

²⁷⁸ Bugiel u. Elber: Gespräch über *Disabled Theater* 2014, S. 386.

²⁷⁹ Bugiel u. Elber: Gespräch über *Disabled Theater* 2014, S. 392.

²⁸⁰ Bugiel u. Elber: Gespräch über *Disabled Theater* 2014, S. 392.

Rezipienten unbekannt seien, umfasse. Umathum ist überzeugt, dass Bel eine Art von Leistung fordert. Ihm gehe es dabei jedoch primär um eine andere Kategorisierung, eine andere Beschreibung dieses Leistungsprinzips und somit auch um das Hinterfragen des gesamten Leistungsapparates, so Umathum.

Diese Diskussionsaspekte widerspiegeln einen wichtigen, aber auch sehr kleinen Teil des Gesprächs über *Disabled Theater* und geben lediglich wenig Einblick in die Interessensgebiete der Expertengruppe. Aufgrund der eingeschränkten Darstellung der Perspektive auf dieses Gespräch wird an dieser Stelle zusätzlich noch die Meinung des Kunstkritikers und Journalisten Lukas Gmeiner hinzugezogen, der im Publikum der Podiumsdiskussion sass. In seinem Artikel auf dem *OKKUPATION!*-Blog²⁸¹ kritisierte Gmeiner zunächst die Organisation des Diskussionssettings. Er erachtete es als mangelhaft und unproduktiv, dass keine der am Projekt *Disabled Theater* beteiligten Personen im Gespräch über die Inszenierung zu Wort kamen. Folglich war lediglich eine „exklusive, akademische Theaterelite“²⁸² auf dem Podium anzutreffen. Nach Gmeiner habe „diese eindimensionale Diskussion“²⁸³ ihr Ziel verfehlt, da die Beteiligten in ihrem eigenen Fachgebiet festgefahren seien, auch wenn sie beim Äussern ihrer jeweiligen Meinung brillierten. Warum die Expertengruppe sich im Theaterdiskurs verlor, statt die Inklusionsdebatte voranzutreiben, konnte der Autor nicht nachvollziehen. Seiner Meinung nach könnten ebendiese Personen angesichts ihrer angesehenen Position den Brückenschlag zu einer Auseinandersetzung mit Theater mit Schauspielern mit einer geistigen Behinderung wagen und dadurch den Diskurs auch für das Laienpublikum öffnen. Um seine kritische Aussage zum Gesprächsverlauf zu unterstreichen, wies Gmeiner darauf hin, dass, wenn *Disabled Theater* etwas gezeigt habe, dann „die fehlende Ebene der Reibung“²⁸⁴, wodurch eine Reflexion erst ermöglicht werde. Damit deute die Inszenierung, so Gmeiner, auf das hin, was im „öffentlichen Raum und [in] der mehrheitlichen Wahrnehmung“²⁸⁵ nicht zu sehen sei. Bel versuche, so Gmeiner, seine erste Begegnung mit Menschen mit geistiger Behinderung den Zuschauern zu präsentieren und dieses Erlebnis mit ihnen zu teilen. Der Choreograf wolle seine Überforderung und seine Betroffenheit auf der Bühne in Szene setzen und somit die Auseinandersetzung mit der kontroversen Thematik der geistigen Behinderung an das Publikum weitergeben. Trotzdem ver falle der Zuschauende ständig wieder in eine Art

²⁸¹ Vgl. Gmeiner, Lukas: Wir und sie. Gedanken über Theater und Behinderung und das Reden darüber nach der Podiumsdiskussion zu *Disabled Theater*. In: *Blokkupation!*, 03.06.2013, www.hora-okkupation.ch/blog/okku13/wir-und-sie-1117/, 25.06.2014.

²⁸² Gmeiner: Wir und sie 2013, www.hora-okkupation.ch/blog/okku13/wir-und-sie-1117/, 25.06.2014.

²⁸³ Gmeiner: Wir und sie 2013, www.hora-okkupation.ch/blog/okku13/wir-und-sie-1117/, 25.06.2014.

²⁸⁴ Gmeiner: Wir und sie 2013, www.hora-okkupation.ch/blog/okku13/wir-und-sie-1117/, 25.06.2014.

²⁸⁵ Gmeiner: Wir und sie 2013, www.hora-okkupation.ch/blog/okku13/wir-und-sie-1117/, 25.06.2014.

illusorischer Betrachtung der Agierenden, da diese „etwas Authentisches“²⁸⁶ aus ihrem Leben erzählen. Dadurch falle der Rezipient auf die „gesellschaftlich codierte Vorstellung“²⁸⁷ herein. Um diese Illusion reflexiv durchbrechen zu können, brauche das Laienpublikum, so der Autor, eine Plattform, auf der es seine Meinungen und Empfindungen zum Erlebten platzieren und in eine konstruktive Diskussion mit Experten des Konzeptes *Disabled Theater* treten könne. Nach Gmeiner fehlte aber genau dies bei der Podiumsdiskussion, da weder das HORA-Ensemble, also die Leute, um die es eigentlich geht, noch die Mitarbeitenden anwesend waren oder Stellung beziehen wollten. Aufgrund dieses Tatbestands konnte das Gespräch über *Disabled Theater* nicht zum Kern der Sache vordringen und somit auch nicht die zeitgenössische Theater- und Tanzkunst mit der Kunst von und mit Menschen mit einer geistigen Behinderung zufriedenstellend in Verbindung bringen.

An diesem Punkt stellt sich die Frage, welche Richtung die Diskussionen bezüglich *Disabled Theater*, aber auch anderer Theaterinszenierungen mit Schauspielern mit geistiger Behinderung einschlagen sollten. Sowohl die mediale Resonanz als auch die diversen Symposien sowie Publikumsgespräche öffnen zwar eine wichtige Ebene der Reflexion, doch diese Stimmen stossen an ihre Grenzen. Was als Ergänzung fruchtbar sein könnte, sind die Perspektiven aus Sicht der Wissenschaft, die sich fundierter mit dem Thema auseinandersetzen und helfen können, ein Vokabular zu entwickeln, mit welchem der kontroverse Diskurs angespornt und kanalisiert wird.

4.4.3 Perspektiven der Wissenschaft

Zur Stützung der folgenden Ausführungen werden wissenschaftliche Abhandlungen von Yvonne Schmidt, Benjamin Wihstutz und Sandra Umathum hinzugezogen. Es ist eine Tatsache, dass eine theaterwissenschaftliche Reflexion über Darstellungen von und mit Performern mit geistiger Behinderung in theoretischer Hinsicht bislang erst zu einem kleinen Teil in den akademischen Diskurs aufgenommen wurde. Schmidt, Wihstutz und Umathum sind in dieser Forschung präsenste und bekannte Persönlichkeiten. Natürlich gibt es noch weitere Wissenschaftler, die sich mit dem Thema der Behinderung im Theater auseinandersetzen. An dieser Stelle werden jedoch wissenschaftliche Auseinandersetzungen ausgewählt, welche die hier im Zentrum stehende Inszenierung in den Fokus rücken. Zudem ist im Mai 2015 das Buch *Disabled Theater*²⁸⁸ erschienen, welches sich explizit nur mit dieser Inszenierung beschäftigt

²⁸⁶ Gmeiner: *Wir und sie* 2013, www.hora-okkupation.ch/blog/okku13/wir-und-sie-1117/, 25.06.2014.

²⁸⁷ Gmeiner: *Wir und sie* 2013, www.hora-okkupation.ch/blog/okku13/wir-und-sie-1117/, 25.06.2014.

²⁸⁸ Vgl. Umathum, Sandra u. Wihstutz, Benjamin (Hg.): *Disabled Theater*. Zürich u. Berlin 2015.

und somit die Basis der folgenden Erläuterungen darstellt. Das Werk setzt sich aus diversen wissenschaftlichen Aufsätzen über die Inszenierung sowie Interviews mit den Schauspielern des Theater HORA und mit Jérôme Bel zusammen und bietet ein übersichtliches Grundlagenwerk für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit *Disabled Theater*.

Wenn über Aufführungen wie *Disabled Theater* diskutiert wird, ist schnell von Begriffen wie dem *Authentischen*, dem *Unmittelbaren* oder auch dem *Unverstellten* die Rede.²⁸⁹ Und sobald Schauspieler mit geistiger Behinderung auf der Bühne stehen, „werden die Kategorisierungen *professionell* und *nicht-professionell* schnell kompliziert.“²⁹⁰ Hinzu kommt, dass die Schauspieler im Rahmen von *Disabled Theater* als Privatpersonen in Szene gesetzt werden. Sie tragen Alltagskleidung und stellen sich mit ihrem Namen, ihrem Alter und ihrem Beruf vor. Mit dieser Selbstdarstellung auf der Bühne und vor dem Publikum schreiben sie ihre soziale Rolle neu, denn da sie auf der Bühne stehen und im Rahmen des Theaterapparates agieren, sind sie nicht sie selbst als Menschen im Alltag, sondern inszenieren eine Version von sich selbst. Hinzu kommt, dass die Zuschauenden während des gesamten Geschehens mit einbezogen werden. Bei der sogenannten *Ein-Minuten-Szene*²⁹¹ betrachten die Zuschauenden zwar die Schauspieler und ertappen sich dabei in ihrer voyeuristischen Rolle, doch im selben Moment starrt jeder einzelne Schauspieler zurück ins Publikum. Wer schaut nun wen an? Welcher Blick dominiert? Diese Reflexion löst beim Zuschauenden sowohl Unbehagen als auch Irritation aus. Die Trennung zwischen Bühnengeschehen und Zuschauerraum ist durch das Wechselspiel der Blicke klar vorgegeben. Zudem erfährt der Blick des Publikums eine zusätzliche Steuerung durch die angebotene „Linse des abwesend-anwesenden Choreographen Jérôme Bel“²⁹² und die Moderation der Assistenzperson auf der Bühne. Doch trotz dieser offensichtlich künstlerischen Rahmung wird der Zuschauer in die Position des Voyeurs gedrängt, in der er sich unbehaglich und irritiert fühlt. Diese Gefühle können damit erklärt werden, dass die Frage, wie darstellende Künste zu beurteilen sind, nicht so einfach beantwortet werden kann, schon gar nicht, wenn sich diese Beurteilung an einem „Paradigma des Könnens“²⁹³ orientiert. Bel hingegen, der sich

²⁸⁹ Vgl. Wihstutz, Benjamin: ... und ich bin Schauspieler. In: nachtkritik.de, 05/2013, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8117:ueber-die-emanzipation-auf-der-buehne-bei-jerome-bels-qdisabled-theatre-impulsvortrag-beim-symposium-qbehinderte-auf-der-buehne-q-des-berliner-theatertreffen-&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83, 04.06.2014.

²⁹⁰ Schmidt: Ausweitung der Spielzone 2020, S. 100 [im Druck].

²⁹¹ Die erste Szene von *Disabled Theater*, in welcher jeder Darsteller einzeln auf die Bühne kommt, zirka eine Minute vor dem Publikum stehen bleibt und dann wieder abgeht.

²⁹² Schmidt: «Wen von uns beiden schauen Sie an?» 2014, S. 380.

²⁹³ Wihstutz: ... und ich bin Schauspieler 2013,

https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8117:ueber-die-emanzipation-auf-der-buehne-bei-jerome-bels-qdisabled-theatre-impulsvortrag-beim-symposium-qbehinderte-auf-der-buehne-q-des-berliner-theatertreffen-&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83, 04.06.2014.

nie für diese Art von Fähigkeiten interessiert hat, hat mit seinen Arbeiten neue Wege gesucht, um „die institutionellen Normen, Regeln und Konventionen von Theater und Tanz zu dekonstruieren“²⁹⁴. Bei *Disabled Theater* ist ihm dies gelungen. Denn hier soll nicht die Orientierung an bestimmten Konventionen und Normen gewährleistet werden, im Gegenteil. Es geht Bel vorwiegend um das Hinterfragen dieses fest in der Gesellschaft verankerten Leistungsprinzips. Exakt durch diese Vorgehensweise öffnet *Disabled Theater* den Blick darauf, dass das leistungsorientierte Denken, welches bei den meisten Zuschauenden vermutlich tief verankert ist, behindert. Das Publikum bekommt seine eigene Behinderung folglich sowohl zu sehen als auch zu spüren. Dadurch wird es dazu gezwungen, sich mit sich selbst und seinen Ansichten, Vorurteilen und Meinungen über Menschen mit geistiger Behinderung und ihren Ansprüchen an eine Aufführung auf einer Theater- oder Tanzbühne auseinanderzusetzen. Ausserdem wird der dem Theater- und Tanzprozessprozess innewohnende Auswahlmechanismus – Was kommt auf die Bühne, wer darf tanzen und wer nicht? – offengelegt, indem das Aussortierte – bei *Disabled Theater* die zunächst nicht ausgewählten Tänze –, obschon als nicht-ästhetisch markiert, gleichwohl zum Teil der Inszenierung gemacht wird.²⁹⁵ An diesem Punkt wird die Schwierigkeit des Bewertungsmaßstabs einmal mehr aufgegriffen, denn es stellt sich die ständig im Diskurs relevante Frage, nach welchen Kriterien ausgewählt wird und was gezeigt werden darf. Der Grund, warum das Leistungsprinzip stets mit in den Diskurs einfließt, ist wiederum die festgefahrene Denkart der nach dem Leistungsprinzip funktionierenden Gesellschaft. Doch die Frage des Könnens spielt bei der Zusammenarbeit zwischen dem Theater HORA und Bel bei Weitem nicht die zentrale Rolle. Vielmehr wird dieser Leistungsgedanke einer kritischen Analyse unterzogen und auf eine ironische sowie selbstbewusste Art und Weise verhandelt. Diese Annahme bestätigt sich dann, wenn der Zuschauende erkennt, was alle Akteure von Theater HORA gemeinsam haben, nämlich dass sich jeder von ihnen seiner Bühnenpräsenz vollkommen bewusst ist und diese auskostet und genießt. Diese Erkenntnis zeigt, dass die HORA-Schauspieler sehr genau zwischen Bühne und Realität unterscheiden können. Verdeutlicht wird diese Feststellung durch ein Zitat von HORA-Schauspieler Brücker über seine Rolle in *Disabled Theater*: „Wenn ich auf der Bühne bin, ist alles andere weggeblasen. Ich bin dann nicht Matthias, ich bin die Figur

²⁹⁴ Wihstutz: ... und ich bin Schauspieler 2013, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8117:ueber-die-emanzipation-auf-der-buehne-bei-jerome-bels-qdisabled-theatre-impulsvortrag-beim-symposium-qbehinderte-auf-der-buehne-q-des-berliner-theatertreffen-&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83, 04.06.2014.

²⁹⁵ Vgl. Schmidt: «Wen von uns beiden schauen Sie an?» 2014, S. 380.

von Matthias.“²⁹⁶ Gleichwohl ist hierbei die Glaubwürdigkeit entscheidend, die das Publikum den Darstellern zugesteht. Die Akteure jedoch spielen mit den beim Publikum aufkeimenden Momenten des Zweifels und verfügen folglich über ein Wissen, das die Zuschauenden nicht besitzen. Dies geschieht zum Beispiel dann, wenn Meier nach vorne auf die Bühne tritt und weinend sagt, sie sei „en huere Mõngi“ und dass es ihr weh tue.²⁹⁷ Beim Zurücktreten kann sie sich das Lachen kaum verkneifen. Hat sie mit Absicht geweint? Müssen die Zuschauenden nun Mitleid haben? Solche Szenen generieren Fragen, die das Publikum im Zuschauerraum sitzend nicht beantworten kann. Die einzige Möglichkeit, sich Klarheit zu verschaffen, ist, die SchauspielerIn selbst zu fragen und ihr das Wort zu erteilen. Wihstutz geht jedoch davon aus, dass diese Art der Emanzipation für Menschen mit geistiger Behinderung in der Realität nicht gelebt wird, da sie nach wie vor nicht als integrierter Part der Gesellschaft angesehen werden. Mit *Disabled Theater* sei, so Wihstutz, eine solche Entwicklung dennoch festzustellen, denn die Schauspieler von Theater HORA werden aufgrund dieser Inszenierung mit einem grösseren Publikum konfrontiert als je zuvor und dadurch in weiten Kreisen bekannt, was ihnen eine Plattform biete, die sie sichtbar mache und Emanzipation zulasse. Wihstutz geht noch einen Schritt weiter, indem er vier konkrete Formen der Emanzipation aufzählt, die er anhand von *Disabled Theater* ausmacht. Die Rede ist von der Emanzipation als Gewinn von Handlungsmacht, von der Emanzipation als Akt der Selbstdistanzierung, von der Emanzipation vom Leistungsprinzip und von der Emanzipation vom ästhetischen Urteil.

Die Emanzipation als Gewinn von Handlungsmacht zeigt sich nach Wihstutz dadurch, dass gewisse Performer nicht exakt das machen, was Bel, vermittelt durch seinen Assistenten und Übersetzer, von ihnen verlangt. Oder besser gesagt, antwortet jeder Schauspieler auf seine individuelle Art und Weise. Diese Art des Agierens ist nicht eine Rebellion, sondern ein Akt der Selbstbestimmung und Gleichgültigkeit und somit eine Freiheit, die sich die Schauspieler nehmen. Dadurch würden die Zuschauer ihre standardisierte Sicht und ihre Erwartungen an ein gutes oder schlechtes Theater nochmals überdenken, so Wihstutz.

Die Emanzipation als Akt der Selbstdistanzierung zeigt sich nach Wihstutz dadurch, dass die Schauspieler auf eine selbstsichere und ironische Weise mit ihrer Behinderung umgehen. Was

²⁹⁶ Wihstutz: ...und ich bin Schauspieler 2013, www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8117:ueber-die-emanzipation-auf-der-buehne-bei-jerome-bels-qdisabled-theatre-qimpulsvortrag-beim-symposium-qbehinderte-auf-der-buehne-q-des-berliner-theatertreffen-&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83, 04.06.2014.

²⁹⁷ Vgl. *Disabled Theater*. Regie: Aldo Lee u. Jérôme Bel, CH/FR 2015, 97 Minuten, <https://vimeo.com/237112829> [passwortgeschützt], 18.9.2019 [Timecode: 00:36:07-00:37:08].

dabei ebenfalls auffällt, ist, dass sie deutlich zwischen Bühnenpräsenz und Realität unterscheiden und ihren Auftritt auf der Bühne genießen.

Zum Leistungsprinzip bemerkt Wihstutz, dass Bel sich nie dafür und für die damit im Zusammenhang stehenden etablierten und allgemein akzeptierten technischen Qualifikationen sowie Fähigkeiten interessiert habe. Seine Arbeiten seien eher das Gegenteil, nämlich Versuche, neue Wege zu finden, wie institutionelle Normen, Regeln und Konventionen von Tanz und Theater dekonstruiert werden können. Genauso wenig zeige Bel Interesse daran, gewisse Standards von erfolgreichem Theater oder Tanz zu erfüllen. Vielmehr wolle er die Prinzipien von Performance hinterfragen, die dazu führen, dass Tanz oder Theater nach dem Leistungsprinzip beurteilt wird. Dieser Fokus von Bels Schaffen mache *Disabled Theater* zu einem politischen Stück. Die Form, in der *Disabled Theater* auf der Bühne präsentiert werde, verabschiede sich, so Wihstutz, von der Idee des Leistungsanspruchs und emanzipiere sich davon. Genau dieses Sich-Abwenden vom Leistungsparadigma sei der Grund, warum Bel die Schauspieler weder dirigiere noch korrigiere und warum der Übersetzer die Aussagen der Schauspieler nicht paraphrasiere. Nach Wihstutz müssen die Schauspieler auf der Bühne als behindert präsentiert werden, da es ihre Behinderung sei, die als Mittel diene, um die Normen und Regeln von Theater zu dekonstruieren.

Die Emanzipation vom ästhetischen Urteil wird schliesslich dann relevant, wenn die Schauspieler gefragt werden, wie sie über das Stück denken. In dieser Szene sagt Blumer, dass er der beste Tänzer sei und er auch unter den besten sieben hätte sein müssen. Daraufhin entscheidet Bel, die nicht ausgewählten HORA-Darsteller doch noch vortanzen zu lassen. Diese Wendung lade das Publikum dazu ein, so Wihstutz, die Tänze und deren Choreografie miteinander zu vergleichen und zu beurteilen. Damit werde ersichtlich, dass es kein leichtes Unterfangen sei, ein ästhetisches Urteil zu finden.²⁹⁸

Dieser Schwierigkeit ist Thieme, dem Schauspieler und Alleinjuror bei der Vergabe des Alfred-Kerr-Darstellerpreises im Jahr 2013, der die HORA-Schauspielerin Häusermann als beste Nachwuchsschauspielerin im deutschsprachigen Raum geehrt hat und seine Entscheidung begründen musste, nicht begegnet. Häusermanns Präsenz auf der Bühne habe ihn berührt, auf eine Art, die er als neu und unverbraucht empfunden habe, da sie nicht der herrschenden Ästhetik entspräche, gegenüber welcher er einen Überdruß verspüre. Thieme hat in Häusermanns Spiel das gefunden, was er in anderen Schauspielern vergeblich suchte: Eine

²⁹⁸ Vgl. Wihstutz: "... And I Am an Actor" 2015, S. 45.

Schauspielästhetik, die nicht nach den Regeln der etablierten, formalisierten und homogenisierten Schauspielästhetik spielt, sondern eine Form von künstlerischer Autonomie zum Ausdruck bringt, welche die den konventionellen Kunstmarkt dominierenden Scheuklappen Paroli bietet.²⁹⁹ Inwieweit diese Ästhetik etwas Neues ist und zur Bereicherung der darstellenden Kunst beiträgt oder ob es nur ein Trend ist, der wieder vergeht und etwas Neuerem Platz macht, wird sich zeigen.

Festgehalten werden kann gleichwohl, dass die hier aufgelisteten Akte der Emanzipation und die Erfolge, welche die Inszenierung *Disabled Theater* feiern konnte, dazu geführt haben, dass das Thema Behinderung in der zeitgenössischen Theater- und Tanzszene an Sichtbarkeit gewonnen und seine Legitimation auch auf der professionellen Ebene bis zu einem gewissen Punkt erlangt hat. Die Rede ist von einer Aufmerksamkeitssteigerung für die Darstellung von Behinderung auf der Bühne. Die Frage hierbei bleibt allerdings nach wie vor, ob die aufgrund dieser Aufmerksamkeitssteigerung entstandenen kontroversen Debatten hinsichtlich der Inszenierung die kulturellen Hegemonien nicht vielmehr festschreiben, anstatt diese aufzubrechen.

Auch auf theaterwissenschaftlicher Ebene können nicht alle Antworten auf die vielen offenen Fragen gefunden werden. Das Spiel mit dem Authentischen auf der Bühne im Zusammenhang mit der Thematisierung der geistigen Behinderung führte zu kontroversen Diskussionen, da jeder Zuschauer auf seine individuelle Art und Weise den Akteuren des Theater HORA begegnete. Dabei darf nicht ausser Acht gelassen werden, dass diese Menschen auf der Bühne professionelle Schauspieler sind. Sie erkennen die Wirkung ihrer Bühnenpräsenz und geniessen das Rampenlicht in vollen Zügen. Niemand von ihnen wird gezwungen, es ist ihr Job, den sie sich selbst ausgesucht haben und wofür sie bezahlt werden. Doch durch das gesellschaftsbedingte und teilweise auch mangelhafte Wissen bezüglich Menschen mit geistiger Behinderung werden Konventionen und Normen reaktiviert, die es den Rezipienten erschweren, die gezeigte Authentizität auf der Bühne als *schein-authentisch* zu akzeptieren und sich darauf einzulassen. Eine funktionierende Wechselwirkung zwischen Zuschauer und Performer kann nur dann geschehen, wenn eine Diskussionsebene eröffnet wird, die beide Parteien gleichwertig mit einbezieht.

²⁹⁹ Vgl. Thieme, Thomas: HORA. In: Bugiel u. Elber 2014, S.424–426.

5. Das Theater HORA im Diskurs

Was hat *Disabled Theater* – die Zusammenarbeit zwischen dem Theater HORA und Jérôme Bel – im Rahmen der schweizerischen inklusiven Theater- sowie Tanzszene bewirkt und inwiefern hat sich die Rolle von Theater HORA aufgrund der Inszenierung innerhalb ebendieser Szene verändert? Diese Fragen gilt es zu beantworten. Hierzu bedarf es einer eingehenden Betrachtung der unterschiedlichen Reaktionen auf das Theater HORA im Allgemeinen und auf die Inszenierung *Disabled Theater* im Besonderen, wobei, um den Rahmen nicht zu sprengen, lediglich deutschsprachige Reaktionen untersucht werden. Dabei werden drei verschiedene Zeiträume unterschieden: die HORA-Jahre vor *Disabled Theater* (1993–2011), diejenigen während der intensiven Phase von *Disabled Theater* (2012–2013) und schliesslich die Phase nach *Disabled Theater* (2014 bis 2019). Da nicht sämtliche Reaktionen aller vertretener Diskursteilnehmer erfasst und analysiert werden können, musste eine Auswahl und Kategorisierung vorgenommen werden. Einerseits werden sämtliche von der Autorin zusammengetragenen Medienberichte³⁰⁰ über das Theater HORA seit der ersten öffentlichen Aufführung im Jahre 1993 bis heute analysiert. Andererseits werden sowohl die Perspektiven der inklusiven Theater- und Tanzszene – allen voran die Auffassung von Theater HORA selbst sowie der Blickwinkel des Netzwerkprojektes IntegrART des Migros-Kulturprozent – als auch diejenigen der Wissenschaft mit einbezogen. Wie in der Einleitung bereits ausgeführt, zeigt sich das Konzept des *Othering* als fruchtbarer und relevanter Ansatz, um die verschiedenen Reaktionen auf das Schaffen des Theater HORA und seiner Schauspieler in allen drei Zeiträumen theoretisch zu fassen.³⁰¹

5.1 Das Theater HORA vor *Disabled Theater*

1993 fällt das Theater HORA zum ersten Mal in der Medienlandschaft auf, weshalb dieses Jahr den Startschuss für die öffentlichen Auseinandersetzungen mit dem Theater und seinen Schauspielern markiert. Dem fast vier Kilogramm schweren Buch über das Theater HORA mit dem Titel *Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind* (2014) zufolge wurden im Zeitraum zwischen 1993 und 2011 insgesamt 201 Zeitungsartikel publiziert, die sowohl HORA-Inszenierungen rezensieren als auch allgemein über die Entwicklungen des Theaters und über seine Schauspieler berichten.

³⁰⁰ Vgl. Marinucci, Sarah: Theater HORA in der deutschsprachigen Presse. Von 1993 bis Juni 2013. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 517–633.

³⁰¹ Vgl. in der Einleitung der vorliegenden Arbeit die Seite 6.

Auf den ersten Blick fällt auf, dass die Journalisten den Begriff *Behinderung* bereits in den ersten Medienberichterstattungen über das Theater HORA fast ausnahmslos mindestens einmal verwenden und somit die geistige Behinderung der Darsteller zum Thema machen. Von manchen Autoren wird der Behindertenbegriff verwendet, ohne weiter darauf einzugehen, in anderen Fällen wird er mit Anführungs- und Schlusszeichen hervorgehoben oder der Ausdruck *sogenannt* vorangestellt, womit die Komplexität des Begriffs angedeutet wird.

Mit seiner zweiten Produktion sucht das 1989 mit 13 «geistig behinderten» Schauspielerinnen gegründete Theater HORA nach einer Antwort auf unsere immer hektischere Welt. Sie lautet wie der Titel dieser Produktion: Aber Zeit ist Leben – und das Leben wohnt im Herzen. Oder wie die Schildkröte Kassiopéia in «Momo» erklärt: «Je langsamer, desto schneller.»³⁰²

Es wird folglich festgehalten, dass andere Menschen – nämlich Menschen mit geistiger Behinderung – auf der Bühne stehen. Dadurch werden die HORA-Schauspielerinnen (hier sind es explizit Schauspielerinnen, da in der ersten öffentlichen Aufführung des Theater HORA nur Frauen auf der Bühne standen) zu einer homogenen Gruppe zusammengefasst. Gleichzeitig kann festgestellt werden, dass diese Bezeichnung in fast allen Texten aufgewertet wird, wodurch der Eindruck entsteht, dass es zwar eine aussergewöhnliche, aber lobenswerte Sache ist, wenn Schauspieler mit geistiger Behinderung auf der Bühne stehen, da sie dadurch beginnen, in der Gesellschaft sichtbar zu werden und die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.

Selbst die grössten Optimisten unter den Veranstaltern hätten sich in ihren kühnsten Träumen keinen solchen Run auf die Karten vorstellen können. Auch das Publikum hatte wohl kaum mit einem solchen Erfolg gerechnet, denn auch am Sonntagmorgen mussten viele Enttäuschte draussen bleiben. Die Medien hatten mit einer geballten Ladung an Vorschauen gute Arbeit geleistet [...].³⁰³

Gleichwohl wird zwischen den Zeilen angedeutet, dass dieses Theater anders zu rezipieren ist als Theater ohne Menschen mit Behinderung, da es

[...] vom Zuschauer ein hohes Mass an Konzentration und Einfühlungsvermögen [erfordert], um die Schauspielerinnen zu verstehen und den Intentionen der Regie zu folgen. Die glänzende Stimmung im Publikum, das des Öfteren (sic!) Szenenapplaus spendete und animiert im Takt mitklatschte, bewies, dass es vollauf gelungen ist.³⁰⁴

Der Verfasser des Artikels weist darauf hin, dass das Publikum sich anders als gewohnt auf die Inszenierung des Theater HORA einlassen soll. Es scheint fast so, als würde er eine schützende

³⁰² Zb: «Je langsamer, desto schneller». Das Theater HORA im Theatersaal Rigiblick. In: Züriberg [das genaue Datum konnte nicht mehr ermittelt werden]. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 518.

³⁰³ Ehu: HORA-Theater im Rigiblick – 3x ausverkauft. In: [der Name der Zeitung und das genaue Datum konnten nicht mehr ermittelt werden]. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 519.

³⁰⁴ Ehu: HORA-Theater im Rigiblick – 3x ausverkauft 2014, S. 519.

Hand über die Schauspielerinnen und die Inszenierung legen wollen, um sicherzustellen, dass das Bühnengeschehen ernstgenommen wird. Es stellt sich jedoch die Frage, warum dies an dieser Stelle auf diese Art und Weise überhaupt betont werden muss. Ist es nicht so, dass Künstler sich grundsätzlich „ein hohes Mass an Konzentration und Einfühlungsvermögen [wünschen]“³⁰⁵ ? Warum sollte es bei Künstlern mit geistiger Behinderung zusätzlich eingefordert werden? Weiterhin wird im selben Artikel erläutert, dass auch die Veranstalter „sich in ihren kühnsten Träumen keinen solchen Run auf die Karten [hätten] vorstellen können“³⁰⁶, womit eben gezeigt wird, dass eine Inszenierung von Darstellern mit geistiger Behinderung in einem Theaterhaus wie dem Theater Rigiblick³⁰⁷ im Jahr 1993 eine besondere Aufmerksamkeit generierte und den Beginn eines neuen öffentlichen Diskurses hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Behinderung und Gesellschaft bedeutete. In ihrem Artikel *Zeitzeichen* bringt Erika Wittwer es wie folgt zu Papier:

Geistig Behinderte wohnen abgeschirmt in Wohnheimen. In geschützten Werkstätten verrichten sie monotone Arbeiten. Sie leben verborgen, fast so, als ob sie nicht existieren. [...] Die Frage nach [...] Recht [auf Leben] stellt eine Gesellschaft, die in ihrem Geschwindigkeitswahn, durch ihre Ausgrenzungspolitik, durch ihr Raubrittertum an der Natur und durch ihre Machtpolitik unzählige Behinderte produziert. Opfer von Verkehrs- und Arbeitsunfällen, Umweltkatastrophen, Hungerkatastrophen und Kriegen. Die Frauen vom HORA-Theater mögen langsam sein, aber sie kommen ans Ziel, das Leben heisst und im Herzen wohnt.³⁰⁸

Diese Langsamkeit, die zwar Wertschätzung erfährt, hat jedoch auch eine Schattenseite, denn die Probenzeit für die erste offizielle HORA-Inszenierung *Aber Zeit ist Leben und das Leben wohnt im Herzen* dauerte insgesamt zwei Jahre. Dies ist nicht zu vergleichen mit der Probenzeit eines Ensembles wie zum Beispiel dasjenige des Zürcher Schauspielhauses, das im Sechswochentakt neue Stücke auf die Bühne bringt. Cornelia Hotz, die Leiterin eines Wohnheims, in dem einige HORA-Schauspielerinnen 1993 wohnten, äusserte gegenüber den Medien, dass „eine so komplexe Produktion mit geistig Behinderten [...] nicht gleich angegangen werden [kann] wie mit Nichtbehinderten“³⁰⁹. Die Inszenierung *Aber Zeit ist Leben und das Leben wohnt im Herzen* bezeichnet sie als ein Experiment, das geglückt ist und dafür gesorgt hat, „dass

³⁰⁵ Ehu: HORA-Theater im Rigiblick – 3x ausverkauft 2014, S. 519.

³⁰⁶ Ehu: HORA-Theater im Rigiblick – 3x ausverkauft 2014, S. 519.

³⁰⁷ Das Theater Rigiblick ist ein Gastspiel-Theater am Zürichberg und steht seit 2004 unter der professionellen Leitung des Schauspielers und Regisseurs Daniel Rohr.

³⁰⁸ Wittwer, Erika: *Zeitzeichen*. In: Tages-Anzeiger (das genaue Datum konnte nicht mehr ermittelt werden). In: Bugiel u. Elber 2014, S. 518–519.

³⁰⁹ Ehu: HORA-Theater im Rigiblick – 3x ausverkauft 2014, S. 519.

Initiant Elber bereits von einer Folgeproduktion träumt, diesmal auch mit Männern.“³¹⁰ Somit wurde mit dieser Produktion in gewissem Masse Pionierarbeit geleistet. Der schweizerischen Öffentlichkeit bot sich damit zum ersten Mal die Chance, sich mit der Arbeit von Künstlern mit geistiger Behinderung auseinanderzusetzen, was den Rezensionen zufolge eine Bereicherung ist – nicht nur in künstlerischer Hinsicht, sondern auch allgemein auf das alltägliche Leben bezogen. Denn eine Begegnung mit Menschen mit geistiger Behinderung ist für viele ein seltenes Ereignis. Das Theater HORA weckte folglich schon in seinen Anfängen die Neugier für diese *andere* Welt.

Bereits im Jahr nach der offiziell ersten Premiere von Theater HORA sind einige Artikel erschienen, die sich mit der Geschichte des Theaters auseinandersetzen und hinter die Kulissen führen. Dem Gründer und künstlerischen Leiter Michael Elber war von Beginn an bewusst, dass er die Aufmerksamkeit der Medien für sich gewinnen musste, wenn das Theater HORA in der zeitgenössischen Theaterlandschaft sichtbar bleiben sollte. Er scheute keine Mühe bei der Medienarbeit, gab immer wieder Interviews und gewährte Journalisten Einblicke in die Proben, die, wie bereits erwähnt, verhältnismässig lange dauerten. Dies lag jedoch vor allem daran, dass die Schauspieler – nun nicht mehr nur Frauen, sondern auch Männer – tagsüber in geschützten Werkstätten arbeiteten und erst abends jeweils zwei Stunden proben konnten. Dies erforderte, zusätzlich zu Elbers künstlerischem Schaffen, eine sozialpädagogische Unterstützung.

Wo es dem Theatermann vordringlich um das Spiel, den künstlerischen Anspruch geht, achtet die Sozialpädagogin darauf, dass die Schauspieler nicht überfordert werden, haben sie doch, wie jeder Berufstätige, einen Achtstundentag hinter sich. Jeweils eine Stunde vor Probenbeginn ist sie für die Behinderten da als Ansprechperson, um aufgestauten Alltagsärger aufzufangen, ihnen Geborgenheit zu vermitteln. Zudem [...] identifizieren sich die geistig Behinderten voll mit ihrer Rolle. Es fällt ihnen manchmal schwer, Bühnensituation und Wirklichkeit zu trennen.³¹¹

Demnach mussten die Schauspieler davor geschützt werden, sich zu übernehmen. Ihnen schien aberkannt zu werden, ihre Energien selbst einteilen zu können. Der Grund ist jedoch nachvollziehbar, denn es ist anstrengend für die HORA-Schauspieler, wenn nach einem Arbeitstag in der Werkstatt zusätzlich noch intensiv geprobt wird. Doch trotz all diesen Herausforderungen wollte das Theater HORA gute Ergebnisse liefern, um zu zeigen, dass die auf die Bühne gebrachte Ästhetik trotz (oder genau wegen) der Behinderung der Schauspieler bereichernd ist. Dass die Theaterarbeit für die HORA-Schauspieler 1993 in ihrer Freizeit

³¹⁰ Anonym: Das Leben wohnt im Herzen. In: Brigitte, 2/1993. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 518.

³¹¹ Ho: Porträt des HORA-Theaters Zürich. In: Schweizer Familie Nr. 51/52, 12/1994. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 521.

geschah, hatte durchaus auch einen Einfluss auf die Art und Weise, wie ihre Kunst rezipiert wurde. Dadurch bestand die Gefahr, dass sie als Schauspieler nicht die entsprechende Legitimation erfahren wie Theaterschaffende, die für ihre Kunst bezahlt werden. Und der Umstand, dass sie als Menschen mit geistiger Behinderung bezeichnet werden, könnte sich hinsichtlich der Anerkennung ihrer künstlerischen Qualität ebenfalls negativ auswirken. Die Journalisten betonten auffällig oft, dass bei den Schauspielern von Theater HORA eine enorme Spielfreude zu spüren sei, die sie als Rezipienten überzeuge und mitreisse. Ist es das, was ihre künstlerische Arbeit ausmacht? Ist das ausreichend, um als Schauspieler ernst genommen zu werden? Elber wies schon in seinen HORA-Anfängen ausdrücklich darauf hin, dass er

[...] mit seiner Theaterarbeit nicht therapieren [will]. Er will den in unseren Augen behinderten Menschen, losgelöst vom Heimalltag, einen Platz in der öffentlichen Theaterszene schaffen. Denn er ist überzeugt, dass der künstlerische Ausdruck der Bereich ist, in dem Behinderte den sogenannten Normalen etwas zur Bereicherung ihres Lebens geben können. Sein Ziel ist eine Theateraufführung, in deren Mittelpunkt nicht Mitleid, sondern der Anspruch auf künstlerische Qualität steht.³¹²

Ein solches Ziel anzustreben, war damals eine Ausnahme in der Schweiz, ganz im Gegensatz zu Deutschland und Frankreich. In Frankreich existierte bereits seit 1989 das *Festival européen des artistes handicapés mentaux* im Städtchen Figeac, welches das Ziel verfolgte, Menschen mit geistiger Behinderung „in ein künstlerisch-professionelles Umfeld“³¹³ einzubinden. Das HORA-Team besuchte dieses Festival 1994. Zu sehen, dass in anderen Ländern in dieser Hinsicht schon viel passierte, und die damit gewonnenen Erfahrungen waren ein zentraler Motivationsschub für Elber, um sich auf das langfristige Ziel von Theater HORA zu konzentrieren.

Das langfristige Ziel [...] des HORA-Theaters ist eine ständige Theaterwerkstatt für begabte geistig behinderte Menschen. Mit einer dreijährigen Ausbildung zum Schauspieler und regelmässigen Aufführungen, wie es das in Frankreich und Deutschland ansatzweise bereits gibt. In der Schweiz sind sie mit diesem Ziel Pioniere.³¹⁴

Durch diese öffentlich gemachte Verkündung in den Medien wurde einerseits deutlich zum Ausdruck gebracht, dass es enorm wichtig ist, die Kunst respektive Bühnenarbeit von Menschen mit geistiger Behinderung zu fördern, andererseits wurde betont, dass die Schweiz, im Gegensatz zu anderen Ländern, diesbezüglich weniger fortschrittlich ist. Doch nicht nur der

³¹² Ho: Porträt des HORA-Theaters Zürich 2014, S. 521.

³¹³ M.D.: Das andere Theater. Der Verein HORA-Theater sucht Mitglieder. In: Neue Zürcher Zeitung, 24.08.1994. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 520.

³¹⁴ Ho: Porträt des HORA-Theaters Zürich 2014, S. 521.

Faktor Zeit, auch der Faktor Geld spielte eine sehr wichtige Rolle, um die Ziele, die das Theater HORA hatte, zu erreichen. Zwar wurde in erster Linie dank des Erfolges von *Aber Zeit ist Leben und das Leben wohnt im Herzen* allmählich ein etwas grösseres Publikum auf die Kunst von Menschen mit Behinderung aufmerksam, was dazu führte, dass „das Theater HORA als gemeinnütziger Verein anerkannt [wurde]“³¹⁵, doch gleichwohl waren die Ausgaben des Theater HORA nicht zu decken. Die vier 1994 erschienenen Zeitungsartikel machen alle – teils implizit, teils aber auch sehr explizit – auf die finanzielle Situation aufmerksam und versuchen gleichzeitig aufzuzeigen, wie bewundernswert die Arbeit von Theater HORA ist. Dabei schwingt aber immer der Unterton mit, dass diese Arbeit von aussergewöhnlicher Art ist, mit der jeder erst vertraut werden muss.

Unter dem Applaus ihrer Kolleginnen und Kollegen verlassen Chäppli-Joe und der betrunkene Millionär die Bühne. «War ich gut?» fragt Andy. Es ist leicht, ihm das zu bestätigen. Seine Spielfreude hat uns mitgerissen. [...] Und nach dem Auftritt von Beatrice als guter Engel von Chäpli-Joe (sic!) sind wir überzeugt von der Darstellungskraft der Schauspielerinnen und Schauspieler, die wir «geistig Behinderte» nennen.³¹⁶

Das Theater HORA war, so in den Medienberichterstattungen nachzulesen, äusserst erfolgreich in seinem Wirken, da es offensichtlich eine neue und besondere künstlerische Bereicherung bot, sofern man sich als Zuschauer darauf einliess. Dieses *Sich-Einlassen* schien gekoppelt an die Überzeugung, dass die Schauspieler an ihrer Tätigkeit Freude haben und darin aufgehen. Da werden einmal mehr die Tendenzen sichtbar, Menschen mit Behinderung beschützen zu wollen. Ausserdem werden die Darstellungen der HORA-Schauspieler auf der Bühne oftmals als authentisch wahrgenommen, was das Vorurteil impliziert, dass sie nicht zwischen sich als Person und ihrer Rolle unterscheiden können. Elber erklärte gegenüber Journalisten immer wieder, dass die Schauspieler bei der Entwicklung der Figuren und der Stücke stets mit einbezogen werden, wobei auch ihre persönliche Lebenswelt Teil davon ist. Dieses intendierte Verschmelzen von Person und Figur ist somit eine typische Arbeitsweise des Theater HORA, die den HORA-Schauspielern durchaus bewusst ist. Der Schauspieler Andreas Wittwer sagte dazu in einem Interview: „Ich spiele die Hauptrolle, den Vagabunden Chäppli-Joe. Ich habe viel Ähnliches durchgemacht wie der Chaplin in dem Stück.“³¹⁷ Dieses von den Journalisten als authentisch umschriebene *Eins-Sein* der Person mit der Rolle wurde bewundert, jedoch

³¹⁵ Ho: Porträt des HORA-Theaters Zürich 2014, S. 521.

³¹⁶ Ho: Porträt des HORA-Theaters Zürich 2014, S. 521.

³¹⁷ Kessler, Manuela: Ein Tag im Leben des geistig behinderten Schauspielers Andy Wittwer. In: Tages-Anzeiger, 03.06.1995. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 521.

gleichzeitig als Unterschied zum herkömmlichen Theater markiert, dessen Schauspieler keine geistige Behinderung haben.

[D]ann wird vollends deutlich, was diesen Abend wesentlich von so manchem (schlechten) Laientheater unterscheidet: die grosse Authentizität, ein existentielles Erlebnis (nicht nur von Aussenseitertum, sondern ebenso von Freude und Hoffnung), die von vornherein keine Peinlichkeiten aufkommen lässt.³¹⁸

An dieser Stelle wird die Authentizität der HORA-Schauspieler gelobt, aber auch impliziert, dass diese in einem anderen Rahmen eher als peinlich aufgefasst werden könnte. Die Frage, wieso die Authentizität im Theater HORA positiv aufgeladen wird, bei Laienschauspielern ohne geistige Behinderung jedoch nur bedingt, bleibt unbeantwortet. Vielleicht liegt es daran, dass jede von den HORA-Darstellern lancierte Durchbrechung der vierten Wand von den Zuschauenden als nicht beabsichtigt wahrgenommen wird, wobei sie zugleich davon ausgehen, dass der Mensch hinter der Figur zum Vorschein kommt, der offen, ehrlich und ungeschminkt von dem berichtet, was ihn im Leben beschäftigt. Das berührt den Zuschauenden offensichtlich.

Andy Wittwer als «Chäppli Joe» wurstelte und wuselte auf der Bühne herum, spielte den Clochard, philosophierte im schönen Zürcher Slang und zeigte seine Sehnsucht nach Anerkennung und etwas Glanz in seinem Leben. Wenn er einmal aus der Rolle fiel und freimütig von den Privilegien erzählte, die er bei jeder Aufführung genießt, bekam er speziellen Applaus.³¹⁹

Dieser Applaus gilt dem Menschen, der sonst nicht gehört und dem auf der Bühne eine Stimme gegeben wird, was vom Publikum als aussergewöhnliches und sozial wichtiges Ereignis begrüsst und somit beklatscht wird. Ausserdem wird einmal mehr die Spielfreude der Darsteller erwähnt, wegen der sowohl die Aufführung als auch die Schauspieler gelobt werden. Der Journalist Martin Kraft spricht diesbezüglich von einem „therapeutischen Zweck“³²⁰, den er bei der Arbeit des Theater HORA feststellt, wobei er darüber hinaus avantgardistische Tendenzen erkennt und diese als faszinierend beschreibt.

Theater mit geistig Behinderten hat natürlich zunächst einen therapeutischen Zweck, hilft den Mitwirkenden, im spielerischen Umgang mit der eigenen (Aussenseiter-)Rolle ihren nicht immer leichten Alltag zu bewältigen. Das Ergebnis kann zunächst nicht mit der Darbietung einer professionellen Gruppe verglichen werden, und doch ist vielleicht gerade dies das Faszinierendste an dieser Produktion, wie nahe sie mancher mit hohem avantgardistischem Anspruch auftretenden kommt: Hier wie dort eine rudimentäre «Geschichte», die sich weitgehend in vieldeutigen Assoziationen, bei mancher momentanen

³¹⁸ Kraft, Martin: An-Sehen oder Gsehsch-mi? – Festival geistig behinderter Künstler im Theatersaal Rigiblick in Zürich. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 521.

³¹⁹ Bus.: Behinderte haben Träume. Theater «HORA» führt mit Behinderten das Stück An-Sehen auf. In: Limmataler Zeitung, 09.10.1995. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 522.

³²⁰ Kraft: An-Sehen oder Gsehsch-mi? 2014, S. 521.

Unberechenbarkeit doch als dramaturgisch durchgestaltetes Ganzes erweist. So spürt man natürlich auf Schritt und Tritt das professionelle Wirken des Leitungsteams [...].³²¹

Nach Meinung des Rezensenten gelingt diese avantgardistische und somit künstlerisch wertvolle Darbietung nur, wenn die als professionell geltende Regie das Ganze kompetent leitet und die Unberechenbarkeit, die in Bezug auf Menschen mit geistiger Behinderung angenommen wird, bis zu einem gewissen Grad unter Kontrolle hält. Dennoch darf nicht ausser Acht gelassen werden, dass in manchen Zeitungsartikeln doch auch Beschreibungen der schauspielerischen Leistung ohne Bezug auf die vermeintliche Authentizität auftauchen.

Der Darsteller des Chäppli-Joe verfügt nun freilich über eine höchst eindrückliche komödiantische Begabung, mit der er der Rolle des Stadtstreichers existentielle Glaubwürdigkeit verleiht und sich zugleich humoristisch von ihr distanziert.³²²

Der Rezensent lobt an dieser Stelle ausdrücklich die künstlerische Qualität der Darstellung, ohne auf die Spielfreude des Schauspielers oder sein angeblich authentisches Verhalten einzugehen. Diese Themen werden später im Artikel aber dann doch wieder aufgenommen. Auch scheint es für das Publikum immer wieder faszinierend zu sein, dass sich Menschen mit geistiger Behinderung gar nicht so sehr von Menschen ohne geistige Behinderung unterscheiden.

Die Gäste wurden sich im Verlaufe des Abends bewusst, dass die Träume der Behinderten nicht viel anders sind als die der sogenannten Normalen. Die Behinderten waren beim Theaterspielen wie auch sonst bloss etwas ehrlicher und zeigten ungeschminkt das, was sie bewegt.³²³

Das Theater HORA geht diesbezüglich noch einen Schritt weiter, indem es eben in der Behinderung das künstlerische Potenzial sieht.

Im Programmheft steht ein Kernsatz über das Theater HORA: «Nicht die Behinderung als Mangel steht im Zentrum, sondern ein Ganzes, das die Behinderung nicht leugnet, sondern sie als eigenes Element in der künstlerischen Arbeit betrachtet.»³²⁴

Die Behinderung und somit das Anderssein sind, so betont es das Theater HORA, eine künstlerische Bereicherung.

Dass Menschen mit geistiger Behinderung auf der Bühne stehen, wurde Ende der 1990er Jahre nach wie vor als etwas angesehen, das dazu anregte, „gewohnte Wahrnehmungsmuster zu

³²¹ Kraft: An-Sehen oder Gsehsch-mi? 2014, S. 521.

³²² Kraft: An-Sehen oder Gsehsch-mi? 2014, S. 521.

³²³ Bus.: Behinderte haben Träume 2014, S. 522.

³²⁴ ZU: Geistig Behinderte spielen Theater. Bülach: Zwei Aufführungen des Theater HORA. In: Zürcher Unterländer, 13.10.1995. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 522.

verlassen“³²⁵ und über die gängigen Konventionen hinauszudenken. Das Theater HORA war sich bewusst, dass seine Arbeit auch überfordern kann, wie Elber in einem Interview erklärte.

Ich kenne Leute, die nicht ins Theater kommen, weil sie nicht über geistig Behinderte lachen wollen oder können. Wir haben daher im Programm und auf den Plakaten bewusst auf die Bezeichnung «geistig behindert» verzichtet und benutzen die Formulierungen «normal verrückt» und «verrückt normal», um die Schwellenangst tief zu halten. [...] Schön wäre, wenn die Frage, ob behindert oder nichtbehindert, keine Rolle mehr spielen würde.³²⁶

Im Bewusstsein, dass der Umgang mit Menschen mit geistiger Behinderung vielen schwerfällt, etwas Unbekanntes ist und dadurch Vorurteile sowie Hemmschwellen generiert, umging das Theater HORA dieses Thema nicht einfach oder blendete es aus, sondern experimentierte damit, in der Hoffnung, den Menschen dadurch die Angst zu nehmen und eine Plattform für Gespräche anzubieten. In diesem Zusammenhang ist in den Zeitungsartikeln oftmals davon die Rede, dass dank der Arbeit von Theater HORA Grenzen überschritten werden, was impliziert, dass es zwei oder sogar mehrere *Welten* gibt, die getrennt voneinander existieren.

Dieser Dialog, fortzuführen zwischen Publikum und Künstlern, stand am Anfang des Festivals JENSEITS [...]. Das Festival hebt keine Grenzen auf zwischen Normal-Verrückten und Verrückt-Normalen, sondern transzendiert Grenzen.³²⁷

Folglich arbeitete das Theater HORA unermüdlich für eine Gesellschaft der Diversität, in der verschiedene Menschen aufeinandertreffen und sich austauschen können. Genau aus diesem Grund wurden zum Festival *Jenseits* auch viele Künstler ohne Behinderung eingeladen. Dass dadurch Menschen mit geistiger Behinderung hinsichtlich ihrer Sichtbarkeit und Präsenz einen Nachteil erfahren würden, schloss Elber aus. Im Gegenteil äusserte er sich davon überzeugt, dass gerade dadurch gelungene künstlerische Arbeit geleistet werden könne. „Wenn überhaupt, setzen wir uns nicht auf Kosten der Behinderten in Szene, sondern mit ihnen. Es findet ein Austausch statt.“³²⁸ Schliesslich seien, so Elber, auch die HORA-Schauspieler auf Anerkennung aus, genauso wie jeder andere Künstler. „Das ist an einem Festival möglich.“³²⁹ Zudem betonte er, dass sie aufgrund der Zusammenarbeit ein wachsendes Selbstvertrauen aufbauen und dank der Anerkennung und des Erfolgs gewaltige Fortschritte in ihrer

³²⁵ Wurzenberger, Gerda: Ein Blick in die Risse der heilen Welt. Das Theater HORA und sein «anderes» Theater. In: Neue Zürcher Zeitung, 05.07.1996. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 524.

³²⁶ Wittwer, Erika: Von «normal verrückt» bis «verrückt normal». In: Tages-Anzeiger, 21.06.1996. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 524.

³²⁷ Fässler, Günther: Ein Tritt ins Unbetretbare. Uraufführung des Theaters HORA mit Behinderten in Zürich. In: St. Galler Tagblatt, 05.07.1996. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 525.

³²⁸ Wittwer: Von «normal verrückt» bis «verrückt normal» 2014, S. 523.

³²⁹ Wittwer: Von «normal verrückt» bis «verrückt normal» 2014, 523–524.

Entwicklung machen würden. Gleichzeitig verneinte er einmal mehr, dass therapeutische Aspekte im Spiel sind.

Sie kriegen Applaus und merken, dass sie und ihre Arbeit etwas wert sind. Sie haben Erfolg. Und da stellt sich die Frage, ob ihnen der Erfolg etwas bringt [...]. Ich verfolge aber keine therapeutischen Ziele, sondern künstlerische. Und da muss ich sagen, dass wir Fortschritte machen. Gewaltige Fortschritte. Bedingt durch das kontinuierliche Zusammenarbeiten.³³⁰

Bei Menschen mit geistiger Behinderung kommt schnell der Verdacht auf, dass Kunst als Therapie angewendet wird. Bezüglich der HORA-Schauspieler wird betont, dass sie über die Kunst gefördert werden, was wiederum ihr Selbstbewusstsein stärkt. Warum wird diese Förderung in Bezug auf Kunst von Menschen mit Behinderung stets explizit erwähnt? Geschieht das nicht auch bei Künstlern ohne Behinderung? Vor diesem Hintergrund versucht Elber, den Therapiebegriff zu vermeiden. Schliesslich könnte er dadurch leicht den Anschein erwecken, Sozialarbeit statt Theaterarbeit zu leisten, was wiederum dazu beitragen würde, dass die HORA-Schauspieler als Künstler nicht ernst genommen werden. Zudem bezeichnet Elber seine künstlerische Praxis im Theater HORA als „theatralische Forschungsarbeit“³³¹, was dem Ganzen einen experimentellen Charakter verleiht.

Den Rezensionen zufolge ist das Experiment HORA gelungen, da sowohl soziale als auch künstlerische Ziele anvisiert und zum grossen Teil erreicht wurden. Es geschah eine Förderung der Menschen mit geistiger Behinderung, und zwar hinsichtlich ihrer künstlerischen Fähigkeiten sowie ihres Selbstbewusstseins. Zudem wurde dadurch, dass das Theater HORA immer wieder an die Öffentlichkeit trat, ein Diskurs eröffnet, der einen Austausch zwischen verschiedenen Menschen entstehen liess und dafür sorgte, dass die Grenzen zwischen dem, was als normal gilt, und dem, was als anders gilt, überschritten und reflektiert wurden. Eine solche Plattform für Diskussionen und Gedanken ist für eine Gesellschaft wichtig. Dadurch, dass diese Diskussionen und Gedanken sich in erster Linie im Rahmen des Theaters entwickeln, nehmen sie dem Ganzen seinen ernsten Charakter, soll es doch vor allem darum gehen, einen lustvollen Umgang miteinander zu finden, verschiedene Menschen zu erreichen und etwas Anderes als das Erwartete entstehen zu lassen. Die Kunst lässt eine Akzeptanz dafür vielleicht eher zu als die alltäglich gelebte Realität.

³³⁰ Wittwer: Von «normal verrückt» bis «verrückt normal» 2014, S. 524.

³³¹ Lerch, Michael: Eine Anleitung zum Andersdenken. Opfikon: Die Theatergruppe HORA gastiert im Mettensaal. In: Zürcher Unterländer, 26.01.1998. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 528.

Gleichwohl ist immer wieder Skepsis hinsichtlich der Arbeit von Theater HORA zu erkennen. In einem Interview wurde Elber einmal danach gefragt, ob er Theater- oder Zoodirektor sei.³³² Demzufolge gibt es nach wie vor einige, die der Arbeit von Theater HORA argwöhnisch begegnen. Der Journalist wollte von Elber zudem wissen, ob er seine Schauspieler vorführe. Dieser meinte dazu, dass diese Frage von einer falschen Beurteilung seiner Arbeit zeuge, bei der es darum gehe, „dass Menschen ihre Behinderung im künstlerischen Schaffen positiv erleben und einsetzen können“³³³. Zudem äusserte sich Elber überzeugt davon, dass die sogenannten nichtbehinderten Menschen, „wann immer die Grenzen zur Normalität in Frage gestellt werden“³³⁴, viel lernen können.

Die im September 1998 durchgeführte Modeschau *Drehum – La Mode Folie*, bei der sowohl behinderte als auch nichtbehinderte Künstler, Modemacher und Models ihre Kreativität gemeinsam ins Spiel brachten, sorgte dafür, dass ein grosser Schritt in die Öffentlichkeit auch ausserhalb des Theaters gemacht werden konnte. Dies bestätigen sechs zumeist sehr ausführliche Zeitungsartikel. Entstanden waren die vorgeführten Kleider in einem Atelier des Theater HORA, das zu der Zeit zur Kulturwerkstatt heranwuchs, in der die künstlerische Arbeit von Menschen mit Behinderung „als Arbeit und nicht als Freizeitbeschäftigung verstanden [wurde]“³³⁵. Dennoch war eine definitive Institutionalisierung mit bezahlten Stellen zu dem Zeitpunkt noch nicht möglich, da es an Geld mangelte und ein beim Bund eingereichtes Gesuch vorläufig abgelehnt wurde. Die Modeschau liess auf ein Umdenken hoffen.

Die Tatsache, dass der Anlass von Kurt Aeschbacher, einem allseits bekannten „TV-Mann“³³⁶, moderiert wurde, und Bettina Dieterle, „Mitbegründerin des Humorzirkels Acapickels [...], die bei Fernsehserien wie «Fascht e Familie» und «Mannezimmer» mitwirk[t]“³³⁷, die Regie des Spektakels übernahm, generierte eine grosse öffentliche Aufmerksamkeit. Diese wurde zusätzlich dadurch gesteigert, dass die Modeschau im Zürcher Kaufleuten, einem beliebten Ort der hiesigen Nachtclub-Szene, stattfand. Menschen mit geistiger Behinderung entwarfen

³³² Vgl. Grüter, Roland: «Bei mir wird niemand vorgeführt» – Den Behinderten-Boom im Kulturschaffen sieht der Theaterpädagoge Michael Elber als Zeichen der Anerkennung. In: FACTS, 27.06.1998. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 531.

³³³ Grüter: «Bei mir wird niemand vorgeführt» 2014, S. 531.

³³⁴ Grüter: «Bei mir wird niemand vorgeführt» 2014, S. 531.

³³⁵ Rothenbacher, Susanne: Till Eulenspiegel, das Gelb-Rote Windspiel. Die geistig Behinderten des HORA-Theaters beeindrucken ihr Publikum mit faszinierendem Theater und haben jetzt Mode entworfen. In: Tages-Anzeiger (das genaue Datum konnte nicht mehr ermittelt werden). In: Bugiel u. Elber 2014, S. 532.

³³⁶ Grüter, Roland: Schräge Maschen. Behinderte designen Kostüme, prominente Schweizer Modemacher setzen die Entwürfe um. Ein Experiment an der Nahtstelle zwischen Kulturarbeit und Freakshow. In: FACTS, 27/1998. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 531.

³³⁷ Grüter: Schräge Maschen 2014, S. 531.

Kleider, nichtbehinderte Schneider und Modemacher setzten sie um, wobei aus den unzähligen Entwürfen eine Auswahl getroffen werden musste. Und schliesslich präsentierten Models mit und ohne Behinderung, teils auch Berühmtheiten der Modeszene, diese auf dem Laufsteg. Das Resultat einer solchen Zusammenarbeit zwischen verschiedenen Menschen aus unterschiedlichen Bereichen wollten viele Menschen sehen. Die verspielte Show brach mit gängigen Modeklischees und hinterfragte damit die in unserer Gesellschaft vorherrschenden Konventionen. Diese besondere Modeschau kam gut an, und die Presseresonanz war gross. Was den Rezensenten zufolge vor allem gewirkt habe, sei die zu spürende Begeisterung der Künstler und Models mit geistiger Behinderung gewesen, mit der sie die Bühne betraten und nicht mehr verlassen wollten. Das habe nichts mit Zurschaustellung zu tun, sondern mit einem angenehmen Gefühl während der Präsentation vor Publikum.

Den Applaus empfindet sie als Aufforderung zur Zugabe und trippelt nochmals los, ihren Stab durch die Luft schwingend. Der DJ schaltet schnell und spielt nochmals die Musik ein. Menga Mutzner strahlt immer mehr, sie würde wohl noch ein drittes Mal kommen, wenn sich nicht demonstrativ der Vorhang öffnen würde.³³⁸

Dieses genussvolle *Sich-Zeigen-Wollen* und *Sichtbar-Sein* wurde als enorme Kraft gesehen, wodurch die Models mit geistiger Behinderung „immer die Hauptfiguren geblieben [sind]“³³⁹. Zurück im alltäglichen Geschehen allerdings „[nahmen] die Stars [...] wieder die Statistenrolle ein“³⁴⁰ und standen damit erneut am Rande der Gesellschaft. Gleichwohl bewirkte die Modeschau, dass der Bekanntheitsgrad des Theater HORA weiter anstieg.

In der Folge wurde jede Massnahme ergriffen, die das Theater HORA einen Schritt näher an sein Ziel brachte. Denn für Elber war es stets sehr wichtig, „an die Öffentlichkeit [zu] treten“³⁴¹ und auf die Arbeit aufmerksam zu machen. Sowohl diese Öffentlichkeitsarbeit als auch die dadurch neu gewonnenen Beziehungen eröffneten den Zugang zu einem wachsenden Netzwerk und damit auch zu möglichen Geldgebern, ohne die ein solches Projekt nicht umsetzbar ist. Die Beschaffung von Finanzmitteln scheint jedoch bis heute, trotz des Erfolgs und der Sichtbarkeit des Theaters, ein schwieriges Thema zu bleiben.

Zu Beginn des Jahres 2002 war die Finanzierung nach wie vor ein grosses Problem, denn der Bund hatte das Gesuch um finanzielle Unterstützung und die damit einhergehende

³³⁸ Schärli, Reto: Umjubelte Stars für einen Abend. Verein Theater HORA präsentiert Modeschau – Behinderte Menschen machen Mode und Kunst. In: Zürcher Unterländer [das genaue Datum konnte nicht mehr ermittelt werden]. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 533.

³³⁹ Schärli: Umjubelte Stars für einen Abend 2014, S. 533.

³⁴⁰ Schärli: Umjubelte Stars für einen Abend 2014, S. 533.

³⁴¹ Wittwer: Von «normal verrückt» bis «verrückt normal» 2014, S. 523.

Anerkennung als Kulturwerkstatt bereits zum zweiten Mal abgelehnt. Das stiess auf Unverständnis, nicht nur auf Seiten des Theater HORA, sondern auch bei Journalisten, die die Erfolge auflisteten, um ihr Unverständnis darüber auszudrücken: „Mit über 150 Auftritten im In- und Ausland hat sich HORA in der Kunstszene etabliert und so die integrative Arbeit des Theaters mit behinderten Künstlern weit über die Landesgrenze populär gemacht.“³⁴² Elber gab jedoch nicht auf und sorgte weiterhin für steigende Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit, ab den 2000er Jahren auch mit zusätzlicher Unterstützung. Giancarlo Marinucci übernahm als zweite bei Theater HORA fest angestellte Person die Zuständigkeit für die Öffentlichkeitsarbeit und die administrative Leitung. Er erläuterte, dass die Unterstützung von Projekten wie dem des Theater HORA in Deutschland selbstverständlich sei, in der Schweiz jedoch (noch) nicht, weswegen das Theater HORA auf allen möglichen Wegen versuchen müsse, seine finanzielle Lage zu sichern. Ein Gespräch zwischen dem damaligen Bundesrat Moritz Leuenberger und dem damaligen HORA-Schauspieler Cyrill Gehrig über die finanzielle Notlage von Theater HORA führte dazu, dass der Bundesrat aus eigener Tasche 5'000 Schweizer Franken spendete. Diese Spendenaktion wurde in den Printmedien und im Fernsehen bekannt gegeben. Folglich wurde weiterhin und vermehrt über das Theater HORA gesprochen und geschrieben. Vielleicht war dies der Auslöser dafür, dass das Bundesamt für Sozialversicherung (BSV) sich dazu veranlasst sah, nach zweimaliger Ablehnung des Gesuchs, das Theater HORA doch zu unterstützen und eine Integration in die Stiftung Züriwerk zu ermöglichen. Ab dem 1. Juni 2002 trat dieser Erlass in Kraft und bewirkte, dass die Tätigkeit der HORA-Schauspieler nun offiziell als Arbeit anerkannt und somit entlohnt wurde.

Diese Wertschätzung ist auch auf das Engagement der Medien zurückzuführen, die das Theater HORA stets begleitet haben, auch wenn aus vermutlich falscher Zurückhaltung keine negativen Kritiken erschienen sind – was sich Elber stets gewünscht hatte – und die Darstellungen der HORA-Schauspieler nicht ebenso differenziert beschrieben wurden wie die Darstellungen von professionellen Schauspielern ohne eine geistige Behinderung. Der Fokus der Journalisten lag mehrheitlich auf den oftmals ausverkauften Vorstellungen und dem jeweiligen Applaus am Ende. Für Bewunderung sorgten vor allem die als klug beschriebenen Regiekonzepte sowie die ästhetisch eindrücklichen Bühnenbilder, Requisiten, Kostüme und musikalischen Einlagen. Die schauspielerische oder tänzerische Leistung der HORA-Schauspieler kam zwar zur Sprache, aber eher vorsichtig und in der Wertung zurückhaltend. Vielmehr lag die Betonung darauf, wie ausdrucksstark, lustvoll, mitreissend, spielfreudig und deswegen berührend und eingängig

³⁴² Windlin, Sabine: Schauspieler behindern. In: FACTS, 24.01.2002. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 546.

deren Auftritte sind. Diese Direktheit, Offenheit und Unmittelbarkeit, die auf den Bühnen durch das Theater HORA zu erleben ist, ist genau das, was auch Elber schon immer interessierte und gefiel.

Das Theater HORA wurde zusehends zu einem Begriff in der Theaterlandschaft, und dies nicht nur in der inklusiven Szene. Doch an das *Zürcher Theater Spektakel* wurde die Gruppe gleichwohl nicht eingeladen, denn nach wie vor schien bei den Veranstaltern die Angst vorzuherrschen, dem Publikum mit einer Aufführung des Theater HORA nicht das bieten zu können, was es erwartet, und es damit zu überfordern.

Gleichwohl begannen sich immer mehr kunstinteressierte Leute mit dem weiterhin als ungewöhnlich betrachteten Theater und seiner Ästhetik auseinanderzusetzen. Zudem schien es Mitte der 2000er Jahre europaweit eine Entwicklung zu geben. Im Jahr 2007 wurde eine ausführliche Reflexion über das integrative Theater in Europa mit Fokus auf das Theater HORA in der Zeitschrift *Menschen – Das Magazin* publiziert. Die europäische Theaterszene befand sich im Wandel und Theater von und mit Menschen mit Behinderung war keine Ausnahme mehr. Es galt zwar nach wie vor als fremd, doch gab es immer wieder Berührungspunkte mit interessierten Zuschauern und Künstlern der zeitgenössischen Szene, und die Neugier stieg, den Horizont in dieser Richtung zu erweitern. Die Ausdrucksmöglichkeiten und Weltansichten der Menschen mit Behinderung wurden als bereichernd angesehen und erhielten nach und nach ihren Platz in der Kunstlandschaft Europas. Bei gewissen Zusammenarbeiten integrativer Kompanien mit Grössen der Theater- und Tanzszene fanden die Beteiligten heraus, dass Menschen mit geistiger Behinderung sich nicht sehr von den Nichtbehinderten unterscheiden.³⁴³

Integratives Theater spiegelt mittlerweile fast alle aktuellen Tendenzen wider. Die Beschäftigung mit Behinderung bildet nicht mehr zwangsläufig das inhaltliche Zentrum. Was sicher auch daran liegt, dass die Berührungsängste seitens nicht behinderter Künstler immer kleiner und ihre Neugier auf die Besonderheit des Ausdrucks und die Weltsicht behinderter Kollegen immer grösser ist.³⁴⁴

Das Theater, das zwar anders ist – „wagemutig, verrückt und poetisch“³⁴⁵ –, etablierte sich bis zu einem gewissen Grad. Es wurde anerkannt, dass auf der Bühne Profis stehen, die „ihre Rolle und mit ihrem Selbst [spielen]“³⁴⁶. Zudem schien dieses sogenannte andere Theater Grenzen zu

³⁴³ Vgl. Hartmann, Gerd: Theater, grenzenlos. In: *Menschen. Das Magazin*, 1/2007. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 566.

³⁴⁴ Hartmann: Theater, grenzenlos 2014, S. 566.

³⁴⁵ Hartmann: Theater, grenzenlos 2014, S. 566.

³⁴⁶ Hartmann: Theater, grenzenlos 2014, S. 566.

verwischen und sich dem *Othering* zu stellen, sowohl auf der Bühne als auch im alltäglichen Leben. Dennoch war nach wie vor von einem ungewöhnlichen Theater mit Menschen mit geistiger Behinderung die Rede. Die Theaterarbeit von HORA wurde stets mit dieser ergänzenden Erklärung präsentiert.

Sieht so Theater mit Menschen mit Behinderung aus? Mittlerweile schon. [...] Die Grenzen zwischen behindert und nicht behindert sind hier ebenso verwischt wie unwichtig, niemand fordert und erhält mehr einen Sozialbonus. Selbstbewusst und ohne falsche Rücksichtnahme zeigt man seine Eigenartigkeit und ordnet sich damit gleichzeitig als etwas anderer Bestandteil in der Kulturszene ein.³⁴⁷

Es ging um ein positives Anderssein, das man zeigen wollte. Doch eine Akzeptanz dieses Andersseins geschah erst im kleinen Rahmen, an kleinen, vor allem integrativen Festivals. Auf den grossen Bühnen sorgte die Besetzung einer Rolle mit einem Menschen mit geistiger Behinderung nach wie vor für Eklats und kontroverse Debatten (wie zum Beispiel bei einer *Hamlet*-Inszenierung in der Regie von Stefan Bachmann 2002 in Kopenhagen³⁴⁸). Integrative Kunst blieb in diesem Sinne in ihrem Nischendasein stecken.

Einen geistig behinderten Menschen als Künstler wahrzunehmen und zu akzeptieren ist nach wie vor keine Selbstverständlichkeit. Auch auf den grossen internationalen Festivals muss man integrative Gruppen mit der Lupe suchen. Zwar boomt Theater mit authentischem Bühnenpersonal. Trotzdem laden die Veranstalter lieber den Community Dancer Royston Maldoom mit einem seiner Laienprojekte ein als eine Gruppe, die sich der Arbeit mit Behinderten längerfristig verschrieben hat.³⁴⁹

Während Menschen mit geistiger Behinderung auf der Bühne nach wie vor als authentisch bezeichnet wurden und die Tendenz des Nischendaseins einmal mehr zum Ausdruck kam, holte das Theater HORA zum Gegenschlag aus, und zwar mit der ersten von insgesamt vier Ausgaben des Internationalen Theaterfestivals *OKKUPATION!* im Jahr 2007. Damit wollte das Theater HORA zeigen, dass die Kunst von Menschen mit Behinderung „als etwas künstlerisch Spannendes wahrgenommen [wird]“³⁵⁰ – nicht nur als authentisch, sondern als ästhetisch wertvoll. Das Theater HORA drang mittels dieses Festivals in alle Sphären der Zürcher Kulturszene ein und konfrontierte die Gesellschaft in unzähligen öffentlichen Räumen mit seiner Kunst, ob sie nun wollte oder nicht. Die öffentliche Aufmerksamkeit war dadurch garantiert. Die Reaktionen waren überwiegend vorsichtig und wohlwollend. Der Journalist Thierry Frochaux wagte als Erster, dieses positive *Othering* zu kritisieren und darüber zu

³⁴⁷ Hartmann: Theater, grenzenlos 2014, S. 566.

³⁴⁸ Vgl. Müller, Peter: «Die Gefahr von Missbrauch ist gross». In: Tages-Anzeiger, 10.08.2002. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 553.

³⁴⁹ Hartmann: Theater, grenzenlos 2014, S. 567.

³⁵⁰ Grüter, Irene: Kunst kennt kein Handicap. Internationales Theaterfestival OKKUPATION! In: Tages-Anzeiger, 31.05.2007. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 568.

reflektieren. „Eher beunruhigend [...] sind teilweise die Reaktionen des Publikums und die Art der Berichterstattung in den Medien: Sie zeugen mehr von gutgemeintem Willen als von Akzeptanz.“³⁵¹ Nach Frochoux würden immer dieselben Themen auftauchen: die Behinderung, das Anderssein, die Tatsache, dass die Kompanien *trotzdem* gute Ergebnisse liefern und vor allem die Gefahr des Missbrauchs und der Manipulation.

Aufschlussreich gerade an diesem Publikumsgespräch am letzten Sonntag in der Gessnerallee war, dass sich die Fragen explizit nicht um Inhalt und/oder Form drehten, sich also nicht mit der Sache (Kunst), sondern fast ausschliesslich mit der Angst um die mutmasslich übergangenen Wünsche oder die unterdrückte Selbstbestimmung der Künstler/innen befassten.³⁵²

Ziel des Theater HORA dagegen war, die Unterscheidung zwischen der Behinderung und der Nichtbehinderung aufzuheben. *OKKUPATION!* war der Versuch, diese Aufhebung umzusetzen, um so dem *Othering* entgegenzuwirken. Der Festivalleiter Andreas Meder formulierte dies folgendermassen:

Nur weil jemand mit dem Rollstuhl auf die Bühne kommt, heisst das noch lange nicht, dass ich die Produktion ins Festivalprogramm aufnehme. Inhaltlich geht es uns immer noch um hochstehende, zeitgenössische Kunst – mit, von, über Behinderte – aber auch thematisch passende Stücke, bei denen sogenannte Nicht-Behinderte auftreten. Letztlich wollen wir diese Unterscheidung auflösen.³⁵³

Der Ansatz kam zunehmend in Mode, auch innerhalb der professionellen Theater- und Tanzszene. Das HORA-Motto, den sogenannten Mangel als Begabung zu sehen und entsprechend einzusetzen, wurde von Prominenten der zeitgenössischen Kunstszene übernommen.

Theater mit behinderten Darstellern nennt sich integratives Theater. Als müsste das Krumme begradigt werden. Dabei ist gerade das Krumme das Spannende – auch fürs normale Theater. [...] In dieser Welt, welche die Makellosigkeit von den Haar- bis zu den Zehenspitzen zum normierten Glücksversprechen erhoben hat, nimmt sich ein Theater des Unperfekten aus wie der Pickel auf der glatten Haut. In den letzten Jahrzehnten sind etliche solcher Pickel gewachsen – auch in der professionellen Theaterszene [...]. Was diese Formen mit dem Theater von Handicaperten verbindet, ist das Befragen von Normierung und Normalität. Marthalers Theater der Entschleunigung und konzentrierten Zerstreuung ist ein Einspruch gegen den wuchernden Effizienz- und Optimierungswahn. Die parodistische Bühnenshow stellt die Glücksnorm von Schönheit und Ruhm in Frage, und Meg Stuarts Tanztheater widerspricht Bewegungsnormen, die als schön und harmonisch gelten.³⁵⁴

³⁵¹ Frochoux, Thierry: Lieber Verriss als Jöh-Effekt. In: P.S., 14.06.2007. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 572.

³⁵² Frochoux: Lieber Verriss als Jöh-Effekt 2014, S. 572.

³⁵³ Frochoux, Thierry: OKKUPATION II: Festivalrückblick. In: P.S., 06/2009 [das genaue Datum konnte nicht mehr ermittelt werden]. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 575.

³⁵⁴ Strässle, Urs: Krumm wie das Leben. Internationales Theaterfestival OKKUPATION! In: Tages-Anzeiger, 04.06.2009. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 574–575.

Die Ästhetik, die das Theater HORA und ihm ähnliche Gruppen auf die Bühne bringen, lassen das Ungewöhnliche, Unkonventionelle und somit Andere in ihre Arbeiten mit einfließen. Von dieser anderen Kunst wird profitiert, ohne sie jedoch als gleichwertig anzusehen. Das Theater HORA will jedoch genau diese Gleichwertigkeit erreichen und auf gleicher Ebene wie Theater ohne Darsteller mit Behinderung betrachtet werden.

Ein zentrales und schweizweit einmaliges Ereignis brachte das Theater im August 2009 einen grossen Schritt näher an dieses Ziel: Das Theater HORA eröffnete die erste Schauspielschule für angehende Schauspieler mit geistiger Behinderung. Damit sollte sowohl dem positiven als auch dem aufgrund von Vorurteilen stattfindenden *Othering* entgegengewirkt werden. Denn wenn jemand eine professionelle Ausbildung zum Schauspieler absolviert hat und nach der Ausbildung fest angestellt und für seine Arbeit bezahlt wird, gilt er als professioneller Schauspieler.

Der erste Vollzeitlehrgang beginnt am 17. August und dauert zwei Jahre. Die Absolventen werden von ausgewiesenen Fachleuten betreut, die mit ihnen Theorie und Praxis des Berufs erarbeiten. Alle Schauspiel-Lehrlinge spielen von Beginn des Lehrgangs an im HORA-Ensemble mit und werden nach erfolgreichem Abschluss der Ausbildung fest in die Theatergruppe aufgenommen.³⁵⁵

Doch ein professioneller Schauspieler mit geistiger Behinderung ist anders als ein nichtbehinderter professioneller Schauspieler, vor allem hinsichtlich der Reflexion darüber, sich als Schauspieler und nicht als Alltagsmensch auf einer Bühne wahrzunehmen. Diese Feststellung äusserte das Theater HORA selbst:

Ein Ziel der Verantwortlichen ist es, die Reflexionsfähigkeit zu fördern, also die Fähigkeit, zu verstehen, wie man auf der Bühne wirkt. «Das ist gerade für einen Behinderten sehr schwierig», sagt der Geschäftsleiter. Für den [...] Regisseur Elber ist es ein hartes Stück Arbeit, bis sich die Schauspieler auf der Bühne als solche wahrnehmen. Das Problem stellt sich Profischauspielern ohne Behinderung nicht.³⁵⁶

Gleichwohl will das Theater HORA als professionelles Theater die gleiche Behandlung erfahren, wie andere (nichtbehinderte) Theater in der freien Szene, was der Geschäftsleiter Marinucci den Medien gegenüber folgendermassen betonte: „Wir arbeiten wie andere Theater in der freien Szene auch. Und wir fordern unsere Schauspieler genauso. Nur weil wir mit Behinderten arbeiten, soll kein Auge zugedrückt werden.“³⁵⁷

³⁵⁵ Meier, P. (phi): Das Theater HORA eröffnet neue Schauspielschule. In: Neue Zürcher Zeitung, 15.08.2009. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 576.

³⁵⁶ Wyss, Rebecca: Behinderte werden Profischauspieler. In: Tages-Anzeiger, 14.12.2009. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 577.

³⁵⁷ Anonym: Diese Menschen sind einfach genial. In: Geld West – Das Magazin für vermögende Privatkunden des genossenschaftlichen Verbundes, 11/2009. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 577.

Das Theater HORA will folglich kein *Othering* erfahren, betreibt jedoch selbst in gewisser Hinsicht *Othering*, nicht nur als Umkehrung der Perspektive, dass die Nicht-HORA-Schauspieler die Anderen sind, sondern auch in positiver Hinsicht. Es ist ein Faktor, den es zu berücksichtigen gilt. Die ehemalige stellvertretende künstlerische Leiterin Jacqueline Moro erklärte einem Journalisten: „Diese Menschen sind einfach genial. Sie sind auf der Bühne viel mutiger und ungehemmter, als ich es je war.“³⁵⁸ Marinucci, der diese Meinung teilte, ergänzte: „Sie sind einfach Emotionsprofis – Gefühlsprofis, die Sachen unverblümt auf die Bühne bringen.“³⁵⁹ Die künstlerische Arbeit von Menschen mit Behinderung ist folglich eine äusserst komplexe und widersprüchliche Angelegenheit, was dem Theater HORA bewusst ist. Fest steht der Wunsch, ernst genommen zu werden und das *Othering* im Rahmen von künstlerischen Arbeiten zu hinterfragen, darüber zu reflektieren und im besten Falle auch das Publikum zur Reflexion anzuregen.

Menschen!Formen!, eine im Jahr 2010 uraufgeführte Inszenierung von Theater HORA in Zusammenarbeit mit diversen homo- und heterosexuellen Schauspielern mit und ohne Behinderung, verhandelte einmal mehr das Thema des Andersseins. Die Darsteller auf der Bühne wurden gar als *Experten des Andersseins* bezeichnet, was als positives *Othering* aufgefasst werden kann.

Es sind die «Experten des Andersseins», die in dem Stück MENSCHEN!FORMEN! provokative und absurde Fragen zur «Normalisierung» stellen und den Zuschauern Vorurteile und Klischees mit viel Humor und gänzlich ohne sozialpädagogisch erhobenen Zeigefinger um die Ohren hauen.³⁶⁰

Mithin wurde das Publikum von *Menschen!Formen!* dazu angeregt, über ebendieses Anderssein nachzudenken und auch die gängigen Normvorstellungen und Schönheitsideale zu hinterfragen. Es ging darum, dem *Othering* aufgrund von Vorurteilen und Nicht-Wissen entgegenzuwirken und dieses zu entlarven.

Mit schrägen musikalischen Passagen, Altraumbildern und sprechbehindert vorgetragenen Passagen wollen die Darsteller das Publikum provozieren, und zwar zum Nachdenken über gesellschaftliche Normen.³⁶¹

Gleichzeitig wurden gewisse Stimmen in den Medien laut, die, wie bereits erwähnt, von einem Modetrend, aber auch von einer Übersättigung hinsichtlich Kunst- und Kulturprojekten mit

³⁵⁸ Anonym: Diese Menschen sind einfach genial 2014, S. 577.

³⁵⁹ Anonym: Diese Menschen sind einfach genial 2014, S. 577.

³⁶⁰ Hamacher, Katharina: Was ist hier schon normal? In: Kölnische Rundschau, 19.05.2010. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 579.

³⁶¹ Stüssi, Julia: Über die Normalität des Andersseins. Theaterperformance Menschen!Formen! gastiert im Rahmen des Unesco-Workshops. In: OVZ, 26.05.2010. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 579.

Menschen mit Behinderung zu sprechen begannen. Doch auch wenn die Sichtbarkeit von Menschen mit Behinderung in der Kunstszene steigen sollte, sind sie nach wie vor Teil einer eigenen Szene. Marinucci führte diesen Gedanken weiter, denn

[...] eine Modeströmung kann er nicht erkennen, allenfalls eine kleine Massierung. «Aber am diesjährigen Theaterspektakel wurde in diesem Bereich kein einziges Stück aufgeführt», kritisiert Marinucci. Und fügt an: «Wir machen so lange weiter, bis die Schweizer Kulturhäuser Aufführungen mit behinderten Menschen in ihren regulären Spielplan aufnehmen.»³⁶²

In den Schweizer Kulturabteilungen blieben Vorurteile gegenüber der Professionalität von Schauspielern mit geistiger Behinderung vorherrschend, obwohl das Theater HORA ab 2009 einen offiziell anerkannten Ausbildungslehrgang zum Schauspieler anbot: „In der Kulturabteilung hapere es teilweise mit der Anerkennung, bedauert Produktionsleiter Michael Elber. Man tue sich schwer damit, behinderten Menschen eine professionelle künstlerische Tätigkeit zuzutrauen.“³⁶³ Nichtsdestotrotz stand im Jahr 2011 das dritte Internationale Theaterfestival *OKKUPATION!* an, und der Journalist und Kritiker Frochoux veröffentlichte diesmal zwei Artikel über das Festival. Ihn irritierten primär die auffällig vielen theaterpädagogischen Arbeiten, die seiner Meinung nach dem Ziel von *OKKUPATION!* zuwiderlaufen. Er fragte sich, was HORA damit beabsichtigte.

Die unbedingte Dringlichkeit ist hautnah erlebbar, der Symbolgehalt an der oberen Grenze des Erträglichen, weil diese Arbeit durch den nahezu forcierten Fingerzeig deutlich theaterpädagogische Züge trägt, was dem Ursprungsziel von *OKKUPATION!* eigentlich entgegenläuft: Die Unterscheidung in behindert und nicht-behindert mit den Mitteln der professionellen Bühnenkunst aufzulösen.³⁶⁴

Gleichwohl hat Frochoux seiner Ansicht nach ein paar Perlen³⁶⁵ zu sehen bekommen, unter anderem Jérôme Bels Inszenierung *Pichet Klunchun and myself*.

Ein glänzender und dabei höchst unaufgeregter Tatbeweis für Diversity, dass wir eben alle anders sind, aber gute Gründe für unser Tun haben, selbst wenn dieses vom Vis-à-vis nicht rundum verstanden wird, wächst bei nochmaliger Überlegung sogar soweit über die eigentliche Performance hinaus, dass es letztlich um nicht weniger als ein Manifest für das Existenzrecht aller Lebensformen wird.³⁶⁶

³⁶² Gasser, Michael: Kunst. Begabt und Behindert. In: Surprise Strassenmagazin, 24.09.–07.10.2010. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 582.

³⁶³ Schmid-Gugler, Brigitte: Du normal. Ich auch nicht. In: St. Galler Tagblatt, 15.01.2010. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 578.

³⁶⁴ Frochoux, Thierry: *OKKUPATION!*: Vielfalt & Vernetzung. In: P.S., 26.05.2011. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 584.

³⁶⁵ Vgl. Frochoux: *OKKUPATION!*: Vielfalt & Vernetzung 2014, S. 585.

³⁶⁶ Frochoux: *OKKUPATION!*: Vielfalt & Vernetzung 2014, S. 585.

Und er führt weiter aus, dass

[...] diese Arbeit [...] der eigentliche Gradmesser für den formalen wie inhaltlichen Qualitätsanspruch [ist], für den das Festival OKKUPATION! seit der ersten Durchführung anlässlich des 40-jährigen Jubiläums der Stiftung Züriwerk im Jahr 2007 steht.³⁶⁷

Frochaux erkannte zudem, dass die Hauptintention der Festivalsausgabe 2011 das Knüpfen von Kontakten und Erweitern des Netzwerks war.

Neben den internationalen und schweizerischen Kooperations-Initiativen (vgl. P.S. von letzter Woche), ermöglicht OKKUPATION! also auch offensichtlich noch weitere wertvolle, kaum hoch genug einzuschätzende Möglichkeiten der sich gegenseitig befruchtenden Zusammenarbeit, die weit über das zuerst anvisierte Ziel hinausgehen. Und ich rede jetzt nicht vom kursierenden Gerücht, Jérôme Bel habe grosse Lust geäussert, mit dem Theater HORA in näherer Zukunft etwas auf die Beine zu stellen. Das Anschieben von Netzwerken und Kooperationen scheint rückblickend auf das dritte Festival OKKUPATION! der eigentlich springende Punkt dieses Jahres zu sein, selbst wenn sich dermassen aufreibende und in den Resultaten nicht absehbare Bemühungen nicht messen und auch nicht publikumswirksam inszenieren lassen.³⁶⁸

Dass Frochaux sich mit seiner These, HORA versuche sein Netzwerk zu vergrössern, nicht täuschte, zeigt das von ihm angesprochene kursierende Gerücht: „Jérôme Bel habe grosse Lust geäussert, mit dem Theater HORA in näherer Zukunft etwas auf die Beine zu stellen.“³⁶⁹ Gleichzeitig kritisierte er erneut die „geringe bis nicht vorhandene Medienrezeption“³⁷⁰. Seine Rezensionen waren die einzigen, die zu finden waren. Andererseits äusserte er sich enttäuscht über eine Inszenierung des Berliner Theater RambaZamba.

Augenfällig wurde dieses Jahr auch, dass selbst international gefeierte Gruppen, wie das Berliner Theater RambaZamba, deren Leiterin Gisela Höhne offenbar dauernd zahlreiche Preise für ihre Arbeit verliehen bekommt, absolut kein Garant für eine inhaltlich geglückte Produktion sind. Ganz im Gegenteil war deren «Weiberrevue» das eigentliche Ärgernis dieses Jahres. Mit aufwändigen Kostümen, sehr vielen, teuren Instrumenten auf der Bühne und einer professionellen Band machte die Produktion den Eindruck einer ganz grossen Kiste – und stellte sich als komplett überambitioniertes Laientheater heraus.³⁷¹

Frochaux kritisierte, dass die Schauspieler mit geistiger Behinderung mit sie überfordernden Aufgaben auf der Bühne standen, sodass genau die Behinderung in den Vordergrund trat, die man eigentlich zu kaschieren versuchte. Das Überstülpen einer überambitionierten Perfektion

³⁶⁷ Frochaux: OKKUPATION!: Vielfalt & Vernetzung 2014, S. 585.

³⁶⁸ Frochaux, Thierry: Genial einfach bis überambitioniert. In: P.S., 03.06.2011. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 586.

³⁶⁹ Frochaux: Genial einfach bis überambitioniert 2014, S. 586.

³⁷⁰ Frochaux: Genial einfach bis überambitioniert 2014, S. 585.

³⁷¹ Frochaux: Genial einfach bis überambitioniert 2014, S. 586.

kann nie gelingen, vor allem dann nicht, wenn solch ein Qualitätsanspruch von Künstlern ohne Behinderung angestrebt wird.

Soll ich einer schlecht singenden Performerin, deren Aussprache wegen ihrer Behinderung dazu kaum verständlich ist, wirklich applaudieren und sie damit in ihrem Tun bestärken? Begebe ich mich dann nicht wie automatisch auf eine gönnerhafte, also letztlich arrogante Ebene, die ähnlich früherer Jahrmarktsbesuchenden, die sich an Freak-Shows über besonders Aufsehen erregend gewachsenen Menschen ergötzen? Ist Beifall aus einer herablassenden Haltung à la «jöö, lueg emal wie härzig die Behinderete sich Müeh gänd» nicht zuletzt eine Mitleidsbekundung und damit das Gegenteil einer möglichen Begegnung und Auseinandersetzung mit einer Minderheit auf Augenhöhe?³⁷²

Gelobt wurde von ihm hingegen *The Democratic Set* – die Zusammenarbeit von Theater HORA mit dem australischen Back to Back Theatre.

Die Bühne schlicht – eine unbehandelte Holzkiste mit der in Richtung Publikum fehlenden Stirnseite, eine transparente Leinwand, ein paar Stühle – der dramaturgische Bogen regelrecht rund, sodass der Schluss mit dem Anfang wieder verschmilzt, eine überwältigende Spielfreude des HORA-Ensembles mit Gästen und ein regelrecht banal einfaches Konzept: Wünsche, Ideen, Träume äussern und darstellen. Die Schauspielenden waren zwar komplett ausgestellt in dieser Szenerie, aber die Idee, sie würden wie auf dem Jahrmarkt vorgeführt, kam einem in keinem Augenblick.³⁷³

Frochaux betreibt in diesen beiden Texten zum Festival *OKKUPATION!* kein *Othering*. Er rezensiert und kritisiert, lobt und reflektiert. Und schliesslich war Frochaux auch derjenige, der im Dezember 2011 die Gerüchte bestätigte: Jérôme Bel und Theater HORA werden zusammenarbeiten, wobei die Produktion gar am *Zürcher Theater Spektakel* zu sehen sein wird.

Es braucht offenbar einen internationalen Star, der zur Arbeit von HORA steht und die Zusammenarbeit inhaltlich als Bereicherung für sein eigenes kreatives Fortkommen sieht, damit sich was bewegt. In Zürich wird ein Try-out im Januar zu sehen sein und reguläre Vorstellungen während des Theater Spektakels.³⁷⁴

Frochaux erkannte als einer der wenigen, was das Theater HORA wollte und wie es dies zu erreichen beabsichtigte.

³⁷² Frochaux: Genial einfach bis überambitioniert 2014, S. 586.

³⁷³ Frochaux: Genial einfach bis überambitioniert 2014, S. 586.

³⁷⁴ Frochaux, Thierry: HORA startet durch. In: P.S., 01.12.2011. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 587.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich bei der empirischen Bearbeitung der Medienberichterstattungen von 1993 bis 2011 sieben Typen des *Othering* herauskristallisiert haben:

1. Das positive *Othering*, mit welchem das sogenannte Anderssein als Stärke und Bereicherung beschrieben wird.
2. Das *Othering* aufgrund von Vorurteilen und Nicht-Wissen, das vor allem bei den Menschen zum Zuge kommt, die sich nicht auf die Kunst von sogenannten Anderen einlassen wollen oder aber das Gefühl haben, die Künstler mit Behinderung würden manipuliert oder ausgenutzt.
3. Das *Othering* als Frage der Perspektive, denn wer ist der Eine und wer der Andere? Wer grenzt sich von wem ab, und wer sieht sich als anders?
4. Das beschützende *Othering* als Anerkennung, dass Menschen mit Behinderung trotz ihrer Behinderung künstlerisch tätig sein können und dies ernst genommen sowie gewürdigt werden muss.
5. Das *Othering* als Generierung von Homogenität, denn im Theater HORA gelten alle Schauspieler als geistig behindert. Auch das Theater HORA selbst vertritt diese Form des *Othering*, denn sie stellen nur Menschen mit geistiger Behinderung als Schauspieler ein.
6. Das fördernde *Othering*, bei dem davon ausgegangen wird, dass die HORA-Schauspieler aufgrund ihrer Anstellung hinsichtlich der Entwicklung ihres Selbstbewusstseins gefördert werden, auch wenn die Leitung des Theater HORA stets betont, künstlerisch und nicht therapeutisch tätig zu sein.
7. Zu guter Letzt wird noch ein siebter Punkt aufgelistet, der das Nicht-*Othering* oder die Reflexion über die verschiedenen Formen des *Othering* erfasst. Dies ist keine eigentliche Typologie des *Othering*, muss jedoch als Gegenpol unbedingt zur Aufzählung hinzugenommen werden.

Ins Auge sticht, dass das Anderssein der HORA-Schauspieler auf der Bühne auffällig oft als Bereicherung wahrgenommen wird, sowohl für den Kunstbereich als auch für die Gesellschaft. Doch obwohl dieses künstlerische und soziale Engagement das Theater HORA zum Erfolg führte, dauerte es zehn Jahre, bis der Bund sich endlich dazu entschloss, finanzielle Unterstützung zu leisten. Während das Theater HORA dafür gekämpft hat, als Kulturwerkstatt anerkannt zu werden, konnte ein grosses Netzwerk aufgebaut werden. Dieses Netzwerk, das Knüpfen von Kontakten und die stetige Sichtbarkeit in vielen Räumen der Theater- und

Tanzszene führten dazu, dass Zusammenarbeiten entstehen konnten wie diejenige zwischen Bel und Theater HORA. Mit *Disabled Theater* wurde das Theater HORA als Teil der zeitgenössischen Theater- und Tanzszene anerkannt und war auf den grössten Bühnen Europas zu sehen. Kann so das von HORA kritisierte *Othering* von Seiten der Rezeption zum Verschwinden gebracht werden? Eine umfassende Analyse der Medienberichterstattungen zwischen 2012 und 2013, während der intensiven Zeit von *Disabled Theater*, soll Klarheit schaffen.

5.2 Das Theater HORA während *Disabled Theater*

Basierend auf den Ausführungen, welche die ersten Presseberichte über *Disabled Theater* betreffen und im Kapitel über die Rezeption zu *Disabled Theater* ab Seite 80 der vorliegenden Arbeit nachzulesen sind, wird an dieser Stelle eine kürzere, aber vielseitigere Darstellung der Medienberichte über *Disabled Theater* vorgenommen, wobei die sieben im vorangegangenen Kapitel erarbeiteten Typen des *Othering* berücksichtigt werden – 1. das positive *Othering*, 2. das *Othering* aufgrund von Vorurteilen und Nicht-Wissen, 3. das *Othering* als Frage der Perspektive, 4. das beschützende *Othering*, 5. das *Othering* als Generierung von Homogenität, 6. das fördernde *Othering* und schliesslich 7. das Nicht-*Othering* oder die Reflexion über *Othering*.

Was bei der Lektüre der Presseartikel über *Disabled Theater* auf den ersten Blick auffällt, ist eine zunehmende Reflexion über die verschiedenen Arten, wie *Othering* in unserer Gesellschaft stattfindet. Dieses Reflektieren geschieht in einem ausgeprägteren Mass als in der Phase zwischen 1993 und 2011. Zudem werden Fragen aufgeworfen, die sich mit der Tatsache auseinandersetzen, dass Menschen mit geistiger Behinderung auf der Bühne stehen und auch damit, welche Wirkung diese Begebenheit mit sich bringt. Denn in einem gewissen Sinne werden diese Menschen und ihre Behinderung vor Publikum zum Thema gemacht – analog zu den Freakshows auf Jahrmärkten des 17. bis 19. Jahrhunderts, als die Ausnutzung und Instrumentalisierung von sogenannten anderen Menschen der Unterhaltung dienten.

Darf oder soll man das nun lustig finden? Geht es überhaupt um eine Ästhetik, die sich bewerten lässt? Werden hier nicht Behinderte ausgestellt und instrumentalisiert, um Kunstbegriffe zu hinterfragen? Und worin besteht eigentlich genau die Leistung des grossen Jérôme? Vielleicht darin, dass es ihm gelingt, das Unbehagen so unpräzise zu evozieren.³⁷⁵

³⁷⁵ Meier, Oliver: «Freakshow» mit doppeltem Boden. In: Berner Zeitung, 07.06.2012. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 588.

Der Verfasser des Artikels geht davon aus, dass das Stück den Zuschauenden zur Frage anregen soll, warum ihm die Situation von Darstellern mit Behinderung auf der Bühne Unbehagen bereitet. Gleichzeitig erscheinen aber auch Presseberichte, die eben genau dieses Ausstellen problematisieren und nicht nach den Absichten eines solchen Konzeptes fragen. Dabei wird besonders darauf geachtet, ob es den Darstellern auf der Bühne gut geht und ob sie Spass bei der Sache haben. Diese Rezensenten gehen davon aus, dass die HORA-Darsteller, da sie eine geistige Behinderung haben, nicht äussern können, ob sie auf diese Art und Weise – alltäglich und mit ihrer Behinderung im Zentrum – vor dem Publikum stehen wollen. Sie drücken ihre Bedenken darüber aus, dass die Schauspieler gegen ihren Willen oder auch unwissend in Bezug auf die Wirkung ihrer Darstellung ausgestellt werden, was das Bedürfnis aufkommen lässt, sie (be-)schützen zu müssen.

So spannend dieser Ansatz, so entsetzlich ist die Umsetzung, denn Bel setzt bei der Produktion *DISABLED THEATER* [...] auf ein durch und durch gestyltes Konzept. [...] Umso erleichterter ist das Publikum darüber, dass die Schauspieler offensichtlich ihren Spass haben. Diese Menschen mit Behinderungen wie Trisomie 21, denen man in der Öffentlichkeit kaum mehr begegnet und die wohl bald aussterben werden, zeigen ungefiltert ihre Gefühle, geniessen Auftritt und Applaus, der besonders heftig ausfällt, wenn die Posen der Stars imitiert werden.³⁷⁶

Dass die Schauspieler ihr Wirken auf der Bühne geniessen, beruhigt das Publikum und führt zu einer entspannteren Rezeptionshaltung, obwohl der vom Bühnengeschehen erzwungene Voyeurismus immer wieder als unangenehm erlebt wird.

Eine Mehrzahl unter ihnen hat die äusseren Merkmale des Down Syndroms. Das erzeugt Unbehagen auf Seiten des vermeintlich «intelligenten» Publikums, denn schliesslich muss es ja zwangsweise voyeuristisch eine vermeintlich «behinderte» Person anstarren. Aber dies war nur die erste von fünf Stufen, die nach und nach genau dieses Unbehagen auseinander nahmen, und zwar ohne der Versuchung nachzugeben, dies durch platte Pointen, Zynismus oder Sentimentalität zu erreichen.³⁷⁷

Es wird jedoch erkannt, dass genau dieses Anstarren ein wichtiger Aspekt der Dramaturgie ist. Denn nicht nur die Zuschauenden starren die Performer an, auch die Performer starren ins Publikum. Beides geschieht zeitgleich, denn alle Anwesenden befinden sich zur gleichen Zeit im selben Raum. Diese Situation wird aufgrund der Art und Weise, wie sich der Abend weiterentwickelt, immer eingehender erforscht, und es wird klar, dass diese zunächst homogen erscheinende Gruppe von Menschen mit Behinderung auf der Bühne sich zu individuellen

³⁷⁶ Niederhauser, Brigitta: Demontiertes Behindertentheater. In: Der Bund, 07.05.2012. In: Bugiel u. Elber 2014, S. 588–589.

³⁷⁷ Heiser, Jörg: dOCUMENTA (13): Wichtiges abseits der Haupttorte in Kassel, In: Frieze Blog, 09.06.2012, <https://frieze.com/article/documenta-13-wichtiges-abseits-der-haupttorte-kassel>, 21.09.2019.

Menschen mit eigenen Geschichten verwandelt. Und die Tanzeinlagen werden als Höhepunkte des Abends für ihre Intensität gelobt, obwohl sie nicht als gleichwertig betrachtet werden wie Darbietungen von professionellen Tänzern ohne eine sogenannte geistige Behinderung.

[Es] wurde gekonnt und intensiv getanzt, aber natürlich nicht mit der Perfektion, die man von professionellen Tänzern erwartet; und trotzdem hatte man nicht das Gefühl, dass nur „guter Wille“ im Spiel war – der eigene, der der Tänzerin – sondern aufrichtige Liebe zu Musik und Tanz. Dancing Queen von Abba ist ein Song, der mich selbst als Muzak in der Hotellobby noch anrühren kann; und bei Bel tanzte dieselbe Darstellerin, die sich als «mongoloid» bezeichnet hatte, dazu mit Heavy-Metal-mässiger Hingabe – es gab rauschenden Applaus und gemischte Gefühle verwandelten sich schlagartig in allgemeinen Enthusiasmus.³⁷⁸

Die Darstellungen der HORA-Performer werden hier zwar als anders und im Gegensatz zur Perfektion eines Tanzprofis stehend beschrieben, und doch wird deren Wirkung als stark und äusserst positiv empfunden. Diese Art der Kunstdarbietung wird folglich als ungewohnt, aber bereichernd betrachtet, da sie berührt. Gleichwohl ist diese positive Aufladung des *Othinging* im Rahmen der Medienberichterstattungen nicht immer gegeben. Allerdings wird stets festgehalten, dass die Inszenierung *Disabled Theater* sich in die Werkreihe und folglich in die im Kapitel über das Konzept der Inszenierung ab Seite 66 der vorliegenden Arbeit bereits angesprochene Porträtserie von Bel einreihen lässt.

Der Name beschreibt, wie immer bei Bel, akkurat bereits den Inhalt: ein Stück gemacht von geistig Behinderten, die allesamt professionelle Performer des Theater HORA in Zürich sind. [...] Er macht also genau das, was sein Werk auch sonst auszeichnet: dokumentarisches Theater.³⁷⁹

Die Frage, ob es sich tatsächlich um dokumentarisches Theater handelt, bleibt offen. Eindeutig zu sehen ist, dass der Prozess des Kennenlernens zwischen den Darstellern des Theater HORA und Bel nachgestellt wird und die HORA-Darsteller als sie selbst porträtiert werden. Somit wird allem Anschein nach authentisches Material benutzt, das wiedergegeben wird. Aber reicht diese Feststellung aus, um *Disabled Theater* als dokumentarisches Theater zu bezeichnen? Der Zuschauer kann nicht mit absoluter Sicherheit wissen, ob die Darstellungen authentisch sind. Vielmehr rezipiert und interpretiert er sie als solche. Man könnte daraus folgern, dass *Disabled Theater* eine Performance ist, die sowohl theatralische, tänzerische als auch dokumentarische Elemente in sich trägt und somit eine performative Mischform darstellt. Diese Umschreibung könnte auch auf Bels andere Porträtarbeiten angewendet werden. Solche Parallelen zwischen

³⁷⁸ Heiser: DOCUMENTA (13) 2012, <https://frieze.com/article/documenta-13-wichtiges-abseits-der-hauptortekassel>, 21.09.2019.

³⁷⁹ T'Jonck: *Disabled Theater* 2014, S. 590.

Bels Arbeit mit den HORA-Darstellern und seinen Arbeiten mit anderen professionellen Darstellern ohne Behinderung werden von diversen Rezensenten angesprochen.

[Man] sollte [...] nicht vergessen, dass die geistig behinderten Performer Profis sind. Bei RambaZamba, Thikwa, HORA und vielen anderen Truppen werden sie ausgebildet. Sie lernen Texte auswendig, wissen im Wesentlichen zwischen Selbst und Rolle zu unterscheiden, nennen sich selbstbewusst Schauspieler. Und sind es: Beim ersten Sehen von DISABLED THEATER zuckt man zusammen, wenn eine der Performerinnen weint bei ihren Worten, dass ihre Behinderung ihr weh tue. Beim zweiten Mal merkt man, dass da jemand in der Lage ist, diese Tränen zu reproduzieren – Ulrich Matthes kann's auch nicht schöner.³⁸⁰

Dadurch wird die scheinbare Authentizität entlarvt und aufgezeigt, dass sich die HORA-Schauspieler sehr wohl bewusst sind, als Darsteller auf der Bühne zu stehen, auch wenn sie sich selbst spielen. Der Theaterwissenschaftler Benjamin Wihstutz teilt diese Meinung und lässt sie durch eine Aussage des HORA-Schauspielers Matthias Brücker bestätigen.

Was alle Darsteller von Theater HORA gemeinsam haben, ist, dass jeden Moment für das Publikum spürbar ist, wie sehr sich jeder von ihnen seiner Bühnenpräsenz bewusst ist und genau diese auskostet und genießt. Dass dabei auch ohne dramatische Handlung sehr genau zwischen Bühne und Realität unterschieden wird, bringt ein Zitat des Schauspielers Matthias Brücker auf den Punkt [...]: «Wenn ich auf der Bühne bin, ist alles andere weggeblasen. Ich bin dann nicht Matthias, ich bin die Figur von Matthias.»³⁸¹

Die reflektierte Haltung der Journalisten gegenüber der Sichtbarmachung und Thematisierung von geistiger Behinderung auf der Bühne nimmt in den intensiven Aufführungsjahren von *Disabled Theater* stetig zu, auch wenn hin und wieder die Angst oder das Vorurteil durchschimmert, die HORA-Schauspieler würden ausgenutzt und ausgestellt. Dies geschieht jedoch selten, denn mit der wachsenden Anzahl an Rezensionen und schliesslich auch an wissenschaftlichen Auseinandersetzungen steigt das Verständnis dafür, welche positiven Effekte *Disabled Theater* hat: Die Produktion verursacht eine immense Aufmerksamkeitssteigerung für darstellende Künstler mit geistiger Behinderung in der zeitgenössischen Theater- und Tanzszene. Die Einladung von *Disabled Theater* an das *Berliner Theatertreffen* 2013 und die Auszeichnung von Julia Häusermann mit dem Alfred-Kerr-

³⁸⁰ Kasch, Georg: Duell der Blicke. Inklusionstheater. Wie Schauspieler mit Behinderungen die grossen Off-Bühnen erobern. In: nachtkritik.de, 01.11.2012,

https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7410:inklusionstheater-wie-geistig-behinderte-schauspieler-die-grossen-off-buehnen-erobern&catid=101&Itemid=84, 21.09.2019.

³⁸¹ Wihstutz: ...und ich bin Schauspieler 2013,

www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8117:ueber-die-emanzipation-auf-der-buehne-bei-jerome-bels-qdisabled-theatre-qimpulsvortrag-beim-symposium-qbehinderte-auf-der-buehne-q-des-berliner-theatertreffen-&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83, 04.06.2014.

Darstellerpreis als beste Nachwuchsschauspielerin 2013 sind Beweise dafür. Nicht nur, aber auch aufgrund der Ehrung von Häusermann wird den HORA-Schauspielern zunehmend auch das Wort übergeben, was die einzige legitime Möglichkeit ist, zu erfahren, wie sie sich auf der Bühne und in der Öffentlichkeit wahrnehmen. Alles andere ist eine Interpretation von aussen. Gleichwohl ist die aufgrund von *Disabled Theater* entstehende Gesprächskultur exklusiver Natur. Zu Wort kommen vor allem Bel, die Journalisten und schliesslich die Wissenschaftler, die sich mit der Inszenierung auseinandersetzen. Dabei werden vor allem Konzept und Dramaturgie thematisiert. Die konkrete Darstellung der HORA-Schauspieler erhält nur selten eine ausgiebige Beachtung. Folglich wird, wenn Kritik geübt wird, das Konzept Bels in den Blick genommen.

Der Abend hat beim Festival d'Avignon und auf der Documenta viel Aufmerksamkeit bekommen. Aber im Berliner Kontext mag man ihn nicht als State of the Art akzeptieren. Der Diskurs ist hier schon weiter. Viele Inszenierungen mit geistig Behinderten waren in den letzten Jahren in Berlin zu sehen, die die Chance besser nutzen den Blick zu verschieben, die Mechanismen der Zuschauer zu verändern.³⁸²

Der Autor ist offensichtlich der Meinung, dass *Disabled Theater* in Bezug auf die künstlerische Arbeit von Menschen mit Behinderung ein Rückschritt ist. Der Abschnitt ist zwar kurzgehalten, doch es wird insofern die Enttäuschung darüber ausgedrückt, dass der deutschsprachige Raum in Bezug auf diese Art der darstellenden Kunst bereits fortgeschrittener ist. Hier wird einmal mehr die Kunst der sogenannten Behinderten von der Kunst der sogenannten Nichtbehinderten unterschieden. In der inklusiven Szene, in der Theater und Tanz von Darstellern mit Behinderung gang und gäbe ist, scheint *Disabled Theater* ein Rückschritt zu sein. Doch die Grenze zwischen dieser sogenannten Nische der inklusiven Szene und der renommierten zeitgenössischen Theater- und Tanzlandschaft wurde mit *Disabled Theater* aufgehoben. Zudem wird stärker darauf beharrt, dass die HORA-Schauspieler ausgestellt werden, als dass die Tatsache anerkannt wird, dass ihr Spiel im Theater auf den grossen Bühnen dieser Welt *echte* Inklusion ist. Das Theater HORA hat zum ersten Mal überhaupt die Aufmerksamkeit bekommen, die es stets vergeblich angestrebt hatte, und wurde erstmalig neben namhaften Regisseuren und Gruppen wie Romeo Castellucci, Forced Entertainment, Christoph Marthaler und Thomas Ostermeier genannt.

Es liegt auf der Hand, dass ein solcher Erfolg und die damit zusammenhängende Aufmerksamkeit Erwartungen generieren. Nun blickt nicht nur die inklusive Szene auf das

³⁸² Kaempfer, Simone: Sie kommt in Frieden. In: taz.de, 04.11.2012, <https://taz.de/Neue-Intendantin-am-HAU-Berlin/!5080284/>, 21.09.2019.

Theater HORA, sondern sowohl Akteure der zeitgenössischen Theater- und Tanzszene als auch die Wissenschaft.

5.3 Das Theater HORA nach *Disabled Theater*

Die *Derniere* von *Disabled Theater* fand im Jahr 2017 statt – die Inszenierung war folglich fast sechs Jahre auf Tournee. Bel wollte die Zusammenarbeit fortsetzen, aber das Theater HORA traf die Entscheidung, mit dem Kapitel *Disabled Theater* abzuschliessen.

Doch blicken wir zunächst zurück in das Jahr 2013. Das Theater HORA hatte Erfolg und war mit *Disabled Theater* in aller Munde. Die Einladung an das *Berliner Theatertreffen* 2013 und die Verleihung des Alfred-Kerr-Darstellerpreises an Häusermann trugen in hohem Masse zur Anerkennung des Theaters bei. Hinzu kam, dass das Schweizer Fernsehen einen Film über das Leben von Häusermann drehte, womit nun auch Menschen, die sich nicht in der Theater- und Tanzszene bewegten, von den Erfolgen des Theater HORA erfuhren. Das Theater befand sich auf einer Erfolgswelle. Doch wie soll darauf reagiert werden? Was sind die nächsten Schritte, um diese gewonnene öffentliche Sichtbarkeit nicht zu verlieren und sich gleichzeitig treu zu bleiben? Dieses Kapitel zeigt auf, was das Theater HORA diesbezüglich unternahm.

5.3.1 Freie Republik HORA³⁸³

Wie bereits mehrmals betont wurde, verhalf die Inszenierung *Disabled Theater* den professionellen HORA-Darstellern zu mehr Sichtbarkeit auf den renommiertesten Bühnen weltweit, weshalb sich erstmals ein breites Publikum intensiv mit der Theater- und Tanzpraxis von und mit Darstellern mit geistiger Behinderung auseinandersetzte – sei es in den Feuilletons, auf Fachpodien oder an Podiumsdiskussionen. Dieses gesteigerte öffentliche Interesse beruhte jedoch auf zu hinterfragenden Prämissen, denn wie anhand der Untersuchung der Medienberichterstattungen nachzuvollziehen ist, hüteten sich die meisten Rezensenten davor, ein Urteil über die künstlerischen Qualitäten der Darsteller zu fällen. Stattdessen wurde darüber gesprochen, wie authentisch und mutig die Darstellung der Künstler sei und wie klug die gesellschaftlichen Normvorstellungen von behindert und nichtbehindert in der Inszenierung verhandelt werden. Auffallend ist, dass die Professionalität der HORA-Schauspieler so gut wie keine Rolle spielte. Die geistige Behinderung der Akteure schien diese an den Rand zu drängen.

³⁸³ Vgl. Marinucci, Sarah: Freie Republik HORA. Vom „Sprechen über“ zum „Sprechen mit“ Darstellenden mit geistiger Behinderung. In: Fournier, Anne; Gilardi, Paola; Härter, Andreas u. Hochholdinger-Reiterer, Beate (Hg.): Theater HORA. Bern u. a.: Peter Lang 2017 (= Mimos, 78), S. 231–241. / Vgl. Marinucci, Sarah: Wie reden wir über Schauspieler und Schauspielerinnen mit Lern-Schwierigkeiten? In: Hybrid Media Publication des Forschungsprojektes DisAbility on Stage, <https://disabilityonstage.zhdk.ch/freie-republik-hora/ueber-schauspielerinnen-reden/>, 19.08.2019.

Ausserdem löste die Art und Weise, wie *Disabled Theater* das Thema der Behinderung auf der Bühne verhandelt, kontroverse Debatten aus, die in den Medien, an Podiumsdiskussionen und Symposien sowie im Rahmen von Publikumsgesprächen geführt wurden. Auch zeigte die Gesprächskultur zumindest zu Beginn von *Disabled Theater* Tendenzen, gewisse Teilnehmer auszuschliessen, da bei den Diskussionen oftmals *über* die HORA-Darsteller gesprochen wurde statt *mit* ihnen, wobei allerdings zunehmend Gespräche unter Einbezug der Darstellenden stattfanden. Es bahnte sich folglich ein Wandel an.

Dennoch waren vor allem die Publikumsgespräche aus Sicht der HORA-Leitung nicht zufriedenstellend. Als Reaktion auf diese im Rahmen der internationalen Rezeption von *Disabled Theater* festgestellten Tendenzen wurde im Jahr 2013 das prozessorientierte Langzeit-Performance-Projekt *Freie Republik HORA* ins Leben gerufen. Zusätzlich zur Problematisierung der exklusiven Gesprächskultur stellte sich das Theater HORA die Frage, warum es zwar Schauspieler, Tänzer und Performer mit geistiger Behinderung gibt, aber kein einziges Beispiel eines Regisseurs mit geistiger Behinderung. In mehreren Schritten ging es in diesem prozessorientierten und mehrere Phasen durchlaufenden Projekt darum, dass die Ensemblemitglieder von Theater HORA selbst Regieprojekte entwickelten. Begleitet und untersucht wurde dieses Experiment vom Team des interdisziplinären und vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschungsprojektes *DisAbility on Stage – Exploring the Physical in Performing Arts Practices*³⁸⁴ am Institute for the Performing Arts and Film der Zürcher Hochschule der Künste.

Die erste Phase (2013–2014) stand unter dem Motto *Macht was ihr wollt und wie es euch gefällt*. Den Ensemblemitgliedern des Theater HORA wurde die Aufgabe gestellt, mit dieser Aufforderung gemeinsam in kollektiver Regie ein Stück zu erarbeiten.

Die zweite Phase (2014–2015) begann damit, dass der HORA-Schauspieler Gianni Blumer den Wunsch äusserte, als Regisseur in Zusammenarbeit mit den Schauspielern von Theater HORA ein eigenes Stück zu produzieren. In der Folge entwickelten alle Ensemblemitglieder jeweils eigene kleine Regiearbeiten und führten diese in Form von Try-Outs vor einem geladenen Publikum auf. Für die Realisierung der einzelnen Projekte hatte jeder ein festgelegtes Budget zur Verfügung.

³⁸⁴ Vgl. Hybrid Media Publication des Forschungsprojektes *DisAbility on Stage*, <https://disabilityonstage.zhdk.ch>, 19.08.2019.

In der dritten Phase (2015–2016) entwickelten alle Ensemblemitglieder des Theater HORA je ein individuelles Regieprojekt, das einer externen Fachjury aus Theaterexperten zugeschickt wurde, die davon sechs Konzepte auswählte. Diese sechs auserkorenen Regiekonzepte wurden von den jeweiligen Regisseuren zwischen Januar und Juni 2016 nacheinander realisiert. Dabei mussten fünf Vorgaben erfüllt werden, die in einem von Theater HORA entworfenen Regelwerk festgehalten wurden. Erstens hatte jeder Regisseur eine Woche Zeit, sein eigenes Stück zu erarbeiten, und durfte hierfür die HORA-Räumlichkeiten und je nach Bedarf auch weitere Mitglieder des Ensembles für die Realisierung seines eigenen Inszenierungsprojektes nutzen. Zweitens stand ihnen ein festgelegtes Produktionsbudget von 5'000 Schweizer Franken zur Verfügung, mit der Bedingung, damit einen bis maximal drei externe Theaterschaffende zu engagieren. Drittens musste jeder Regisseur vor Probenbeginn ein Inszenierungskonzept und einen Titel vorlegen. Viertens galt die Regel: Was nicht verboten ist, ist erlaubt. Verboten sind sexuelle Übergriffe, Gewalt oder Zerstörung fremden Eigentums. Und fünftens erhielt jeder Regisseur eine individuelle auf ihn zugeschnittene Vorgabe, die von der Projektleitung festgelegt wurde. Davon abgesehen war es das Ziel der künstlerischen HORA-Leitung, so wenig wie möglich einzugreifen und keine Bewertungen zu äussern.³⁸⁵

Die vierte Phase (2016–2017) mit dem Titel *Gott* war schliesslich die Reaktion auf das basisdemokratische Experiment der ersten drei Phasen, da sich, so die künstlerische Ko-Leitung Michael Elber und Nele Jahnke, „Regie-Diktaturen entwickelt hatten“³⁸⁶. Nun sollte mit *Gott* eine abendfüllende Inszenierung auf die Bühne gebracht werden, die tourneefähig war und „zu Anarchie, Verunsicherung, Enteignung und Umsturz zurückkehren [sollte]“³⁸⁷. Elber und Jahnke erteilten sich wieder künstlerisches Mitspracherecht, um mit dem gesamten HORA-Ensemble den Abend gemeinsam zu gestalten. Die HORA-Schauspielerin und Regisseurin Sara Hess bringt das Vorgehen auf den Punkt: „Wir alle waren Regisseur*innen, und alle konnten sagen, was sie wollen. Und es gab vor jedem Stück eine Diskussion, was wir machen wollen, und ob alle damit einverstanden sind.“³⁸⁸ Es bestand jedoch das Problem, dass Elber und Jahnke sowohl in der Funktion als künstlerische Leiter als auch als Leiter des Projektes nach wie vor

³⁸⁵ Die Erarbeitung der sechs Regieprojekte wurde von dem Forschungsteam von *DisAbility on Stage* filmisch festgehalten und der daraus resultierende Forschungsfilm trägt den Titel *Sechs RegisseurInnen – Eine Republik*. / Vgl. *Sechs RegisseurInnen – Eine Republik*. Ein Film in 8 Teilen. In: Hybrid Media Publication des Forschungsprojektes *DisAbility on Stage*, <https://disabilityonstage.zhdk.ch/freie-republik-hora/videos/>, 21.09.2019.

³⁸⁶ Theater HORA – Stiftung Züriwerk (Hg.): *Freie Republik HORA (2013–2019) – Eine Rückschau*. Zürich: Das Magazin des Theater HORA – Stiftung Züriwerk 2019, S. 58.

³⁸⁷ Theater HORA – Stiftung Züriwerk 2019, S. 58.

³⁸⁸ Theater HORA – Stiftung Züriwerk 2019, S. 58.

eine Machtposition innehatten, welche die gewollte ebenbürtige Beteiligung als Illusion entlarvte. Gleichwohl wurde einmal mehr ein Gesprächsraum für alle Beteiligte eröffnet, in dem über alle möglichen Ideen, Formen, Assoziationen und Wünsche diskutiert werden konnte und allen dasselbe Mitspracherecht eingeräumt wurde. Diese Offenheit, verbunden mit der Herausforderung, in kollektiver Regie Entscheidungen zu treffen und sich zu einigen, wurde von der Öffentlichkeit wahrgenommen, gelobt und in der einzigen Rezension über *Freie Republik HORA* festgehalten.

Die Besitzlosen, Machtlosen bringen sich im kollektiven Rausch in den Besitz ihrer selbst und an die Macht. Sie sind frei auf der Bühne, mehr Autonomie war nie. Wenn Theater ein Schutzraum ist, übernimmt er hier eine Funktion, an der Gesellschaft scheitert.³⁸⁹

Die daran anschliessende fünfte Phase (2017–2018) startete erneut den Versuch, die künstlerische Verantwortung in die Hände der HORA-Ensemblemitglieder zu legen. Im Grunde ging es darum, herauszufinden, wer auch ohne die Initiative des künstlerischen Leitungsteams ein eigenes künstlerisches Projekt in Angriff nehmen wollte. Elber und Jahnke teilten dem Ensemble einmalig mit, dass eine neue Phase von *Freie Republik HORA* begonnen habe „und dass, wer Interesse habe, ein eigenes Kunstprojekt zu realisieren, sich diesmal selbstständig bei einem der HORA-Verantwortlichen deswegen melden müsse“³⁹⁰. Nach dieser Ankündigung der HORA-Leitung geschah jedoch nicht sehr viel. Zwar äusserten zwei HORA-Künstler ihre Projektideen, doch eine Umsetzung kam nicht zustande.

Entgegen den im September gefassten guten Vorsätzen hatte keiner der nichtbehinderten Verantwortlichen Kraft, Zeit und Lust, diese Projektideen weiter zu unterstützen und so irgendwann Bühnenwirklichkeit werden zu lassen. Und so kam es, dass sich [...] knapp zwei Jahre später, eigentlich kaum einer überhaupt noch daran erinnern kann, dass es diese Phase überhaupt gegeben hat.³⁹¹

Hätte vielleicht mehr für diese Phase gekämpft werden sollen? Wessen Anliegen war es, dass sich die HORA-Darsteller in ihrer künstlerischen Autonomie und Mündigkeit üben und diese leben? Waren sie es selbst oder war es der Wunsch der künstlerischen Leitung? Woher kommen künstlerische Ambitionen? Sind sie auch dann vorhanden, wenn der Lohn immer ausbezahlt wird, unabhängig davon, ob eigene künstlerische Projekte realisiert werden? Offensichtlich waren diese künstlerischen Ambitionen nicht stark genug ausgeprägt, wie Elber folgendermassen ausführt:

³⁸⁹ Muscionico, Daniele: Mehr Autonomie war nie. Zwei Höhepunkte am Theaterfestival Auawirleben. In: Neue Zürcher Zeitung, 15.05.2017, S. 28.

³⁹⁰ Theater HORA – Stiftung Züriwerk 2019, S. 66f.

³⁹¹ Theater HORA – Stiftung Züriwerk 2019, S. 67.

Ich glaube, wenn einer wahnsinnig gekämpft hätte, dann hätte das vielleicht auch unter diesen Bedingungen was ergeben. Haben sie aber nicht gemacht. Ein freischaffender Regisseur, wenn der sich nicht selbst um Projekte bemüht, dann hat er irgendwann auch keine Brötchen mehr zum Fressen. Aber die HORA-Schauspieler*innen haben eben weiterhin Brötchen zum Fressen, ob sie jetzt die Initiative ergreifen oder nicht. Das ist eben der Unterschied. [...] Das ist DDR. Jeder verdient gleich, jeder kriegt sowieso immer Geld. Wieso muss ich mich da mit eigenen Projekten abplagen?³⁹²

Aufgrund dieser Schlussfolgerung schloss das Projekt *Freie Republik HORA* mit der sechsten Phase als Retrospektive aller fünf bisherigen Phasen den Vorhang und beendete das Experiment. Es gab ergiebige, bereichernde Momente, aber auch Momente der Frustration und Erschöpfung. Das sind Risiken, die zu einem Experiment dieser Art dazugehören.

Im Rahmen der Dissertation steht die Entwicklung der ersten drei Phasen im Fokus. Sie wurden am intensivsten begleitet und dokumentiert. Dabei ging es nicht nur darum, sämtlichen Ensemblemitgliedern von Theater HORA die Gelegenheit zu bieten, sich in künstlerischer Selbstbestimmtheit und Eigenverantwortung zu üben, sondern auch um die Mündigkeit des Publikums. Fakt ist, dass in allen drei Phasen nur das Publikum die Möglichkeit hatte, Rückmeldungen zu den jeweiligen Stücken zu geben – dies vorwiegend im Rahmen von Publikumsgesprächen. Die künstlerische Leitung des Theater HORA hatte sich selbst die Regel auferlegt, die Stücke nicht zu beurteilen oder zu bewerten, geschweige denn sich in Form einer ästhetischen Beurteilung dazu zu äussern. Mit diesem Gesprächsformat sollte eine fruchtbare und konstruktive Diskussion zwischen den Zuschauenden und dem Regisseur sowie den Schauspielenden gefördert werden. In den ersten beiden Phasen führten diese Gespräche jedoch nicht zu dem von der künstlerischen Leitung erhofften Austausch zwischen Künstlern und Publikum. Elber mutmasste, dass sich die Zuschauer nicht trauten, die Inszenierung kritisch zu kommentieren, eben weil die Künstler eine geistige Behinderung haben.

An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass die Theaterwissenschaft sich bereits seit mehreren Jahren mit der Schwierigkeit hinsichtlich Kommunikation zwischen Künstlern und Publikum auseinandersetzt. Der besonders im französischen Sprachraum bekannte Theaterwissenschaftler Patrice Pavis³⁹³ betont, dass die Zuschauenden am Theater beteiligte Partner sind, die das System der Inszenierung rekonstruieren und dadurch über den Erfolg der Kommunikation entscheiden. Folglich haben sie zugleich eine hermeneutische wie eine schöpferische Funktion inne, was eine komplexe Reflexion erfordert. Diese Art des

³⁹² Theater HORA – Stiftung Züriwerk 2019, S. 68.

³⁹³ Vgl. Pavis, Patrice: Zum aktuellen Stand der Zuschauerforschung. In: Forum Modernes Theater, 26(1)/2011, S. 73–97.

Reflektierens als Feedback mitzuteilen, ist folglich in vielerlei Hinsicht eine Herausforderung. Eine vergleichbare Erörterung wurde von der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte mit dem Begriff der „autopoietischen *feedback*-Schleife“³⁹⁴ ausgearbeitet. Ihrer Ansicht nach ist es nicht möglich, einer Aufführung passiv beizuwohnen, da die einzelnen Beteiligten eines Theaterabends zu Mit-Erzeugern des Geschehens werden, wodurch sie eine Form der Mit-Verantwortung übernehmen, was die Formulierung von Kritik immens erschwert.³⁹⁵

Als Reaktion auf diese Schwierigkeit wurden während eines Workshops an der Zürcher Hochschule der Künste im Dezember 2015 neue Formate von Publikumsgesprächen entwickelt. Dabei konnten fünf Formate des Publikumsgesprächs erprobt werden – vom klassischen Podium bis hin zu spielerischen Formaten, die nicht nur auf einem sprachlichen Austausch basieren. Die weniger auf verbale Kommunikation ausgerichteten Formate sind: *Das Positionieren und Ballwerfen*, *Der sich verschiebende Doppelkreis*, *Der Spaziergang zu zweit* und *Die Briefe als schriftliches Feedback*.³⁹⁶

Das Format des Positionierens und Ballwerfens erfordert eine kleine Installation auf der Bühne. An die linke Bühnenwand wird ein Schild mit dem Wort *Ja* angebracht und an der rechten Bühnenwand hängt das Wort *Nein*. Ein Moderator, der das Publikumsgespräch führt, stellt eine Frage oder macht eine Aussage zum soeben gesehenen Stück. Die Zuschauer positionieren sich anschliessend auf einer Linie zwischen *Ja* und *Nein*. Sobald alle ihre Position eingenommen haben, wirft der Moderator einer von ihm ausgewählten Person den Ball zu und fragt, warum sie genau dort steht. Mit dieser Vorgehensweise kann eine Diskussion in Gang gebracht werden, die dynamischer ist, als wenn das Publikum auf der Tribüne sitzen bleibt. Zudem sehen die Zuschauer, wo sich die anderen positionieren, und fühlen sich unter Umständen nicht allein hinsichtlich ihrer Meinung zum Stück.

Beim Format des sich verschiebenden Doppelkreises bilden die Zuschauer zwei Kreise, einen inneren und einen äusseren. Diejenigen, die sich im inneren Kreis befinden, blicken in Richtung des äusseren Kreises, und diejenigen im äusseren Kreis sind nach innen gewandt, wodurch sich Paare bilden, die sich gegenüberstehen. Zwischen jedem Paar liegt ein mit einer das Stück betreffenden Frage oder Aussage beschriftetes Papier, über welche das Paar zu diskutieren hat. Nach einigen Minuten bestimmt ein Moderator das Ende der Zweierdiskussion und die Personen in den beiden Kreisen bewegen sich um eine Position in die jeweils entgegengesetzte

³⁹⁴ Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 61 u. 77.

³⁹⁵ Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 61 u. 77.

³⁹⁶ Die aufgezählten Bezeichnungen wurden von der Autorin aus eigener Initiative heraus so festgelegt. Dies geschah aus dem Grund, um die Gesprächsformate verständlicher beschreiben zu können.

Richtung. Somit finden sich neue Paare vor einer neuen Frage oder Aussage wieder und der ganze Vorgang wiederholt sich. Der Moderator ist für den reibungslosen Ablauf dieses Publikumsgesprächs zuständig und bestimmt die Zeitspanne, die für die jeweiligen Diskussionen zur Verfügung steht.

Das Format des gemeinsamen Spaziergangs verlangt, dass sich zwei Zuschauer nach dem soeben gesehenen Stück finden und gemeinsam auf einen fünf- bis zehnminütigen Spaziergang gehen, wobei sie sich über die eben gesehene Aufführung unterhalten. Nach Ablauf der Zeit finden sich alle wieder im Zuschauerraum ein und teilen im Plenum die zu zweit ausgetauschten Erfahrungen mit, wobei auch wieder ein Moderator die Gesprächsführung übernimmt. Ein Vorteil dieses Formates ist, dass die Zuschauer vor der Plenumsdiskussion in einem intimeren Rahmen ihre Gedanken austauschen konnten und somit bereits ein Reflexionsprozess in Gang gebracht worden ist, der für das abschliessende Gespräch in der grossen Runde ergiebig sein kann.

Das letzte hier erwähnte Format des Briefes als schriftliches Feedback ermöglicht jedem Zuschauer, den an der Aufführung beteiligten Personen eine Rückmeldung in schriftlicher Form zu geben. Der Vorteil dabei ist, dass sich die Schreibenden Zeit für ihre Reflexionen nehmen und, sofern sie wollen, den Brief auch anonym übergeben können.

Die Entwicklung dieser soeben beschriebenen Formate war ein wesentlicher Schritt, um mit der Herausforderung der Rückmeldungen umzugehen. Allerdings verzichteten in der dritten Phase von *Freie Republik HORA* alle sechs HORA-Regisseure darauf, im Anschluss an die Vorstellung ihrer Stücke eines der neu entwickelten Gesprächsformate anzuwenden. Ihnen stand es frei, ihre bevorzugte Form zu wählen, und alle entschieden sich für das ihnen bereits sehr vertraute, klassische Publikumsgespräch. Die Schwierigkeit dieses Gesprächsformates ist jedoch, dass von den Zuschauenden erwartet wird, ihre scheinbar passive Rolle aufzugeben, das Wort zu ergreifen und sich dadurch aktiv in einem öffentlichen Rahmen zu äussern. Dadurch werden die Konventionen der Zuschauerrolle, wie sie im 18. Jahrhundert im Rahmen der beginnenden Disziplinierung des Publikums festgelegt wurden, erweitert.³⁹⁷ Dabei stellt sich die Frage, ob das Publikum mit dieser von ihm erwarteten Mündigkeit umgehen kann und ob es diese Mündigkeit überhaupt möchte, wie es der Musiker und Regisseur Chris Weinheimer im Rahmen eines Gesprächs über *Freie Republik HORA* äusserte.

³⁹⁷ Vgl. Meyer, Reinhart: Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater. In: Pernerstorfer, Matthias J. (Hg.): *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Wien: Hollitzer 2012, S. 113.

Der Grund, warum viele Leute während des Publikumsgesprächs nichts sagen, ist, weil sie schlicht überfordert sind von der Tatsache oder von der Aufforderung, fünf Minuten nachdem sie gerade was gesehen haben, was eine Stunde gedauert hat, irgendwas Gescheites zu sagen.³⁹⁸

Genau an diesem Punkt knüpften *Freie Republik HORA* und das Forschungsteam von *DisAbility on Stage* an, indem sie einen Raum öffneten, in dem eben diese Mündigkeit erprobt werden konnte. Realisiert wurde diese Öffnung im Sommer 2016 während einer Retrospektive der dritten Phase von *Freie Republik HORA* (*FRH3-Retrospektive*). An sechs Abenden wurden alle sechs Regiestücke noch einmal gezeigt, wieder mit einem Publikumsgespräch im Anschluss. Doch dieses Mal bestimmte die künstlerische Leitung von Theater HORA das Format der Diskussionsrunde und entschied sich für eine neue, bis dahin noch nicht erprobte Form. Als Grundlage diente das klassische Publikumsgespräch, doch eingeleitet wurde das Gespräch von zwei geladenen *Sprechern des Abends*, die in der Theater- und Tanzszene arbeiteten oder sich anderweitig mit dieser Szene befassten. Die Gäste hatten jeweils zwanzig Minuten Zeit, sich über das Stück und die Frage *Was haben Sie heute Abend gesehen?* vor Publikum zu unterhalten. Im Anschluss wurde das Gespräch sowohl für den Regisseur und die beteiligten Schauspielenden als auch für das Publikum geöffnet, wobei die künstlerische Leitung des Theater HORA die Moderation übernahm. Zusätzlich wurde im Foyer eine Videokabine installiert, die es den Zuschauenden ermöglichte, ihre Gedanken zur jeweiligen Inszenierung abseits der Öffentlichkeit zu äussern, wenn sie das wollten. Die Resonanz der Retrospektive-Besucher hinsichtlich der anschliessenden Gesprächsmöglichkeiten war durchaus positiv. Viele erachteten es als fruchtbar, entweder zunächst einem Gespräch über das Gesehene zu lauschen und dann darauf Bezug nehmend in die Diskussion einzusteigen oder im Rahmen eines privaten Rückzugsortes die eigenen Gedanken zu äussern, wie das nachfolgende Zitat eines Videokabinen-Besuchers untermauert.

[...] Ich kann sehr gut verstehen, wenn man nicht gleich danach darüber sprechen will. [...] Mir kommen einfach die Fragen erst hinterher mit ganz viel Abstand. [...] Und ich gehöre auch zu denjenigen, die eher dazu beitragen, dass es nicht so richtig läuft, weil ich immer das Gefühl habe, ich müsste es erstmals gut durchdenken, was ich fragen will. [...]³⁹⁹

Um die Erkenntnisse aus dieser Erfahrung mit den Diskussionen zu *Freie Republik HORA* bündeln und fassen zu können, ist ein analytisches Vorgehen notwendig, das sämtliche Geschehnisse, Veränderungen und Machtverhältnisse im Zusammenhang mit den gemachten

³⁹⁸ Auszug aus einem Gespräch in der Videokabine der FRH3-Retrospektive, 04.07.2016 im Fabriktheater der Roten Fabrik, Zürich.

³⁹⁹ Auszug aus einem Gespräch in der Videokabine der FRH3-Retrospektive, 02.07.2016 im Fabriktheater der Roten Fabrik, Zürich.

Äusserungen untersucht. Als Vorbereitung wurde ein Analysetool anhand der Frage *Wer spricht mit wem worüber?* erarbeitet und auf die Rezeption von *Freie Republik HORA* angewendet. Dadurch ist ein heuristisches Instrumentarium entstanden, das einen Überblick und eine Ordnung schafft. Aus den Ergebnissen, die mit dem Analysetool gewonnen werden konnten, haben sich drei Themenschwerpunkte herauskristallisiert: das Publikum, die Kritik und der Raum. Basierend auf diesen drei Themenschwerpunkten stellen sich drei Fragen: Erstens, wer ist das Publikum von *Freie Republik HORA* und wie verhält es sich? Zweitens, was wird im Rahmen von *Freie Republik HORA*, unter Kritik verstanden, und von welchem Kritikbegriff soll demnach ausgegangen werden? Und drittens, welche Rolle spielen dabei die Raumverhältnisse? Diese drei Fragen werden im Folgenden als gedanklicher Exkurs mit Fokus auf die Retrospektive der dritten Phase von *Freie Republik HORA* erläutert.

Zunächst stellt sich die Frage nach der Zusammensetzung des Publikums, wobei berücksichtigt werden muss, dass man über das Publikum immer nur so viel erfährt, wie der einzelne Zuschauer von sich preisgeben will. Das Publikum der Retrospektive kann grob in sechs Gruppen aufgeteilt werden. Zunächst gibt es die HORA-Schauspieler als Zuschauer, Darsteller oder Regisseure. Dann sind die Verwandten und Bekannten der HORA-Schauspieler zu nennen und schliesslich das kunstinteressierte Publikum, die Künstler, die Kunst- und Kulturschaffenden, die Kulturjournalisten und die Wissenschaftler. Von diesem heterogenen Publikum wird nun erwartet, dass es aktiv eigene Meinungen und Gedanken äussert, was die einen tun wollen und auch können, die anderen jedoch nicht oder nur unter bestimmten Umständen.

Zusätzlich zur aktiven Äusserung wird von den Zuschauenden verlangt, kritisch zu sein. Ernst Müller, der sich im Metzler Lexikon für Ästhetik mit dem Begriff der Kunstkritik auseinandersetzt, erläutert, dass unter Kritik eine „oft mit seiner Beschreibung und Analyse einhergehenden Wertung eines Kunstwerks verstanden [wird], die der Vermittlung zwischen Werken und orientierungsbedürftigem Publikum dient“⁴⁰⁰. Gleichzeitig stellt er jedoch fest, dass „die Frage nach dem Massstab der K. [Kunstkritik] eines der zentralen ästhetischen Probleme [ist]“⁴⁰¹. Demnach ist die Kritik an Kunst oder Kunstwerken zwar von einem gewissen allgemeinverständlichen Konsens geprägt, der jedoch individuelle Interpretationsspielräume bestehen lässt. Deswegen war die bei den Publikumsgesprächen der

⁴⁰⁰ Müller, Ernst: Kunstkritik. In: Trebess, Achim: Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. Stuttgart: J. B. Metzler 2006, S. 224.

⁴⁰¹ Müller 2006, S. 224.

Retrospektive sehr offen gehaltene Einstiegsfrage *Was haben Sie heute Abend gesehen?* ein effektiver Ausgangspunkt, um über das jeweilige Kunstwerk zu sprechen, ganz gleich, ob dieser Wortbeitrag nun als kritisch angesehen wird oder nicht.

Beim Themenschwerpunkt des Raumes stellt sich die Frage, von welchen Räumen überhaupt die Rede ist. An erster Stelle steht der Bühnenraum und diesbezüglich ist es wichtig zu berücksichtigen, in welchen Räumlichkeiten die Aufführungen stattfinden. Dabei muss betont werden, dass alle Aufführungen der drei Phasen von *Freie Republik HORA* in den Probenräumlichkeiten des Theater HORA aufgeführt wurden. Lediglich die Abende der Retrospektive fanden auf einer öffentlichen Theaterbühne statt. Zu den Aufführungen in den Probenräumen kamen vor allem HORA-Verwandte und -Bekannte, wobei tendenziell eher privat gesprochen wurde, womit man gewissermaßen unter sich war. In der öffentlichen Theaterspielstätte während der Retrospektive fanden ästhetisch fundiertere Diskussionen statt. Diese Tatsache ist wiederum auf die Zusammensetzung des Publikums zurückzuführen, da bei der Retrospektive vor allem nicht verwandte oder nicht befreundete Theatergänger im Zuschauerraum sassen.

Die konsequente Ergänzung des Bühnenraums ist die Tribüne. Bei den Publikumsgesprächen der Retrospektive wurde unmittelbar nach der Aufführung als Erstes ein kleiner (Diskussions-)Raum für die *Sprecher des Abends* eröffnet, die sich auf der Bühne gegenüber dem Publikum hinsetzten. Der Raum für Gespräche schrumpfte demnach und schloss die anderen Anwesenden im Theatersaal aus. Kaum war der Dialog der *Sprecher des Abends* jedoch beendet, lösten sich diese temporär entstandenen Grenzen auf, der Raum für Gespräche wurde wieder erweitert und für alle, die am Gespräch teilnehmen wollten, geöffnet. So war der Raum für alle offen; Voraussetzung war jedoch, dass jeder, der eine Wortmeldung hatte, auch auf sich aufmerksam machen musste. Zusätzlich waren sowohl die Gespräche der *Sprecher des Abends* als auch die für alle geöffnete Publikumsgespräche zeitlich begrenzt und strukturierten somit den Verlauf der Diskussionen. Diese Tatsache kann ein Hindernis sein, da nicht alle Anwesenden in der Lage sind, im Rahmen dieser Zeit ihren eigenen Sprechraum zu beanspruchen. Dieses Hindernis wurde bei der Retrospektive jedoch nicht einfach ignoriert, sondern mittels eines dritten Raumes beseitigt – mit der in einem separaten Raum angelegten Videokabine. Im Gegensatz zu den anderen beiden Räumen lag dieses kleine Zimmer ausserhalb der Öffentlichkeit und konnte freiwillig aufgesucht werden. In dieser Kabine anwesend waren der Zuschauer, der die Videokabine aufgesucht hat, und eine Person hinter der Videokamera, die Fragen stellte, sofern dies von dem Zuschauer gewünscht wurde. Folglich

konnte er wählen, ob er sich monologisch oder dialogisch äussern wollte. Ausserdem wurden die Aussagen des Zuschauers anonymisiert, was ihm die Freiheit gab, über seine Gedanken zu sprechen, ohne befürchten zu müssen, dass diese kommentiert werden. Dieser möglichst neutral gehaltene Raum ist im Gegensatz zu den zuerst genannten Räumen nicht mit einer Erwartungshaltung aufgeladen. Gleichwohl braucht es alle hier erwähnten Räume, um jedem Zuschauer zu ermöglichen, seine eigene Sprache zu finden und diese auch zum Ausdruck zu bringen – sofern dies gewollt ist. Ausserdem ist auch der Zeitaspekt nicht zu unterschätzen, wie eine Besucherin der Videokabine betonte.

[...] Ja, ich hätte es irgendwie schon gerne gemacht, mich am Publikumsgespräch zu beteiligen, aber ich konnte mir [...] den Ruck nicht geben. [...] Eigentlich liegt es nicht wirklich daran, dass ich mich nicht trauen würde, aber ich glaube, ich brauche einfach so ein bisschen diese Zeit. [...] ⁴⁰²

Die im Rahmen von *Freie Republik HORA* gewonnenen Erkenntnisse zeigen, dass das Experimentieren mit diversen Räumen und Formaten von Publikumsgesprächen gewinnbringend ist, zum einen für die konkrete Art und Weise, wie Kritik geäussert wird, und zum anderen für das Nachdenken über die verschiedenen Möglichkeiten, über Kunst zu sprechen und eine fruchtbare Kommunikation zwischen Künstler und Publikum entstehen zu lassen, ganz gleich, ob die beteiligten Akteure eine Behinderung haben oder nicht.

5.3.2 Mars Attacks!, Die 120 Tage von Sodom und Bob Dylans 115ter Traum Mars Attacks!

Disabled Theater ist eine Zäsur in der Geschichte des Theater HORA. Mit *Freie Republik HORA* ist eine Reaktion auf die von Theater HORA problematisierte Gesprächskultur und die Frage *Wer spricht?* gelungen. Mit der öffentlichen Anerkennung durch *Disabled Theater* waren jedoch der Druck und damit auch die Fallhöhe gestiegen. Wie sollte das Theater HORA den hohen Erwartungen gerecht werden, die mit dem weltweiten Erfolg von *Disabled Theater* geweckt wurden? Zudem bedeutete der Erfolg mit *Disabled Theater* noch lange nicht, dass die finanziellen Schwierigkeiten aus dem Weg geräumt waren. Ganz im Gegenteil, wie Marinucci in einem privat geführten Interview betonte.

Wir haben der Stadt Zürich ja einen Antrag gestellt, dass wir regelmässig unterstützt werden wollen aus diesem Pott. Und sie haben sich ja unglaublich Zeit gelassen, eine Stellungnahme abzugeben. Diese haben sie schlussendlich im Sommer 2013 bezogen, als sie sagten: So jetzt wollen wir euch drei Jahre lang beobachten. Wenn das künstlerisch qualitativ hochstehend ist, dann würden sie einer Finanzierung zustimmen. Und dann war für uns klar, jetzt setzen wir voll auf dieses Pferd. Dann geben wir diesem Teil

⁴⁰² Auszug aus einem Gespräch in der Videokabine der FRH3-Retrospektive, 02.07.2016 im Fabriktheater der Roten Fabrik, Zürich.

von, ich nenne es mal so, Gastregieproduktionen einen wichtigen Stellenwert. Wir versuchen Anträge so zu stellen, dass sie finanziert werden müssen. Und dann ist das mit dem Helmi gekommen.⁴⁰³

Mit dem Berliner Puppentheater-Kollektiv Das Helmi brachte das Theater HORA die Inszenierung *Mars Attacks!* auf die Bühne. Elber brachte diese Zusammenarbeit folgendermassen auf den Punkt:

Die Akzeptanz hat sich in kleinen Schritten verbessert. Wir sind aber weit davon entfernt, dass unsere Arbeit als «normal» wahrgenommen werden kann, das haben aber auch die teilweise hilflosen Rezensionen von «Disabled Theater» gezeigt. Darum werden wir mit unserer nächsten Produktion den Spiess umdrehen. In «Mars Attacks!» werden unsere Schauspieler nicht mehr betroffen angeglotzt. Nein, sie schlagen als Marsianer zurück!⁴⁰⁴

Der künstlerische Ko-Leiter von Theater HORA weist an dieser Stelle darauf hin, wie oft in den Rezensionen über *Disabled Theater* die Sorge geäussert wurde, dass die HORA-Schauspieler allesamt passiv auf die Bühne gestellt werden würden, nur um der streng konstruierten Dramaturgie Bels zu folgen. In *Mars Attacks!* werde, so Elber, das Gegenteil dieser Annahme propagiert: Die HORA-Darsteller widersetzen sich auf der Bühne den Anweisungen des Regisseurs. Dabei entstand eine absurd-komische Performance mit selbst gebastelten Schaumstoffpuppen und weiteren Requisiten aus Pappe, die in einem humorvollen Chaos begann und mit ihm endete.

Ursprünglich war geplant, die Hora-Mimen die bösartigen Marsmenschen spielen zu lassen, um sie Rache ausüben zu lassen an einer Menschheit, die mit dem Andersgestaltigen hadert – auch als eine Art karnevaleske Retourkutsche für die zahlreichen unbeholfenen Reaktionen auf das von Jérôme Bel choreografierte «Disabled Theater». Für die Vorwürfe, die hilflosen Protagonisten würden darin schonungslos ausgestellt; und für die implizite Unterstellung, diese seien nicht mündig genug, selbst zu entscheiden, was sie auf der Bühne von sich preisgeben wollen.⁴⁰⁵

Die HORA-Schauspieler spielten jedoch nicht, wie geplant, die Ausserirdischen, die sich in der von Normvorstellungen geprägten Welt behaupten müssen, sondern es ging, wie so oft bei Produktionen des Theater HORA, um das Überschreiten von Grenzen zwischen Welten, die dem Anschein nach ganz unterschiedlich sind. Sobald das Ineinanderfliessen dieser Welten einsetzt, wird jedoch klar, dass sich diese gar nicht so sehr voneinander unterscheiden. Dies beobachtete auch Florian Loycke, Mitgründer von Das Helmi.

⁴⁰³ Auszug aus einem Gespräch mit Giancarlo Marinucci, Geschäftsleiter des Theater HORA, geführt am 30.03.2014, Zürich.

⁴⁰⁴ Kohler, Guida: Der Normalität getrotzt. In: Zürichsee-Zeitung, 05.10.2013, S. 13.

⁴⁰⁵ Rüesch, Sophie: Ausserirdische sind auch wir. In: Limmattaler Zeitung, 19.04.2014, S. 21.

«Plötzlich merkten wir: Ausserirdisch – das sind wir für das Ensemble ja genauso wie sie für manche von uns» [...]. So verfließen die Grenzen zwischen «uns» und «ihnen» im Verlauf der Vorbereitungen zusehends; mittlerweile sind mal die Horas die grünen Männchen, mal die Helmi, mal alle zusammen oder mal gar keiner. Geblieben ist aber das Mitspracherecht der Schauspieler: «Sie bestimmen den Rhythmus, wir betten ihn szenisch ein» [...].⁴⁰⁶

Das *Othering* wird somit nicht nur reflektiert, sondern zusätzlich auch noch dekonstruiert. Theaterexperten sprechen von Trash-Theater oder Trash-Ästhetik, die eine Spiellust mit sich bringt, die ansteckt, inspiriert sowie Energien freisetzt und bei der die Frage, wer nun der Andere ist, keine Rolle spielt.⁴⁰⁷ Folglich scheint dieser Befreiungsschlag zumindest auf der Bühne gelungen zu sein. Es geht bei *Mars Attacks!* auch nicht um die Adaption von Tim Burtons gleichnamigem Film (1996), sondern darum, über Assoziationen etwas Eigenes zu kreieren und damit Autoritäten zu hinterfragen.

[Loycke] geht es auch um das Hinterfragen der Autorität des Regisseurs, obwohl er während der Proben vor der Premiere am Montag als dominierender Ideengeber zu identifizieren ist, beteuert er zunächst, die Inszenierung sei im Kollektiv entstanden. Jeder habe Einfälle eingebracht. So etwa imitiert Nikolai Gralak die Schlagersängerin Beatrice Egli. Doch auch anarchisches Trash-Theater benötigt einen Taktgeber. So räumt Loycke ein, Stücke entstünden dialektisch. Er habe Regie gemacht, Cora Frost [– ein Helmi-Mitglied –] Gegenregie.⁴⁰⁸

Dass keine Filmadaption inszeniert wurde, in der die HORA-Schauspieler als die *anderen* Lebewesen in *unsere* Welt eindringen und diese aus Rache zerstören, kam bei den Zuschauenden und auch den Rezensenten gut an.

Das Naheliegende wurde zum Glück nicht realisiert: Hier die Marsmenschen, die in Tim Burtons schriller Science-Fiction-Komödie die Welt zerstören, und dort die Erdmenschen, die in hilflosen diplomatischen Verrenkungen dies zu verhindern suchen. Eindeutige Zuordnungen haben im neusten theatralen Wurf des Theater Hora nichts verloren.⁴⁰⁹

Zudem sei es ein Abend, der kein anstrengendes Zuschauen erfordere, ganz im Gegensatz zu *Disabled Theater*, so der Theaterkritiker Andreas Tobler. Es stehe zwar gleichwohl immer wieder die Frage im Raum, ob Menschen mit einer Behinderung zum Beispiel nackt auf der Bühne präsent sein dürfen, was bei Darstellern ohne Behinderung in den meisten Fällen nicht

⁴⁰⁶ Rüesch: Ausserirdische sind auch wir 2014, S. 21.

⁴⁰⁷ Vgl. Theaterredaktorin (sic!) Dagmar Walser über «Mars Attacks!». In: srf.ch, 06.05.2014, <https://www.srf.ch/kultur/buehne/mars-attacks-wenn-die-phantasie-zuschlaegt>, 20.08.2019. / Vgl. Reden über Theater: Kritikerrunde. In: srf.ch, 09.05.2014, <https://www.srf.ch/kultur/buehne/mars-attacks-wenn-die-phantasie-zuschlaegt>, 20.08.2019.

⁴⁰⁸ Basic, Goran: Von wegen ausserirdisch! Das Berliner Puppenkollektiv Helmi und das Behindertentheater Hora zeigen «Mars Attacks!» im Fabriktheater. In: Neue Zürcher Zeitung, 02.05.2014, S. 19.

⁴⁰⁹ Walser, Dagmar: «Mars Attacks!». Wenn die Phantasie zuschlägt. In: srf.ch, 07.05.2014, <https://www.srf.ch/kultur/buehne/mars-attacks-wenn-die-phantasie-zuschlaegt>, 20.08.2019.

thematisiert werde. Doch da die Lust am Spiel bei *Mars Attacks!* dermassen ausgeprägt sei und sowohl die Helmi- als auch die HORA-Performer ihre Nacktheit vor Publikum zelebrieren, verflüchtigte sich der Gedanke, dass gewisse Menschen ausgestellt werden und andere nicht. Die Differenzen zwischen den beiden Gruppen seien aufgehoben und spielen überhaupt keine Rolle. Nach Tobler mache genau diese Gegebenheit den Abend so angenehm.⁴¹⁰

Die 120 Tage von Sodom

Nach *Mars Attacks!* folgten weitere HORA-Produktionen sowohl von den hauseigenen Regisseuren Elber und Jahnke sowie in Zusammenarbeit mit Gastregisseuren und anderen Theatergruppen. HORA blieb somit vor allem in der deutschsprachigen zeitgenössischen Theater- und Tanzszene sichtbar und wurde immer mehr Teil der schweizerischen freien Szene. Diese Entwicklungen entgingen weder der Stadt Zürich, die im Jahr 2015 öffentlich bekannt gab, das Theater HORA von 2016 bis 2019 ins Kulturleitbild der Stadt aufzunehmen, noch dem Bundesamt für Kultur und der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, die dem Theater im Mai 2016 den Schweizer Grand Prix Theater/Hans-Reinhart-Ring überreichten. Und so kam es auch zur Zusammenarbeit mit einer weiteren bekannten Person aus der internationalen Theaterszene: Milo Rau. Der Gesamtleiter des Theater HORA, Marinucci, war einerseits davon überzeugt, dass es an der Zeit sei, erneut eine ähnliche öffentliche Wirksamkeit zu generieren wie mit *Disabled Theater*. Andererseits war die Neugier gross, herauszufinden, wie der international bekannte Regisseur mit den HORA-Schauspielern zusammenarbeiten würde und was das Ergebnis sein könnte. Marinucci ging 2015 im Rahmen des zweiten schweizerischen Theatertreffens in Winterthur auf den Regisseur zu. Schnell waren sie sich einig, dass eine Kooperation zustande kommen müsse, da es für beide Seiten gewinnbringend sei. Rau, dem das Theater HORA selbstverständlich ein Begriff war, willigte ein, die Schauspieler näher kennenzulernen und war fasziniert von der Art und Weise, wie sie auf ihn wirkten.

Bei den HORAs hatte ich schon beim ersten Kennenlernen das Gefühl einer echten Offenheit: Sie sind, wie sie sind, sie wissen, was sie können, und sind gespannt darauf, was der andere will. Das Entscheidende war für mich aber [...] eine sofort sichtbare Mischung aus Anarchie und Professionalität, aus Zufall und Absicht, die ich so seit den Abenden von Schlingensiefel nirgends mehr gesehen habe.⁴¹¹

Rau hatte etwas gesehen, wonach er schon lange gesucht hatte: eine Freiheit im Spiel. Ausserdem hatte er im November 2016 eine Adaption von Alfred Hitchcocks *Die Vögel* zu

⁴¹⁰ Vgl. Reden über Theater: Kritikerrunde 2014, <https://www.srf.ch/kultur/buehne/mars-attacks-wenn-die-phantasie-zuschlaegt>, 20.08.2019.

⁴¹¹ Rau, Milo: Anarchie und Ordnung. Notizen zu die 120 Tage von Sodom. In: Fournier, Anne; Gilardi, Paola; Härter, Andreas u. Hochholdinger-Reiterer, Beate (Hg.): Theater HORA. Bern u. a.: Peter Lang 2017 (= Mimos, 78), S. 91.

sehen bekommen, die der HORA-Schauspieler und -Regisseur Remo Beuggert in Berlin an nur einem Tag geprobt und am selben Abend in einer Live-Aufnahme dem Publikum des Ballhaus Ost auf Grossleinwand präsentiert hatte.⁴¹² So begannen Rau und das Theater HORA sich Pier Paolo Pasolinis Film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) – einer der umstrittensten Filme der Filmgeschichte – vorzunehmen, aus dessen Stoff sie eine Inszenierung erarbeiteten und diese im Februar 2017 in der Box im Schiffbau des Schauspielhaus Zürich – das als Ko-Produktionspartner fungierte und vier Schauspieler aus seinem Ensemble für die Produktion zur Verfügung stellte – auf die Bühne brachten. Dank der Zusammenarbeit mit dem Theater HORA bot sich Rau die Gelegenheit, sich des Themas dieses Filmes anzunehmen und ihn in die heutige Zeit zu versetzen.

Pasolinis Film *Die 120 Tage von Sodom*, der auf dem gleichnamigen Schriftwerk des Marquis de Sade basiert, das er als Gefangener in der Pariser Bastille 1775 verfasste, präsentiert die Menschenverachtung des untergehenden faschistischen Systems, dessen bourgeoise Vertreter sich noch ein letztes Mal, abseits der Öffentlichkeit, dem Sadismus bis hin zum Mord hingeben wollen.

Es [war] dieses schwarze Loch aus Brutalität und Zynismus, der (sic!) mich an «Die 120 Tage von Sodom» faszinierte. Alles wird vernichtet: die Liebe, die Empfindsamkeit, die Schönheit, die Kunst, die Erinnerung – es ist ein Holocaust, die totale Auslöschung von allem, was irgendeine Bedeutung für den Menschen hat.⁴¹³

Mit der Thematisierung der totalen Auslöschung wollte Rau eine Diskussion darüber entfachen, dass die HORA-Schauspieler einerseits in den Zeitungen als *salonfähig* und berühmt gelten und dass andererseits in der Realität – aufgrund der Pränatalen Diagnostik – neun von zehn Föten, bei denen eine geistige Behinderung diagnostiziert wird, abgetrieben werden.⁴¹⁴ Sein Ziel ist es, stets mit den besten Schauspielern zu arbeiten, was bei seinen Arbeiten gleichzeitig impliziert, dass er Experten dafür sucht, also Menschen, die betroffen sind.⁴¹⁵ Die Frage, ob dieses Vorgehen zulässig ist, war schliesslich als Grundtenor vieler Medienreaktionen auszumachen. Mithin wird in der Inszenierung *Die 120 Tage von Sodom* die Behinderung und somit das *Othering* zum Thema gemacht, wie schon bei *Disabled Theater*. Es sind durchaus Parallelen zu beobachten. Gewissermassen wurde „die bekannteste Inszenierung des Theater

⁴¹² Vgl. Rau: *Anarchie und Ordnung* 2017, S. 91–92.

⁴¹³ Rau, Milo: *Die 120 Tage von Sodom*. Berlin: Verbrecher 2017, S. 7.

⁴¹⁴ Vgl. Muscionico, Daniele u. Scheu, René: «Politische Kunst ist auf links gedrehtes Wutbürgertum». In: *Neue Zürcher Zeitung Online*, 12.01.2017: <https://www.nzz.ch/feuilleton/milo-rau-am-schauspielhaus-zuerich-wir-reden-viel-wir-lachen-viel-und-ab-und-zu-gibt-es-eine-kreuzigung-ld.139296>, 26.08.2019.

⁴¹⁵ Vgl. Stephan, Julia: «Wir wollen zu einer vitalen Anarchie gelangen». In: *Luzerner Zeitung*, 10.02.2017, S. 9.

HORA, Jérôme Bels *Disabled Theater* (2012), zitiert⁴¹⁶, denn die Schauspieler treten auch bei Rau als sie selbst auf und spielen Szenen des Pasolini-Films nach, wobei die Spezialeffekte von Gewalt, Vergewaltigung, Folter und Mord erklärt, analysiert und umgesetzt werden. Zeitgleich werden sämtliche Geschehnisse von einem Kameramann live aufgenommen und auf einer über der Bühne hängenden Grossleinwand als Nahaufnahme projiziert. Die HORA-Schauspieler stellen sowohl die Unterdrücker als auch die Unterdrückten dar und vier Schauspieler des Schauspielhaus Zürich die Peiniger. Der Medienrummel vor der Premiere war gross. Erneut fragte sich die Öffentlichkeit, ob hier Menschen mit geistiger Behinderung für Künstlerambitionen missbraucht wurden. Doch

[...] das HORA-Team hat [...] viel über diese Form des Sich-Ausstellens diskutiert, hat sich mit Menschenschauen und der Frage der Autonomie immer wieder auch in Inszenierungen beschäftigt. [...] Und ist Theater nicht immer voyeuristisch?⁴¹⁷

Mit diesem Statement wird die Form des *Othering* der Vorurteile, welche die sogenannten Anderen als ausgestellt und manipuliert betrachtet, wiederum reflektiert und schliesslich verneint. Ausserdem geschieht eine transparente Herangehensweise an die Brutalität des Pasolini-Films. Rau betont in einem Interview mit der Luzerner Zeitung:

Wir haben ihn [den Film] uns zur Vorbereitung gemeinsam angeschaut. Die Hora-Akteure fanden sofort einen anarchischen, direkten Zugang. Wie Literaturkritiker Stefan Zweifel meinte, entsteht durch die offene Herangehensweise der Horas auf der Bühne plötzlich ein Überschwang an Freude, mit der sie sich über die fast unerträglichen Szenen des Filmes hinwegsetzen, sie transzendieren und uns entführen in einen Raum der kindlichen Anarchie, ja der Zärtlichkeit. Die Horas interessierte weniger der intellektuelle Überbau als die technische Machart. Wie schafft man es, eine Vergewaltigung, Mord, Zärtlichkeit echt aussehen zu lassen?⁴¹⁸

Auch die HORA-Performer selbst haben den Eindruck, dass ihre Art zu spielen unbefangener ist als zum Beispiel die ihrer Kollegen des Schauspielhaus Zürich. Auf die Frage, was bei den HORA-Schauspielern im Vergleich zu den Schauspielhaus-Schauspielern denn anders sei, meint Beuggert: „Ich glaube, dass die HORAs einfach grad direkt einsteigen, sie fragen nicht, sondern machen einfach.“⁴¹⁹ Und auch Hess bemerkt: „Wir gehen auf die Bühne und machen einfach mal. Nicht so viele tausend Fragen wie die vom Schauspielhaus. [...] Wir haben auch Fragen, aber wir probieren erstmal aus.“⁴²⁰

⁴¹⁶ Bläske, Stefan: Das sogenannte Reale. Über „Die 120 Tage von Sodom“ und das Theater HORA. In: Schultheater. Wahrnehmung, Gestaltung, Spiel, 31/2017, S. 42.

⁴¹⁷ Bläske 2017, S. 43–44.

⁴¹⁸ Stephan: «Wir wollen zu einer vitalen Anarchie gelangen» 2017, S. 9.

⁴¹⁹ Bläske 2017, S. 45

⁴²⁰ Bläske 2017, S. 45.

Doch nicht nur von Seiten der Produzenten, sondern auch in den Rezensionen wird betont, dass die HORA-Performer mit ihrer Spiellust und -freude wieder einmal beeindruckten, wodurch eine Bühnenpräsenz zutage tritt, die aufgrund ihrer positiven Wirkung und der wahrzunehmenden Souveränität bewundert und geschätzt wird. Dies sei, so die Kulturredakteurin Alexandra Kedves, beruhigend, wobei die sich einstellende Langeweile furchteinflössend und von diesem Abend nicht zu erwarten gewesen sei.

Und beunruhigt ist man. Aber nicht durch den Horror der sadistischen Szenen und auch nicht durch die unbarmherzigen Nackt- und Halbnacktauftritte der geistig behinderten Schauspielerinnen und Schauspieler des Theaters Hora, die ganz offensichtlich enthusiastisch und kontrolliert bei der Sache sind und mit ihrem souveränen Spiel – als Handlanger der Täter und als Opfer – beeindruckten. Sondern alarmierend ist vor allem, dass sich – und das ist tatsächlich *horribile dictu* – eine gewisse, nun ja, Langeweile einstellt, während die Furchtbarkeiten passagenweise fast fließbandhaft vorbeiziehen und die gekonnten, freilich altbekannten Brechungsmechanismen teils arg reflexhaft und routiniert wirken. Oder aber munter aus dem Projekt herauskullern.⁴²¹

Die Inszenierung scheint zu enttäuschen, wurde doch vor der Premiere aufgeregt und gespannt darüber diskutiert, dass ein neues Skandalstück von Rau mit brutalen Gewaltszenen uraufgeführt wird, dargestellt von Schauspielern mit geistiger Behinderung. Und nun scheint es manche Kritiker sogar zu langweilen.

«Die 120 Tage von Sodom» hat vor der Premiere weit mehr zu reden und streiten gegeben, als das Ergebnis von sich reden machen wird. Das war nicht zu erwarten gewesen. Erhofft hat man es sich freilich noch weniger. «Die 120 Tage von Sodom» sind 120 skandalfreie Minuten, keine Perversion ist auszuspähen und kein Sadismus auf weiter Flur. Wenn Raus Theater in Tabuzonen eindringen will, hat es sich sträflich verkalkuliert.⁴²²

Der Medienrummel ging nach der Premiere deutlich zurück, und auch die im nächsten Jahr stattfindende Wiederaufnahme wurde kaum erwähnt.

Doch was wurde erwartet? Ein simples Nachspielen des Filmes? Rau geht es in seinen Arbeiten stets darum, Grenzen des Theaters auszuloten, sich zu fragen, was Theater erreichen kann und was Kunst tun darf.⁴²³ Dadurch werden Diskussionen angeregt, genau wegen der verschiedenen Metaebenen, die auch bei *Die 120 Tage von Sodom* zum Zuge kommen. Da wären einerseits die Schauspieler, die als sie selbst auf der Bühne stehen, mit ihrem eigenen Namen vorgestellt

⁴²¹ Kedves, Alexandra: Ein ganz grosser Wurf – ins Abseits. In: Tages-Anzeiger Online, 11.02.2017, <https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/theater/ganz-grosser-wurf-ins-abseits/story/17146709>, 26.08.2019.

⁴²² Musciconico, Daniele: Wer hat schon Angst vor Sodom. In: Neue Zürcher Zeitung Online, 11.02.2017, <https://www.nzz.ch/feuilleton/milo-rau-am-schauspielhaus-wer-hat-schon-angst-vor-sodom-ld.145027>, 26.08.2019.

⁴²³ Vgl. Gnehm, Muriel: Der Tabubrecher. In: Schweizer Illustrierte, 10.02.2017, S. 44.

werden und über ihr privates Leben erzählen – ob dies nun der Wahrheit entspricht oder nicht, sei dahingestellt und kann nicht mit absoluter Sicherheit bestätigt oder verneint werden. Dann gibt es die Ebene der Auseinandersetzung mit dem Pasolini-Stoff und damit die Frage, wie die unterschiedlichen Szenen *von wem* und *mit wem* inszeniert werden sollen. Und schliesslich machen die Szenen, die aus dem Pasolini-Film nachgespielt werden, die dritte Ebene aus, wobei alle drei Ebenen von einem vierten Element, der Kamera, festgehalten und live auf Grossleinwand übertragen werden. Durch das stetige Wechseln dieser Ebenen ist die Realität des Hier und Jetzt durchgehend zu spüren und nimmt damit den schrecklichen Szenen und Bilder ihre Brutalität, wobei gleichzeitig ein Raum geöffnet wird, der die Mechanismen von Theater und Film entlarvt. Die Zuschauer müssen sich nicht aus Angst oder Ekel von den Geschehnissen auf der Bühne abwenden, werden aber, wie schon bei *Disabled Theater*, mit sich selbst und ihren Erwartungshaltungen konfrontiert. Das Publikum mit sich selbst zu konfrontieren, ist ein Risiko, das sowohl Bel als auch Rau suchen.

«Die 120 Tage von Sodom» könnte grandios in die Hosen gehen. Ebenso gut könnte das Stück aber auch das Theaterereignis der Saison werden. Dieser Flirt mit dem Risiko ist typisch für Milo Raus Stücke. Es ist, als schliesse er jedes Mal eine Wette mit sich ab: Funktioniert es? Oder geht er mit wehender Fahne unter?⁴²⁴

Nach dieser Zusammenarbeit hat sich für das Theater HORA eine neue Tür geöffnet: diejenige zur Pfauenbühne des Schauspielhaus Zürich. Im Jahr 2018 feierte dort zum ersten Mal eine HORA-Eigenproduktion – und damit auch zum ersten Mal ein Theaterensemble mit Menschen mit geistiger Behinderung – Premiere, und zwar mit *Bob Dylans 115ter Traum*.

Bob Dylans 115ter Traum

Das Theater HORA stand am 27. Januar 2018 auf der Pfauenbühne des Schauspielhaus Zürich – unter der Intendanz von Barbara Frey – und beschenkte sowohl sich selbst als auch Elber, den Gründer und damals noch künstlerischen Ko-Leiter des Theater HORA, mit einer Jubiläumsproduktion. Elber wollte vor seinem Rücktritt noch ein letztes Mal eine Arbeit mit dem Theater HORA zum Besten geben, was ihm, den Rezensionen zufolge, gelungen ist.

«Bob Dylans 115ter Traum» wird die letzte Hora-Regiearbeit von Michael Elber sein, Ende Jahr verlässt er sein Theater. In der Jubiläumsproduktion kommt noch einmal alles zusammen, was für den Weg von Hora steht, es ist die unbändige Spiellust mit all ihren Unberechenbarkeiten. Von Abschied aber keine Spur, denn das Theater Hora ist, wie Bob Dylan selbst, auf einer never ending tour.⁴²⁵

⁴²⁴ Senn, Claudia: Es geht immer um alles. Eine Begegnung mit dem aufregendsten Theaterregisseur in der Schweiz. In: Das Magazin, 11.02.2017, S. 16.

⁴²⁵ Busz, Stefan: Sie träumen Bob Dylans Träume weiter. In: Tages-Anzeiger, 29.01.2018, S. 32.

Wie lange diese Tournee dauert, steht noch nicht fest, denn das von Elber im November 2017 formulierte Ziel war, mit dieser Inszenierung „jede Gemeinde des Kantons zu bespielen“⁴²⁶. Beginnend bei der Stadt Zürich über Winterthur, Wädenswil und weiter nach Rüschlikon, Rüti, Otelfingen und Bülach, um nur wenige Orte zu nennen, ist das HORA-Ensemble schon seit gut über zwei Jahre unterwegs.

«Für uns bedeutet es nicht, Mut zu haben, das Hora-Theater nach Bülach einzuladen. Ich verstehe dies als unseren Auftrag und unsere Verpflichtung», betonte [Jolanda] Zimmer [– die Präsidentin des Sigristkellers]. Bereits vor einem Jahr buchte sie das Ensemble. «Normalerweise sehe ich mir die Stücke, die wir bei uns präsentieren wollen, zuerst an. Aber als ich das Ensemble buchte, begann gerade erst die Produktion des Stückes.»⁴²⁷

Das Theater HORA ist offensichtlich ein Begriff in der Schweizer Theaterszene, denn die Inszenierung wurde mit grosser Spannung erwartet. Der Premierenabend im Schauspielhaus Zürich war ausverkauft. Zu sehen bekam das Publikum die gesamte HORA-Ästhetik, die von Elber geprägt wurde, mit vielen Improvisationseinlagen. Bereits im Foyer wurden die Zuschauenden von weiss gekleideten HORA-Performern empfangen und in den Saal geleitet. Auf der Bühne und aktiv am Geschehen beteiligt waren bei der Premiere alle HORA-Schauspieler, die HORA'BAND und Elber selbst. Er führte teilweise live Regie und bediente zeitweise die Technik – alles war transparent und legte so den Theaterapparat offen. Ein vielgestaltiges Chaos an Song-, Tanz- und Performance-Einlagen begann sich zu entwickeln, einhergehend mit der Durchbrechung der vierten Wand und dem Einbezug des Publikums. Die Tatsache, dass diese Ästhetik auf der Pfauenbühne zu sehen war, bestätigte, dass weiterhin eine erhöhte Aufmerksamkeit für das Theater HORA bestand, vor allem innerhalb der deutschsprachigen Theaterszene. Gleichwohl wurde der Erfolg des Theaters zumeist im gleichen Atemzuge erwähnt wie die Produktionen *Disabled Theater* und *Die 120 Tage von Sodom*.

Unterwegs ist dieses Theater, dessen Ensemblemitglieder alle eine IV-zertifizierte «geistige Behinderung» haben, seit 1993, gegründet wurde es von Michael Elber, und mit ihm kann man gleich alle Führungszeichen vergessen. Denn sein Theater ist, was es ist: ein Laboratorium für Entdeckungen. Und zertifiziert wurde es längst schon von anderen. Mit «Disabled Theater» des Choreografen Jérôme Bel ist das Zürcher Theater HORA durch die Welt gereist und wurde auch ans Berliner Theatertreffen eingeladen; mit Milo Raus «120 Tage von Sodom» spielte es letztes Jahr im Schiffbau.⁴²⁸

⁴²⁶ Wetzel, Stine: Theater Hora in der Erfolgsfalle. In: Tagblatt der Stadt Zürich, 08.11.2017, S. 33.

⁴²⁷ Reutimann, Marlies: Wenn Bob Dylan träumt, ist das Publikum begeistert. In: Zürcher Unterländer, 13.11.2018, S. 7.

⁴²⁸ Busz, Stefan: Sie träumen Bob Dylans Träume weiter. In: Tages-Anzeiger, 29.01.2018, S. 32.

Doch trotz des Erfolges und des Bekanntheitsgrades hat sich das Theater HORA noch nicht vollständig etabliert. Nach wie vor benötigt es finanzielle Unterstützung, so wie praktisch alle Kompanien der freien Szene. Elber betont: „Wir sitzen mit all den Erfolgen in der Falle, sind in der Pflicht, daran anzuknüpfen. Früher hatten wir nichts zu verlieren, nun schon.“⁴²⁹ Die Reaktion des HORA-Gründers auf diese schwierige Situation ist es, sich nicht den Erwartungen zu unterwerfen, sondern wieder zurück zu den HORA-Wurzeln zu gehen – zurück zum Unperfekten, zum Risiko, zur Unberechenbarkeit, zur Spiellust und zum Scheitern. Bei *Bob Dylans 115ter Traum* ist jeder Abend anders und es gibt unendlich viele Versionen davon, was stark an das im Jahr 2000 zum ersten Mal aufgeführte Improvisationsstück *Die Lust am Scheitern*⁴³⁰ erinnert, welches – und das ist kein Geheimnis – eine von Elbers Lieblingsarbeiten ist.

«Die Lust am Scheitern» ist nach wie vor unser absolutes Lieblingsprojekt – und ich behaupte auch die Essenz der Arbeit, oder was ich letztendlich spannend finde an der Arbeit mit geistig behinderten SchauspielerInnen. Da passiert etwas, was man so wirklich nur mit ihnen machen kann...»⁴³¹

Der Ausgangspunkt von *Bob Dylans 115ter Traum* ist „der [von Bob Dylan] 1965 aufgenommene Song «Bob Dylan’s 115th Dream», eine schräge Alternativ-Version der Entdeckung Amerikas.“⁴³² Auch die Version von Theater HORA ist schräg, chaotisch und voller Kreativität. Marlies Reutimann beschreibt die Produktion in ihrer Rezension als „Hommage an Bob Dylan“⁴³³. Diese Interpretation wurde von Elber bestätigt.

Wie bei allem gibt es dazu eine Geschichte. Ich hatte vor zwei Jahren ein Burnout und mein Arzt riet mir, das Tibetische Totenbuch oder etwas Ähnliches zu lesen. Stattdessen blieb ich bei einer Dokumentation des Schweizer Fernsehens anlässlich des 75. Geburtstags von Bob Dylan hängen. Dabei ging es um seine Eigenwilligkeit, seine Lust, das Scheitern zuzulassen und dies hat nun zu diesem Stück geführt.⁴³⁴

Im Gegensatz zu den Stücken von Theater HORA, die unmittelbar nach *Disabled Theater* auf die Bühne gebracht wurden und vor allem Gastspielproduktionen oder Inszenierungen der

⁴²⁹ Wetzel: Theater Hora in der Erfolgsfalle 2017, S. 33.

⁴³⁰ *Die Lust am Scheitern* ist ein Improvisationsstück, welches das Theater HORA in Zusammenarbeit mit den professionellen Musikern aus dem Projekt *Blauzone* erarbeitet hat. Es wird als mutiges Stück beschrieben, da niemand – weder die beiden Regisseure, Michael Elber und Beat Fäh, noch die Musiker oder die HORA-Schauspieler – weiss, was während der Aufführung geschehen wird. Gegeben sind lediglich ein quadratischer Bühnenraum, bescheidenes Theaterlicht, diverse Musikinstrumente und die Darsteller in Marschmusik-Kostümen.

⁴³¹ Die Lust am Scheitern. In: Theater HORA. Stiftung Züriwerk Kultur, <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&11=485&produktion=503>, 02.09.2019.

⁴³² Baigger, Katja: Bob Dylan macht den Irrweg zur Kunst. In: Neue Zürcher Zeitung, 29.01.2018, S. 29.

⁴³³ Reutimann: Wenn Bob Dylan träumt, ist das Publikum begeistert 2018, S. 7.

⁴³⁴ Michael Elber im Gespräch mit Cornelia Fankhauser: «Mit diesem Thema möchte man nicht konfrontiert werden, fertig». In: SRF News, Regionaljournal Schaffhausen, 21.01.2018, <https://www.srf.ch/news/regional/zuerich-schaffhausen/wochengast-michael-elber-mit-diesem-thema-moechte-man-nicht-konfrontiert-werden-fertig>, 02.09.2019.

künstlerischen Ko-Leiterin Jahnke waren, steht nun wieder eine Arbeit des HORA-Gründers sowie er selbst im Mittelpunkt. Fast scheint es so, als wolle Elber mit *Bob Dylans 115ter Traum* alle 25 HORA-Jahre an einem Abend wieder aufleben lassen. Sein Credo ist: Die Schauspieler zeigen das, worauf sie Lust haben, und das, was ihnen wichtig ist. Dabei ist nicht wichtig, dass das, was auf der Bühne passiert, auch verstanden wird. Viel wichtiger ist nach Elber, sich auf die HORA-Welt einzulassen.⁴³⁵ Und doch tauchte die Frage des Missbrauchs nach wie vor immer wieder auf, was Elber dazu veranlasste, sich zum wiederholten Mal mit dieser Frage auseinanderzusetzen und sich diesbezüglich zu positionieren.

Elber erinnert an den Aufschrei bei Milo Raus «120 Tage von Sodom». Doch er weiss auch: «Meine Schauspielerinnen und Schauspieler wollen auf die Bühne. Sonst ginge es nicht.» Und aufzwingen liessen sie sich nichts. «Man kann sie nicht zähmen, dressieren, umstülpen.»⁴³⁶

Er ist sich bewusst, dass die Vorurteile gegenüber Menschen mit geistiger Behinderung in der Gesellschaft nach wie vor virulent sind. Trotzdem merkt Elber an, dass es unter anderem mit dem Theater HORA gelungen sei, die Widerstände und Ängste diesen Menschen gegenüber teilweise abzubauen.

Ich würde sagen, Ziel teilweise erreicht. Immerhin gibt man uns inzwischen Preise, hart ausgedrückt könnte man das auch als eine Art Ablass bezeichnen. Man kann es auch einfach aus einer anderen Perspektive betrachten. Wir erhalten grossartige Preise wie den Hans-Reinhart-Ring 2016 und trotzdem werden Embryos bei Verdacht auf eine Behinderung abgetrieben. Man wird bei HORA mit einem Thema konfrontiert, mit welchem man nicht konfrontiert werden möchte, fertig.⁴³⁷

Gleichwohl bleibt bei Elber offensichtlich eine pessimistische Grundhaltung bestehen, vor deren Hintergrund die in dieser Arbeit aufgestellte These der beiden Akzentverschiebungen nochmals überdacht werden muss – die Akzentverschiebung hinsichtlich der Art und Weise der Medienberichterstattung über die Schauspieler mit geistiger Behinderung und diejenige hinsichtlich des Redens *über* sie zum Reden *mit* ihnen.

⁴³⁵ Vgl. Von Wartburg, Deborah: Rütnerin findet mit Hora Zugang zu Dylan. In: Zürcher Oberländer, 21.02.2018, S. 5.

⁴³⁶ Roshard, Carmen: Normalität interessiert ihn nicht. In: Tages-Anzeiger, 13.01.2018, S. 29.

⁴³⁷ Michael Elber im Gespräch mit Cornelia Fankhauser 2018, <https://www.srf.ch/news/regional/zuerich-schaffhausen/wochengast-michael-elber-mit-diesem-thema-moechte-man-nicht-konfrontiert-werden-fertig>, 02.09.2019.

5.3.3 Das Theater HORA in der Krise?

Bei der Überlegung, ob *Disabled Theater* tatsächlich dazu geführt hat, dass Akzentverschiebungen hinsichtlich der Wahrnehmung von Menschen mit geistiger Behinderung geschehen sind, fallen einige Ereignisse ins Auge, die dagegensprechen. Zum einen ist das Theater HORA auch ab dem Jahr 2019 nach wie vor das einzige professionelle Theater von und mit Menschen mit geistiger Behinderung in der Schweiz. Zum anderen musste es die 2009 ins Leben gerufene Schauspielausbildung im Sommer 2018 sistieren. Gründe dafür sind diverse interne Entwicklungen innerhalb des HORA-Betriebes, die hier nicht bis ins letzte Detail dargelegt werden können, da diese nicht für die Öffentlichkeit oder die Wissenschaft relevant sind. Der Hauptgrund ist jedoch, dass das Theater HORA derzeit die Ressourcen für diese Ausbildung nicht mehr aufbringen kann. Das Ensemble ist aufgrund seiner Grösse nicht in der Lage, neu auszubildende Schauspieler aufzunehmen, denn die Absolventen der Ausbildung sind jünger als die bereits aufgenommenen Mitglieder und bleiben entsprechend länger im Ensemble. Darüber hinaus gibt es in der Schweiz nach wie vor keine Alternativen. Das zeigt, dass in den letzten 10 Jahren schweizweit keine Entwicklungen in Bezug auf Ausbildungsmöglichkeiten für angehende Künstler mit geistiger Behinderung stattgefunden haben. Geplant ist von Seiten des Theater HORA, durch eine Umstrukturierung Bedingungen zu schaffen, um eine entsprechende Ausbildung wieder aufzunehmen.

Die Frage, die damit im Zusammenhang immer wieder gestellt wird und diverse kontroverse Debatten ausgelöst hat, ist, ob angehende Schauspieler mit geistiger Behinderung überhaupt eine Ausbildung absolvieren müssen, um professionell künstlerisch tätig zu sein. In dieser Hinsicht gehen die Meinungen auseinander. Das ist auch bei allgemeineren Diskussionen darüber, ob es überhaupt möglich ist, Schauspieler auszubilden, der Fall. Was in diesem Zusammenhang eine grosse Rolle spielt, ist das öffentliche Ansehen und die Bedeutung von Theater HORA, da es als einziges Theater von und mit Schauspielern mit geistiger Behinderung in der Schweiz überhaupt jemals eine entsprechende Ausbildung angeboten hat. Diese Tatsache ist sowohl für die Theater- und Tanzszene als auch für die Gesellschaft sehr relevant. Doch das Theater HORA ist mittlerweile an seine Grenzen gestossen und kann diesen nun auch gesamtgesellschaftlich dringlich gewordenen Anforderungen nicht mehr in dem Masse gerecht werden, wie es von der Öffentlichkeit erwartet wird. Das Theater HORA hat in den vergangenen Jahren immer wieder den Versuch unternommen, die Ausbildung auf andere Bereiche auszuweiten und Kooperationen einzugehen, da es sich seiner grossen Verantwortung stets bewusst war. Es gab auch Gespräche zwischen dem Theater HORA und der Zürcher Hochschule der Künste mit dem Fokus, einen Studiengang für angehende Künstler mit

Behinderung zu etablieren. Die Schlussfolgerung daraus war jedoch, dass die Zürcher Hochschule der Künste noch nicht bereit dafür war, ein solches Unternehmen in Erwägung zu ziehen, geschweige denn zu etablieren. Es stellt sich die Frage, welche Konsequenzen diese Entwicklungen für das Theater HORA im Besonderen und die darstellende Kunst von und mit Menschen mit Behinderung im Allgemeinen haben. Gleichzeitig muss jedoch betont werden, dass sich der Erfolg von Theater HORA auf die Wissenschaft ausgewirkt hat, was in der Schweiz vor allem anhand des SNF-Forschungsprojektes *DisAbility on Stage* festzumachen ist.

5.4 DisAbility on Stage – Ein SNF-Forschungsprojekt

Das interdisziplinäre und vom Schweizerischen Nationalfonds geförderte Forschungsprojekt *DisAbility on Stage – Exploring the Physical in Performing Arts Practices* am Institute for the Performing Arts and Film der Zürcher Hochschule der Künste wurde unter der Leitung von Yvonne Schmidt und Anton Rey im September 2015 ins Leben gerufen und im Juni 2019 vorläufig abgeschlossen. *DisAbility on Stage* gilt als die erste umfassende Untersuchung der Theater- und Tanzpraktiken von und mit Künstlern mit Behinderung in der Schweiz, wobei die verschiedenen Sprachregionen mit eingeschlossen sind. In Zusammenarbeit mit der Accademia Dimitri in Verscio, den Universitäten Basel und Bern, mehreren Theater- und Tanzkompanien sowie Festivals in der deutsch-, französisch- und italienischsprachigen Schweiz wurde der Versuch gewagt, den Diskurs über Behinderung an Kunsthochschulen und Universitäten zu fördern und die gewonnenen Erkenntnisse in die Praxis umzusetzen. Alle Studien basierten auf Methoden und Theorien aus den Bereichen der Theaterwissenschaft, des Physical Theatre, den DisAbility Studies und der (Video-)Ethnografie. Ein zentrales Ziel des Forschungsprojektes war, die Schweizer Kunsthochschulen und Universitäten für das Thema Behinderung zu sensibilisieren. Zudem wollte das Projekt darauf aufmerksam machen, dass diese, verglichen mit anderen Ländern – trotz der im April 2015 verabschiedeten Behindertenrechtskonvention, die gleiche Rechte für alle Menschen in Politik, Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur fordert – bei der Zugänglichkeit für Menschen mit Behinderung Nachholbedarf haben. Die inklusive schweizerische Theater- und Tanzszene hat sich in den vergangenen Jahren in dieser Hinsicht enorm entwickelt und die Sichtbarkeit von Künstlern mit Behinderung stetig verstärkt. Die prominentesten Pioniere dieser Entwicklungen waren Kompanien wie BewegGrund in Bern, Teatro Danzabile im Tessin, dansehable in Genf und, wie bereits ausführlich dargelegt, das Theater HORA in Zürich. Des Weiteren trägt das Netzwerkprojekt IntegrART des Migros-Kulturprozent seit 2007 dazu bei, dass dieses Fortschreiten weiter vorangetrieben wird. Durch die Zusammenarbeit mit dem Forschungsprojekte *DisAbility on Stage* gelang schliesslich eine

Fusion von Theorie und Praxis, die in Form von zwei sogenannten Bühnenlaboren umgesetzt und an die Öffentlichkeit getragen werden konnte. Bevor ein vertiefter Einblick in ebendiese Zusammenarbeit gegeben wird, soll an dieser Stelle zunächst das Netzwerkprojekt IntegrART des Migros-Kulturprozent kurz vorgestellt werden.

5.4.1 IntegrART – Ein Netzwerkprojekt des Migros-Kulturprozent

IntegrART ist ein Netzwerkprojekt des Migros-Kulturprozent und setzt sich für die Inklusion von Künstlern und Künstlerinnen mit einer Behinderung in Kunst und Gesellschaft ein. Das Projekt vernetzt bestehende inklusive Tanz- und Theaterfestivals in drei Sprachregionen der Schweiz, ergänzt deren Programm mit Tanzproduktionen und organisiert ein Symposium. 2007 fand die erste Ausgabe statt.⁴³⁸

IntegrART als ein Netzwerkprojekt des Migros-Kulturprozent gilt innerhalb der zeitgenössischen Theater- und Tanzlandschaft der Schweiz als Pionierprojekt. Isabella Spirig, Leiterin des Fachbereiches Tanz des Migros-Kulturprozent, künstlerische Leiterin des Festivals *Steps* und Initiatorin von IntegrART, äusserte im Jahr 2005 das Bedürfnis, ein inklusives schweizerisches Theater- und Tanzfestival zu gründen. Die im selben Jahr durchgeführte Umfeldanalyse ergab, dass in der Schweiz bereits lokale Initiativen für ein solches Vorhaben bestanden. In Bern gab es beispielsweise die 1998 gegründete Kompanie *BewegGrund*, die unter der Leitung von Susanne Schneider seit 1999 biennial das viertägige *Community Arts Festival* veranstaltete, das zum Ziel hatte, „neben nationalen und internationalen inklusiven Tanzproduktionen [...] auch Stücke von Community Dance Gruppen“⁴³⁹ zu präsentieren. Zudem hatten Basel und Genf bereits seit 2001 inklusive Festivals vorzuweisen – Basel mit seinem *Wildwuchs* Festival als „Biennale für internationale Kunst und Kultur“⁴⁴⁰, damals unter der Leitung von Sibylle Ott, und Genf mit seinem Festival *inside/outside*, das von der Association *dansehabile* unter der Leitung von Marc Berthon ins Leben gerufen wurde. Folglich stand weniger die Gründung eines weiteren inklusiven Festivals im Vordergrund, als vielmehr die Bemühung um ein Netzwerk, das die verschiedenen inklusiven Festivals in der Schweiz miteinander verbindet. Gleichzeitig war das Theater HORA in Zürich ebenfalls dabei, das Konzept für ein inklusives Theaterfestival zu entwerfen, und nahm in diesem Zusammenhang mit Spirig Kontakt auf. So realisierten im Jahr 2007 vier Schweizer Städte vier verschiedene

⁴³⁸ Spirig, Isabella: Kunst kennt keine Grenzen! Eine Evaluation des Projektes IntegrART. Küssnacht: Masterarbeit des MAS Nonprofit und Public Management 2017, S. 1 [unveröffentlichte Publikation].

⁴³⁹ Porträt über *BewegGrund* bei Kultur inklusive, https://www.kulturinklusive.ch/admin/data/files/publication/file_de/14/portraet_beweggrund.pdf?lm=1474023436, 21.09.2019.

⁴⁴⁰ Porträt über *Wildwuchs* bei Kultur inklusive, https://www.kulturinklusive.ch/admin/data/files/publication/file_de/22/wildwuchs-festival_bf.pdf?lm=1531907247, 21.09.2019.

inklusive Theater- und Tanzfestivals unter dem Dach von IntegrART des Migros-Kulturprozent: in Bern das *Community Arts Festival* (ab 2017: *BewegGrund. Das Festival*) unter der Leitung von Schneider, in Basel das *Wildwuchs Festival* unter der Leitung von Ott (ab 2013 unter der Leitung von Gunda Zeeb), in Genf das Festival *inside/outside* (heute: *Out of the Box – Biennale des Arts inclusifs*) unter der Leitung von Berthon (ab 2013 unter der Ko-Leitung von Uma Arnese, Teresa Maranzano, Nicole Reimann sowie Florence Terki) und in Zürich das Internationale Theaterfestival *OKKUPATION!* unter der Leitung von Marinucci. An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass das Festival der Association dansehabile aufgrund diverser personeller Umstrukturierungen nicht an jeder IntegrART-Ausgabe teilnahm. Zudem haben ihre Reorganisationen dazu geführt, dass die jeweiligen künstlerischen Leiter sowie Ansprechpersonen für IntegrART oft gewechselt haben. Die künstlerische Ko-Leiterin Arnese hat sich ab 2013 mit dem neu gegründeten Festival *Out of the Box – Biennale des Arts inclusifs* für eine weiterhin bestehende Partnerschaft mit IntegrART stark gemacht und die Zusammenarbeit wieder aufgenommen. Eine weitere Veränderung bei den Festivalpartnern erfolgte 2015, als das Theater HORA die Organisation von *OKKUPATION!* definitiv beendete, wogegen in Lugano das 2012 gegründete Festival *ORME* unter der Leitung von Emanuel Rosenberg initiiert wurde. Diese wechselseitige Ablösung der beiden Festivals war, wie Spirig in einem Gespräch betonte, nicht geplant, sondern Zufall.⁴⁴¹ An der Ausgabe von IntegrART im Jahr 2019 waren somit die Festivals in Bern, Basel, Genf und Lugano beteiligt. Vernetzt sind die vier lokalen Partnerfestivals sowohl durch drei gemeinsam kuratierte Tanzproduktionen aus dem In- oder Ausland, die von IntegrART finanziert werden, als auch durch das ebenfalls während jeder Ausgabe stattfindende IntegrART-Symposium. Es ist somit ein partizipativ angelegtes Projekt, da für jede Ausgabe drei Produktionen gemeinsam von den Festivalleitenden und der IntegrART-Projektleiterin Spirig ausgesucht werden. Gleichzeitig ist die Gestaltung der jeweiligen Partnerfestivalprogramme jedoch nach wie vor Aufgabe des jeweiligen Festivalteams.⁴⁴²

Hauptziel von IntegrART ist es, dass Menschen mit Behinderung in die Gesellschaft inkludiert werden, wobei der Weg dahin über die Kunst führt. Für IntegrART bedeutet Inklusion somit, „sich für die gleichen Rechte von darstellenden Künstlerinnen und Künstlern mit einer Behinderung im Kulturbetrieb einzusetzen“⁴⁴³. Wenn diese Inklusion auf der Bühne gezeigt

⁴⁴¹ Vgl. Auszug aus einem Gespräch mit Isabella Spirig, geführt am 20.06.2017 im Café Odeon, Zürich.

⁴⁴² Vgl. Porträt über IntegrART bei Kultur inklusive, https://www.kulturinklusive.ch/admin/data/files/publication/file_de/49/integrart_bf.pdf?lm=1531903747, 23.09.2019.

⁴⁴³ Spirig: *Kunst kennt keine Grenzen!* 2017, S. 9 [unveröffentlichte Publikation].

und gelebt wird, erhält sie einerseits eine Vorbildfunktion für Menschen mit Behinderung, die nicht im Kunstbereich tätig sind, und andererseits kann sie allfällig vorhandene Hemmschwellen gegenüber Menschen mit Behinderung abbauen. Einem möglichst breiten Publikum kann vor Augen geführt werden, inwiefern ein Nebeneinander von Darstellern sowohl mit als auch ohne Behinderung künstlerisch und ästhetisch bereichert. Ausserdem wurde in Bezug auf die Projektkonzeption von Anfang an deutlich kommuniziert, dass „professionelle[...] Bühnenkunst mit hohem Qualitätsanspruch“⁴⁴⁴ geboten wird und diese nicht „im soziokulturellen Bereich“⁴⁴⁵ verortet werden darf. In diesem Zusammenhang betont Spirig, dass sich die Quantität und Qualität der Kunst von und mit Künstlern mit Behinderung in den letzten zehn Jahren wesentlich gesteigert haben. Einerseits, weil immer mehr Theater- und Tanzarbeiten entstehen, die sich „mit von Norm abweichendem Material“⁴⁴⁶ auseinandersetzen und die Gesellschaft dies zunehmend zur Kenntnis nimmt, und andererseits, weil die im konventionellen Sinne betrachtete Virtuosität – im Tanz mehr als im Theater – als höchstes künstlerisches Gut von vielen Experten immer öfter in Frage gestellt wird. Vielmehr stehe mittlerweile die Diversität im Fokus, so Spirig, die das kreative Potenzial herausfordere und erweitere.⁴⁴⁷ Bei der im Rahmen von IntegrART geforderten Professionalität stellt sich die Frage, wie sich diese bei Künstlern mit Behinderung definieren lässt, vor allem dann, wenn ihnen der Zugang zu professionellen Ausbildungen an Kunsthochschulen verwehrt wird. Gleichwohl haben sich IntegrART und sein Partnernetzwerk auf eine gemeinsame Definition dieser Form der Professionalität geeinigt: Zum einen müssen für die Darstellenden „regelmässige Bühnenerfahrungen in Produktionen, die von professionellen Kunstschaaffenden mit und ohne Behinderung angeleitet werden“⁴⁴⁸, vorhanden sein. Zum anderen ist regelmässiges Training unter professioneller Leitung von grosser Wichtigkeit. Folglich hat *professionell* für Künstler mit Behinderung eine andere Bedeutung als für Künstler ohne Behinderung.

Mit diesem hohen Qualitätsanspruch und der eigens definierten Professionalität steht für IntegrART an erster Stelle der Wunsch, „Brücken zu bauen, Begegnungen zu ermöglichen und neue Kommunikationsformen anzubieten“⁴⁴⁹. Die Behinderung soll dabei nicht zum Thema gemacht werden. Vielmehr geht es darum, eine selbstverständliche Wahrnehmung von

⁴⁴⁴ Spirig: Kunst kennt keine Grenzen! 2017, S. 4 [unveröffentlichte Publikation].

⁴⁴⁵ Spirig: Kunst kennt keine Grenzen! 2017, S. 4 [unveröffentlichte Publikation].

⁴⁴⁶ Auszug aus einem Gespräch mit Isabella Spirig, geführt am 20.06.2017 im Café Odeon, Zürich.

⁴⁴⁷ Vgl. Auszug aus einem Gespräch mit Isabella Spirig, geführt am 20.06.2017 im Café Odeon, Zürich.

⁴⁴⁸ Spirig: Kunst kennt keine Grenzen! 2017, S. 43 [unveröffentlichte Publikation].

⁴⁴⁹ Spirig: Kunst kennt keine Grenzen! 2017, S. 1 [unveröffentlichte Publikation].

Menschen mit Behinderung Realität werden zu lassen. Nur so könne nach Spirig die Kunst von und mit Künstlern mit und ohne Behinderung wertvolle Impulse erfahren, die schliesslich die gewünschte Horizonterweiterung generieren. Gleichzeitig wird das Publikum „mit qualitativ hochstehenden Produktionen/Projekten konfrontiert und zur Reflexion angeregt“⁴⁵⁰, sodass die gewünschten Brücken aufgebaut und die in der Gesellschaft nach wie vor vorhandenen sozialen Barrieren zwischen den unterschiedlichen Menschen abgebaut werden. Ein weiteres informelles und schriftlich nicht festgehaltenes, von Spirig jedoch deutlich hervorgehobenes Ziel ist, dass sich das Projekt IntegrART „mit der Zeit selber überflüssig macht“⁴⁵¹ und abschafft. Diese Abschaffung könne laut Spirig nur dann geschehen, „wenn die Realisierung von inklusiven Projekten sowie deren Programmierung in den *normalen* Saisonprogrammen der professionellen Theaterhäuser zur Selbstverständlichkeit geworden ist“⁴⁵².

Die Partnerfestivals und Symposien

Wie bereits erwähnt, gab es im Rahmen des zehnjährigen Bestehens von IntegrART Veränderungen in der Zusammensetzung der Partnerfestivals und ihrer Festivalleiter.

Das älteste Festival, *BewegGrund. Das Festival* in Bern, das 1998 unter dem Namen *Community Arts Festival* gegründet wurde, war von Anfang an, sprich seit 2007, Teil des IntegrART-Netzwerkverbundes. Schneider, die Gründerin und Leiterin von *BewegGrund* sowie seinem Festival, betonte in einem Gespräch, dass die grosse Lust, nicht nur eigene Produktionen zu zeigen, sondern auch Leute von aussen einzuladen und dadurch einen städte- und länderübergreifenden Austausch mit Gleichgesinnten zu gewährleisten, der Hauptgrund für die Realisierung der ersten Festivals war.⁴⁵³ Seit der Gründung wurde das Hauptziel, „die kulturelle Teilhabe von unterschiedlichen Menschen – sowohl als Künstler*innen wie auch als Zuschauer*innen– zu fördern“⁴⁵⁴, stets als erste Priorität betrachtet. Schneiders Wunsch nach mehr Sichtbarkeit für Künstler mit Behinderung vor allem im Tanz und für die facettenreiche Darstellung von Rollenmodellen auf der Bühne kann dank einer Zusammenarbeit mit verschiedenen gleichgesinnten Akteuren effektiver umgesetzt werden. Folglich wird so auch ein grösseres Publikum erreicht, als wenn jemand dies als Einzelkämpfer versucht.

⁴⁵⁰ Spirig: Kunst kennt keine Grenzen! 2017, S. 12 [unveröffentlichte Publikation].

⁴⁵¹ Spirig: Kunst kennt keine Grenzen! 2017, S. 14 [unveröffentlichte Publikation].

⁴⁵² Spirig: Kunst kennt keine Grenzen! 2017, S. 14 [unveröffentlichte Publikation].

⁴⁵³ Vgl. Gespräch mit Susanne Schneider, <https://vimeo.com/217162090>, 23.09.2019. / Vgl. Porträt über *BewegGrund* bei Kultur inklusive,

https://www.kulturinklusive.ch/admin/data/files/publication/file_de/14/portraet_beweggrund.pdf?lm=1474023436, 21.09.2019.

⁴⁵⁴ IntegrART 2019: Partnerfestivals, <https://www.integrart.ch/de/hintergrund/partnerfestivals>, 23.09.2019.

Das 2001 gegründete und ebenfalls seit 2007 unter dem Dach von IntegrART stattfindende *Wildwuchs* Festival unter der Leitung von Zeeb verfolgt ähnliche Ziele, jedoch mit einem Fokus, der nicht nur auf Tanz, sondern auch auf Theater ausgerichtet ist. *Wildwuchs* ist das grösste Partnerfestival und hat folglich einen grösseren finanziellen Spielraum als die anderen Festivals. So können vermehrt auch internationale Kooperationen eingegangen werden, wovon die anderen Partner profitieren. Auch bei diesem Festival wird Inklusion betont, wodurch Aussenseiterpositionen gestärkt und „kulturelle Vielfalt, Diversität und Nonkonformismus“⁴⁵⁵ etabliert werden. Bis 2013 lag der Schwerpunkt des Festivals auf „künstlerischen Arbeiten von und mit Kunstschaffenden mit einer geistigen oder körperlichen Einschränkung“⁴⁵⁶, der ab 2013 auf Themenkomplexe wie „Altern in unserer Gesellschaft, Interkulturalität [und] soziale Ausgrenzung“⁴⁵⁷ erweitert wurde.

Ebenso seit Beginn dabei – und in der Programmarbeit sowie Grösse ähnlich aufgestellt wie das *Wildwuchs* Festival – war das von Theater HORA 2007 gegründete Internationale Theaterfestival *OKKUPATION!* unter der Gesamtleitung von Marinucci, wobei es, wie bereits erwähnt wurde, darum ging, dass die vermeintlichen Aussenseiter den Zürcher Kulturraum mit ihrer Kunst okkupierten und dadurch auf sich aufmerksam machten. Die Vergangenheitsform ist hier bewusst gewählt, da dieses Festival nach der vierten Ausgabe im Jahr 2013 aufgelöst wurde.

Die Association dansehabile – mit ähnlichen Zielsetzungen wie die Partnerfestivals – war aufgrund bereits erwähnter interner Angelegenheiten nicht von Beginn an Teil des Verbundes. Erst als Arnese im Jahr 2013 das alle zwei Jahre stattfindende Festival *Out of the Box – Biennale des Arts inclusifs* als Ko-Leiterin zu programmieren begann, war die französische Seite wieder innerhalb des Netzwerkes vertreten. Das war ein wichtiger Schritt, denn in der französischen Schweiz ist die „Denkweise der Beziehung zwischen Kunst und Behinderung“⁴⁵⁸ weniger weit entwickelt als in der deutschsprachigen Schweiz. So ist ein intensiver Austausch mit Partnern ähnlicher Einstellungen gerade dort ein bedeutsamer Anker, um eine Sensibilisierung der Gesellschaft für die als selbstverständlich zu erachtende Inklusion voranzutreiben. Die Biennale ist auf der künstlerischen Ebene vor allem auf Tanzproduktionen ausgerichtet, setzt ihren Fokus aber immer mehr auch auf die bildende Kunst, was vor allem bei der Ausgabe 2017 anhand der

⁴⁵⁵ IntegrART 2019: Partnerfestivals, <https://www.integrart.ch/de/hintergrund/partnerfestivals>, 23.09.2019.

⁴⁵⁶ Wildwuchs Festival, http://2017.wildwuchs.ch/de/p/Uber_Wildwuchs, 23.09.2019.

⁴⁵⁷ Wildwuchs Festival, http://2017.wildwuchs.ch/de/p/Uber_Wildwuchs, 23.09.2019.

⁴⁵⁸ IntegrART 2019: Partnerfestivals, <https://www.integrart.ch/de/hintergrund/partnerfestivals>, 23.09.2019.

„Ausstellung mit Werken von Kunstschaffenden mit kognitiven Beeinträchtigungen“⁴⁵⁹ zum Ausdruck kam.

Das jüngste unter den IntegrART-Festivals ist das Festival *ORME* in Lugano, das 2012 von Teatro Danzabile sowie der FTIA (Federazione Ticinese Integrazione Andicap) gegründet wurde und seit 2015 zum Verbund gehört. Der künstlerische Leiter Rosenberg schätzt die Zusammenarbeit mit den in dieser Beziehung erfahreneren Partnern sehr und erachtet das IntegrART-Gremium als motivierend und wertvoll für seine Arbeit im Tessin, wo das Publikum für Veranstaltungen mit inklusiven Kunstformen erst noch etabliert werden muss.⁴⁶⁰ Hervorzuheben ist bei diesem Festival die „inklusive Doppelleitung“⁴⁶¹ – die kaufmännische Leiterin Laura Cantù sitzt im Rollstuhl – und die Mitarbeit mehrerer Freiwilliger mit und ohne Behinderung. Vieles funktioniere auf pragmatischer Ebene, so Rosenberg, weil sich die Gleichgesinnten im kleinen Kanton Tessin kennen und die Szene dementsprechend überschaubar sei.⁴⁶²

Alle Partnerfestivals von IntegrART zusammengenommen spiegeln diese von sämtlichen Seiten gewünschte Vielfalt an Diversität in der Kunst wider und gehen zudem über die Sprachgrenzen hinaus. IntegrART ist damit gelebte Inklusion, die sich bereits auf viele Bereiche der Gesellschaft ausgeweitet hat. Gleichwohl ist es nach wie vor keine Selbstverständlichkeit, ausserhalb dieses von IntegrART gegebenen Rahmens Künstler mit Behinderung auf der Bühne anzutreffen. Deshalb konnte das informelle Ziel, sich überflüssig zu machen, nach wie vor nicht erreicht werden.

Die Ausgabe 2019 wagte einen weiteren grossen Schritt auf dieses Ziel zu, indem erstmals zwei Kunstschaffende mit Behinderung engagiert wurden, um das IntegrART-Symposium zu organisieren. Denn zusätzlich zu den Festivals findet immer auch ein Symposium mit dem Ziel statt, einem breiten und interessierten (Fach-)Publikum eine Plattform zu bieten, auf der die für IntegrART zentralen Fragen rund um „die Inklusion von darstellenden Kunstschaffenden mit

⁴⁵⁹ Porträt über IntegrART bei Kultur inklusive,
https://www.kulturinklusiv.ch/admin/data/files/publication/file_de/49/integrart_bf.pdf?lm=1531903747,
23.09.2019.

⁴⁶⁰ Vgl. Porträt über IntegrART bei Kultur inklusive,
https://www.kulturinklusiv.ch/admin/data/files/publication/file_de/49/integrart_bf.pdf?lm=1531903747,
23.09.2019.

⁴⁶¹ Porträt über IntegrART bei Kultur inklusive,
https://www.kulturinklusiv.ch/admin/data/files/publication/file_de/49/integrart_bf.pdf?lm=1531903747,
23.09.2019.

⁴⁶² Vgl. Porträt über IntegrART bei Kultur inklusive,
https://www.kulturinklusiv.ch/admin/data/files/publication/file_de/49/integrart_bf.pdf?lm=1531903747,
23.09.2019.

einer Behinderung“⁴⁶³ auf der Bühne und die damit einhergehende gesellschaftliche Relevanz gestellt und diskutiert werden können. Der dadurch gewährte Austausch und die damit einhergehenden theoretischen Reflexionen liefern folglich einen wichtigen Beitrag dazu, „vermehrt Künstler/innen, Kunstwissenschaftler/innen und Vertreter/innen von Kunsthochschulen“⁴⁶⁴ für ebendieses Thema zu sensibilisieren.

5.4.2 Zwei Bühnenlabore⁴⁶⁵

Da IntegrART die Begegnung zwischen Theorie und Praxis unterstützt, war es ein wichtiger Partner für das Forschungsprojekt *DisAbility on Stage* und bot auch ein geeignetes Format, um die Ergebnisse der beiden bereits erwähnten Bühnenlabore der Öffentlichkeit zu präsentieren. Die Bühnenlabore sind als modellhafte Pilotprojekte zu verstehen, welche die Teilhabe von Menschen mit Behinderung an der Tanz- und Theaterausbildung in der Schweiz fördern.

Das Bühnenlabor an der Accademia Dimitri

Beim ersten Bühnenlabor, einem zehntägigen Workshop an der Accademia Dimitri, geleitet von Rosenberg, dem künstlerischen Leiter von Teatro Danzabile und dem *ORME* Festival in Lugano, trafen zwei sich zunächst fremde Gruppen aufeinander: die Masterstudierenden der Accademia Dimitri, die sich im ersten Semester befanden, und sechs Performer des inklusiven Teatro Danzabile. Dabei begegneten sich Personen, die sehr unterschiedlich waren, und gleichwohl legte diese ungewöhnliche Gruppe trotz oder gerade wegen ihrer Heterogenität eine ausserordentlich starke Vertrautheit an den Tag.

Der Workshop war in drei Phasen unterteilt: das Kennenlernen, die Annäherung sowie der Vertrauensaufbau und die Komposition der Aufführung für die Öffentlichkeit.

Der Schritt des Kennenlernens bildete die Basis des Workshops, worauf alle weiteren Phasen aufbauten. Er brachte Herausforderungen mit sich, vor allem, weil alle Teilnehmer unterschiedliche Hintergründe hatten. Die beiden Gruppen liessen sich nicht nur in sogenannte Behinderte und Nichtbehinderte unterteilen – abgesehen davon erwies sich dieser Gegensatz in diesem Workshop als irrelevant –, denn es prallten zudem verschiedene Kulturen, Sprachen und Identitäten aufeinander. Das Ziel von Rosenberg war von Beginn an, eine gemeinsame Balance

⁴⁶³ Spirig: Kunst kennt keine Grenzen! 2017, S. 1 [unveröffentlichte Publikation].

⁴⁶⁴ Spirig: Kunst kennt keine Grenzen! 2017, S. 17 [unveröffentlichte Publikation].

⁴⁶⁵ Vgl. Zwischenbericht des Forschungsprojektes *DisAbility on Stage* für das Eidgenössische Büro für die Gleichstellung von Menschen mit Behinderungen (EBGB) [unveröffentlichtes Material]. / Vgl. Schmidt, Yvonne; Marinucci, Sarah; Bocchini, Sara; Quadri, Demis u. Rey, Anton: *DisAbility on Stage. Exploring the Physical in Dance and Performer Training*. In: *Synnyt/Origins*, 2/2018, S. 74–87, <https://wiki.aalto.fi/pages/viewpage.action?pageId=145101810>, 23.09.2019.

zu finden und bei jedem eine Sensibilität für den eigenen, aber auch für die anderen Körper zu fördern. *Körper* war somit eines der wichtigsten Stichworte im Rahmen dieses Bühnenlabors. Ein jeder Körper hat seine *Abilities*, *Disabilities* und *Fragilities*. Diese zu erkennen, sowohl bei sich selbst als auch bei anderen, bildete die Grundlage für die Begegnungen der Workshop-Teilnehmer. Bereits am ersten Tag setzte Rosenberg bei den Identitäten der verschiedenen Körper an, indem er zunächst diverse Übungen anleitete, um die Namen aller Beteiligten zu lernen. Nach Rosenberg ist der Name die erste Identifikation einer Person, die frei von Wertung oder Urteil ist. Der Name ist folglich eines der ersten Dinge, das von einem Individuum kenntlich gemacht wird. Erst danach kann der nächste Schritt einer Annäherung erfolgen. Rosenberg wählte diesbezüglich den physischen Weg über die Details eines jeden Körpers. Die Teilnehmer wurden dazu aufgefordert, sich fünf Details an den verschiedenen Körpern auszusuchen, ganz gleich mit welchem der fünf Sinne, und sich diese auf individuelle Art und Weise einzuprägen. So gesehen geschah das Kennenlernen sowohl verbal (über den Namen) als auch physisch (über den Körper und seinen Details). Alle Teilnehmer erhielten dadurch einen Zugang, einander kennenzulernen. Niemand wurde ausgeschlossen, weil jeder Anwesende einen Körper hat, den er tagtäglich sowohl bewusst als auch unbewusst einsetzt.

Für den zweiten Schritt ist es wichtig, sich kennengelernt zu haben, sich seiner Identität und seines Körpers bewusst zu sein. Erst wenn die Teilnehmer sich selbst und die anderen kennen, ist es möglich, sich auf einer persönlichen und emotionalen Ebene zu begegnen und Vertrauen aufzubauen. Auch hierbei nutzte Rosenberg den Körper und seine Möglichkeiten des physischen Zugangs zu anderen Körpern. Zentral dabei waren für ihn die Aufwärmübungen zu Beginn eines jeden Tages. Dabei sollten sich die Teilnehmer mit ihren Partnern über diverse Punkte ihrer Körper verbinden und sich dadurch physisch näherkommen. Der Körperkontakt über diese Kontaktpunkte (*points of connection*) war somit unabdingbar, um ein Gefühl von Nähe und Distanz zu erfahren und die Grenzen und Fragilitäten des anderen zu erspüren. Das Vertrauen zu finden war vor allem für die Masterstudierenden nicht einfach. Sie waren es gewohnt, eine Perfektion anzustreben, die sie sich, geprägt von ihrer künstlerischen und akademischen Laufbahn, zum Ziel gesetzt hatten. Dieses Streben nach Perfektion liess bei einigen das Gefühl aufkommen, sich gegenüber den Performern von *Danzabile*, die eine Behinderung haben, zurücknehmen zu müssen, was jedoch den inklusiven Intentionen des Workshops widersprach. Da die Performer von *Danzabile* kein Ideal einer Perfektion anstrebten und sich auf das Geschehen einliessen, ohne dieses zu hinterfragen, begannen auch die Masterstudierenden ihre perfektionistischen Erwartungen allmählich loszulassen und auf das Ungewohnte und Unbekannte zuzugehen. Rosenberg betonte diesbezüglich immer, dass er den

Prozess eines jeden nur begleiten, aber nicht bestimmen könne. Erst wenn jeder einzelne die Grammatik seines Körpers einbringe, könne eine Annäherung und ein Dialog entstehen, was grundlegend sei, um Vertrauen aufzubauen. Rosenbergs Übungen setzten sehr auf Körper- und Augenkontakt sowie auf das Finden eines gemeinsamen Rhythmus aller Beteiligten. Die verschiedenen Energien und Tempi der Körper sollten in ihrer Diversität auf ein gemeinsames Ziel, auf ein kollektives Erleben hingeführt werden. Grundsätzlich ging es darum, sich sowohl körperlich als auch geistig restlos auf die im Rahmen des Bühnenlabors generierten Angebote, Forderungen, Wünsche, Emotionen, Barrieren, Energien, Begegnungen, Fragilitäten und Herausforderungen aller Beteiligten einzulassen, um das Vertrauen in sich, in den Workshop, in die Kollegen und in Rosenberg zu finden und auch anzunehmen.

Sobald das Vertrauen aufgebaut war, konnte die dritte Phase in Angriff genommen werden: die Komposition einer Inszenierung. Rosenberg machte diesen Schritt transparent, indem er am siebten Tag des Workshops ankündigte, dass nun auf eine Aufführung hingearbeitet werde. Ausserdem fragte er die Gruppe, was Teil der Inszenierung werden sollte und sammelte sämtliche Inputs. Folglich wurde auf einer gemeinsamen Basis über die Form der Komposition entschieden. Gleichwohl musste Rosenberg an einem bestimmten Punkt die Verantwortung übernehmen und die abschliessenden Entscheidungen treffen und festlegen, wobei die Anmerkungen, Meinungen und Fragen aller immer mitberücksichtigt wurden. Die grobe Komposition stand schnell fest. Von diesem Punkt aus ging es an das Feilen der Szenen und ihren Übergängen, was der intensivere Teil der Arbeit war und von allen Beteiligten enorme Konzentration erforderte. Konflikte und Probleme, die sich anbahnten, wurden erfasst, gemeinsam bearbeitet und gelöst. Rosenberg erkannte, dass die Öffnung hin zu einem Publikum eine Vermittlung braucht, da durch das Öffentlich-Machen die Begegnungen auf der Bühne fragil erscheinen und geschützt werden müssen. Er erklärte, dass die Kostüme, der Lichteinsatz und die Musikbegleitung die Performance vor der Öffentlichkeit schützend abschirmen und gleichzeitig den Dialog zwischen den Darstellern möglich machen.

Die Aufführung in Verscio zeigte, dass die während des Workshops erprobte Kommunikation gelungen war. Dieser Erfolg war vor allem im anschliessend stattfindenden Publikumsgespräch zu spüren. Die Zuschauer und die Performer sprachen zentrale künstlerische und gesellschaftliche Themen an, die angeregt diskutiert wurden.

Das Bühnenlabor an der Zürcher Hochschule der Künste

Das zweite Bühnenlabor war ebenfalls als zehntägiger Workshop organisiert, diesmal jedoch mit Studierenden des Bachelor Contemporary Dance an der Zürcher Hochschule der Künste und mit Performern aus den inklusiven Kompanien BewegGrund in Bern sowie Teatro Danzabile im Tessin. Diese Zusammenarbeit fand im Frühjahr 2017 unter der künstlerischen Leitung des israelischen Choreografen Emanuel Gat statt. Die Entscheidung, einen renommierten zeitgenössischen Choreografen zu engagieren, wurde vom Leitungsteam des Bachelor Contemporary Dance getroffen und stellte sich als sehr fruchtbar heraus, sowohl für die Studierenden, welche sich sehr an einem technischen und klassischen Ansatz orientierten, als auch für die Performer mit Behinderung, die ganz unterschiedliche Erfahrungen mitbrachten. Obwohl das Tanzstudium an der Zürcher Hochschule der Künste einen tänzerisch sehr strikten Ansatz verfolgt, gab die offene künstlerische Herangehensweise von Gat, der von den Performern ein hohes Mass an Autonomie forderte, beiden Gruppen viel Freiheit. Der gesamte Prozess, inklusive eines vor den beiden Workshopwochen stattfindenden Kickoff-Weekends, wurde von Rosenberg, dem Leiter von Teatro Danzabile, und Schneider, der Leiterin der Kompanie BewegGrund, begleitet. Zusätzlich wurde Gat ein künstlerischer Assistent, der Tänzer und Choreograf Luca Signoretti, zur Seite gestellt. Wie bereits an der Accademia Dimitri in Verscio waren Performer aus unterschiedlichen Ländern mit dabei und es musste eine gemeinsame Sprache gefunden werden. Die Teilnehmenden entschieden sich für Englisch und Italienisch. Da eine Tänzerin schwerhörig war, wurden zusätzlich, jedoch nur punktuell, Gebärdendolmetscher engagiert.

Sowohl die Begleitung im Probenraum als auch ausserhalb war äusserst wichtig. Im Rahmen von täglichen Kleingruppeninterviews konnte auf Entwicklungen während der zwei Wochen flexibel reagiert werden. Zum Beispiel wurde im Rahmen dieser Gespräche der Wunsch geäussert, jeden Morgen ein durch Kontaktimprovisation inspiriertes Aufwärmen in der Gruppe durchzuführen, sodass die Teilnehmenden sich leichter auf die verschiedenen Körper einstellen konnten.

Der Workshop begann damit, dass die zwanzig Performer einen Song nennen sollten, den alle kennen. Die Entscheidung fiel auf *Feeling Good* von Nina Simone. Zunächst wurde die erste Zeile des Liedes in die einzelnen Worte unterteilt. Jedem Wort wurden so viele Personen zugeteilt, wie es Buchstaben enthielt. Im nächsten Schritt wollte Gat, dass die Gruppen Bewegungen erschaffen, die zum Nachdenken über das spezifische Wort anregen.

Im Verlauf der ersten Woche stellte der Choreograf den Performern weitere Aufgaben, die jeder von ihnen mit seiner individuellen Körperlichkeit angehen musste. So entstanden Bewegungsabläufe, welche die Darsteller aus ihrem eigenen Körperarchiv heraus generierten und dann in der Begegnung mit anderen Körpern weiterentwickelten. Als die Choreografie zusammengesetzt werden sollte, wurde darüber diskutiert, welche Gruppierungen in welcher Form die stärkste Wirkung auf die Teilnehmenden hatten, und darauf aufbauend konnten die von den Tänzern entwickelten Sequenzen kombiniert werden.

Während des Schöpfungsprozesses wurden die verschiedenen Stufen von Bühnen-, Theater- und Tanzerfahrungen ersichtlich, die jeder der Performer zuvor gesammelt hatte. Die Aufforderung, eigenes performatives Material zu erzeugen, war für ein paar der externen Tänzer mit Behinderung, vor allem für diejenigen, die weniger erfahren waren, eine Herausforderung. Sie äusserten das Gefühl, dass ihnen, im Gegensatz zu den Studierenden, der Zugang zu einem entsprechend reichen Archiv an Bewegungen fehle. Gleichzeitig konnten sie alternative Möglichkeiten von Bewegungen einbringen, die den kreativen Prozess bereicherten. Folglich dominierte die Tatsache, dass jeder von den anderen lernen konnte, was das Thema der Behinderung definitiv in den Hintergrund rückte. Zudem wurden die Zusammenarbeit und der damit einhergehende Austausch von Wissen von allen Beteiligten als sehr wertvoll beschrieben, da so der eigene Tanzbegriff erweitert werden konnte.

Die hochschulinterne Aufführung zum Abschluss der zwei Wochen fand in der Kaskadenhalle des Toni-Areals der Zürcher Hochschule der Künste während einer Mittagspause statt, um möglichst viele Personen, auch Passanten, zu erreichen. Im Anschluss an die Präsentation fand kein offizielles Publikumsgespräch statt, doch viele Zuschauer äusserten dennoch spontan ihre Gedanken zur Performance. Folglich hatte die Inszenierung Interesse geweckt und damit eines ihrer zentralen Ziele erreicht.

5.4.3 DisAbility on Stage und IntegrART

Schon bevor die Proben für das erste Bühnenlabor begannen, war klar, dass die beiden erarbeiteten Choreografien als eines der drei von IntegrART finanziell unterstützten Stücken an den IntegrART-Festivals 2017 gezeigt werden, und zwar in einer Doppelvorstellung als abendfüllendes Programm. Dabei ging es vor allem darum, die während der Workshops gemachten Erfahrungen nach aussen zu tragen und öffentliche Diskussionen über das Thema der Inklusion in der Theater- und Tanzausbildung anzustossen.

So konnten die beiden Bühnenlabore, immer verbunden mit anschliessenden Publikumsgesprächen und Diskussionsplattformen, unter dem Dach von IntegrART des Migros-

Kulturprozent einer breiten und interessierten Öffentlichkeit dargeboten werden – sowohl während des IntegrART-Symposiums im März 2017 im Tanzhaus Zürich als auch im Rahmen der inklusiven Theater- und Tanzfestivals in Bern, Basel und Lugano im Juni 2017. Am *Wildwuchs* Festival in der Kaserne Basel war die Aufführung mit einem Podiumsgespräch verbunden, das sich der Zugänglichkeit von Hochschulen für Menschen mit Behinderung widmete. In Lugano fanden öffentliche Stadtrauminterventionen statt und die beiden Inszenierungen eröffneten das *ORME* Festival im ausverkauften Teatro Foce. Zudem wurde das Projekt im Rahmenprogramm des Schweizer Theatertreffens 2017 in Lugano in Form von Vorträgen, einem Ausschnitt aus der Inszenierung des ersten Bühnenlabors und einer Podiumsdiskussion präsentiert.

Alle Präsentationen stiessen auf eine positive Resonanz und es sind nachhaltige Effekte der Zusammenarbeit zwischen *DisAbility on Stage* und IntegART festzustellen. Die Accademia Dimitri begann die Entwicklung eines neuen Advanced Studies Program zu planen, wobei Künstler mit Behinderung in den akademischen Kontext eingebunden werden sollen. Die Zürcher Hochschule der Künste hat ab dem Frühjahrssemester 2019 ein den Bühnenlaboren entsprechendes Modul für die Studierenden des Bachelor Contemporary Dance eingeführt, das alle zwei Jahre stattfinden wird und somit fest im Curriculum verankert ist. Es sind folglich Veränderungen in Bezug auf die Ausbildungsmöglichkeiten für angehende darstellende Künstler mit Behinderung zu verzeichnen. Wie nachhaltig diese sind, wird sich in den nächsten Jahren zeigen.

5.4.4 DisAbility on Stage und Theater HORA⁴⁶⁶

Ein weiteres zentrales Vorhaben des SNF-Forschungsprojektes *DisAbility on Stage* war die Begleitung der dritten Phase des HORA-Langzeitperformance-Projektes *Freie Republik HORA*. Dabei lag der Fokus einerseits auf der Frage, wie Künstler mit geistiger Behinderung Regie führen, was es dazu braucht und wie sie mit Autonomie sowie Autorschaft umgehen. Andererseits ging es darum zu erforschen, wie über die entstandene Kunst gesprochen wird und wer dabei zu Wort kommt. Dazu wurde im Unterkapitel über *Freie Republik HORA* auf den Seiten 136 bis 146 der vorliegenden Arbeit bereits festgestellt, dass eine Gesprächskultur, in der sämtliche Akteure gleichberechtigt zu Wort kommen können und wollen, zwar aufwendig, aber nicht unmöglich ist.

⁴⁶⁶ Vgl. Marinucci, Sarah: Freie Republik HORA. In: Un-Label (Hg.): Innovation. Vielfalt. Neue Wege in den darstellenden Künsten Europas. Das Handbuch zur inklusiven Kunst- und Kulturarbeit mit Essays, Best Practices und Checklisten. Köln: Sommertheater Pustebume e. V. 06/2017, S. 58–63.

Zur Frage der Regie hat das Forschungsteam von *DisAbility on Stage* drei verschiedene Blickwinkel eingenommen, um die Probenprozesse der sechs Regieprojekte von *Freie Republik HORA – Phase 3* zu untersuchen. Die beiden Filmemacherinnen Pascale Grange und Silke Andris begleiteten die gesamte Phase mit der Kamera. Im Fokus stand die Frage, welche Bedeutung die Positionsveränderung vom Schauspieler zum Regisseur hat und wie sich dieser Perspektivenwechsel auf das gesamte HORA-Ensemble auswirkt. Nele Jahnke, die künstlerische Ko-Leiterin des Theater HORA, reflektierte in einem Tagebuch ihren eigenen Rollenwechsel von der künstlerischen Leiterin und Beraterin zur rein ausführenden Hilfskraft und beauftragten Organisatorin. Und schliesslich stand für die Theaterwissenschaftlerin Yvonne Schmidt die Frage im Zentrum, inwiefern im Inszenierungsprozess der sechs Regisseure verschiedene Praktiken und Funktionen von Regie – nicht im Sinne einer personengebundenen Handlung, sondern als transitorischer Aushandlungsprozess – reflektiert und besprochen werden. Mit teilnehmender Beobachtung und Interviews untersuchte Schmidt, inwiefern sich im Probenraum, der zugleich ein ästhetischer sowie sozialer Raum ist, Ordnungen des Theatermachens entwickeln und etablieren.

Die aufgrund dieser Kooperation zwischen dem Forschungsprojekt *DisAbility on Stage* und dem Theater HORA gesammelten Erfahrungen können anhand von vier Perspektiven zusammengefasst werden. Da wäre zunächst die Perspektive des Kamerteams, das gesamte Geschehen vorwiegend durch das Objektiv hindurch beobachtend. Als Zweites ist die Perspektive der künstlerischen Leitung von Theater HORA zu beachten, die sich in der schwierigen Position befand, sowohl im Prozess involviert zu sein als auch diesen von aussen betrachten zu müssen. Zudem gibt es die theaterwissenschaftliche Perspektive, die eine distanziert beobachtende Aussenposition vertritt. Und schliesslich ist aufgrund des (auto-)ethnografischen Ansatzes von *Freie Republik HORA* – das HORA-Ensemble begleitete und beschrieb die Proben mit Blogeinträgen, Zeichnungen, Fotografien, Interviews und Videobotschaften – die Sichtweise der Schauspieler und Regisseure als vierte Perspektive aufzuführen.

Um alle diese Perspektiven fassen zu können, führte das Forschungsteam nach jedem Probenstag der dritten Phase von *Freie Republik HORA* eine Nachbesprechung durch, die protokollarisch festgehalten wurde. Die Themen dieser Besprechungen reichten von der Befindlichkeit aller anwesenden Personen über Fragen der Verantwortung und Manipulation bis hin zu Reflexionen über Regiestile sowie Theaterstrukturen.

Bereits die Tatsache, dass professionelle Schauspieler mit geistiger Behinderung Regie führen, ist eine aussergewöhnliche Begebenheit und Pionierleistung innerhalb der zeitgenössischen inklusiven Theaterszene. Es ist ein Experiment, das diverse Unsicherheiten, Ängste sowie Fragen mit sich bringt, gleichzeitig aber auch mit der Neugier, der Aufregung und der Lust verbunden ist, etwas Neues zu wagen. Natürlich mussten während der Realisierung der Regieprojekte diverse Hindernisse gemeistert werden, denn jeder der sechs HORA-Künstler ging die neue Rolle als Regisseur unterschiedlich an. Folglich wurden sechs verschiedene Regiestile angewandt, wobei zu beobachten war, wie schnell sich konventionelle Theatermechanismen sowie Machtstrukturen re-installierten. Die Regisseure wurden sich zunehmend ihrer Macht bewusst und setzten diese auch ein – die einen stärker und vehementer als die anderen. Im Forschungsteam war man sich dieser Dynamik zunächst nicht bewusst. Doch als diese Entwicklungen zunahmen und zur Überforderung führten, formierte sich ein zentraler Diskussionspunkt innerhalb des Forschungsteams. Es galt, sich damit auseinanderzusetzen, ob im Rahmen von *Freie Republik HORA* das gängige – und teilweise auch problematische – Hierarchieverständnis des konventionellen Theaterapparates reproduziert wird und ab welchem Punkt diktatorische Verhaltensweisen nicht mehr zu dulden sind. Es bedurfte der Klärung, inwieweit ein Eingriff von aussen, zum Beispiel von der künstlerischen Leitung des Theater HORA, notwendig und gewollt war, um dieser Entwicklung Einhalt zu gebieten. Gleichzeitig brachten Fragen nach den Konsequenzen eines solchen Vorgehens das Team in ein Dilemma. Selbstverständlich bergen jedes Experiment und jeder Wunsch nach Weiterentwicklung das Risiko des Scheiterns. Doch Erfahrungen zeigen, dass erst in geschaffenen Räumen der Unsicherheit und des Risikos neue Dinge entstehen. Genau deswegen sind solche Forschungs- sowie Kunstprojekte von grosser Wichtigkeit, um Erkenntnisse, die in geschützten Räumen gewonnen werden, an die Öffentlichkeit zu tragen und diese mit neuen Fragen zu konfrontieren, was zu Akzentverschiebungen innerhalb einer Gesellschaft führen kann.

5.4.5 Die Präsentation der Forschungsergebnisse

Die Gesellschaft auf das Thema der Behinderung auf der Bühne aufmerksam zu machen, war, wie soeben ausgeführt wurde, ein Anliegen des SNF-Forschungsprojektes *DisAbility on Stage*. Folglich wurden die Forschungsergebnisse mittels verschiedener Formate festgehalten. Es wurde ein Forschungsfilm mit dem Titel *Sechs RegisseurInnen – Eine Republik*⁴⁶⁷ produziert.

⁴⁶⁷ Vgl. *Sechs RegisseurInnen – Eine Republik*. Ein Film in 8 Teilen. In: Hybrid Media Publication des Forschungsprojektes *DisAbility on Stage*, <https://disabilityonstage.zhdk.ch/freie-republik-hora/videos/>, 21.09.2019.

Dieser gibt Einblicke in den Probenalltag der sechs Regisseure, wobei sowohl Szenen aus den Proben als auch aus den Aufführungen zu sehen sind und die Regisseure im Rahmen von morgendlich geführten Interviews selbst zu Wort kommen. Dadurch wird ersichtlich, wie unterschiedlich die HORA-Regisseure an ihr Projekt herangetreten sind und dieses umgesetzt haben. Zudem wurde während der gesamten Projektphase laufend ein Blog⁴⁶⁸ geführt, auf dem nachzulesen war, welche Veranstaltungen, Publikationen oder Vorträge geplant waren oder bereits stattgefunden hatten. Dadurch konnte ein wertvolles Archiv über den gesamten Forschungszeitraum zusammengestellt werden, das bis heute eingesehen werden kann. Und schliesslich mündeten sämtliche Ergebnisse des Forschungsprojektes in eine sogenannte Hybrid Media Publication⁴⁶⁹. Dabei handelt es sich um eine Webseite, auf der sowohl Text- als auch Bild- und Videomaterial zu finden sind, die einen multiperspektivischen Überblick der fast vier Forschungsjahre bietet. Die Publikation ist möglichst zugänglich gestaltet, um sämtlichen Interessenten – ob blind, gehörlos, geistig behindert, alt oder jung – die Chance zu geben, sich inhaltlich damit auseinanderzusetzen. Diese fast absolute Zugänglichkeit⁴⁷⁰ hatte für *DisAbility on Stage* schon immer oberste Priorität. Es ging darum, aufzuzeigen, dass Andersheit (*Othering*) stets existiert. Deswegen sollten alle dieselbe Gelegenheit erhalten, am gesellschaftlichen Leben teilzuhaben und als gleichwertig anerkannt und respektiert zu werden. Die Frage ist nun, was geschieht, wenn ein solches Forschungsprojekt zu Ende geht. Es braucht Akteure, die es wagen, diesen Pfad weiter zu beschreiten, so weit und so lange, bis Diversität als selbstverständliches Fundament der Gesellschaft gilt.

⁴⁶⁸ Vgl. Blog über DisAbility on Stage, <https://blog.zhdk.ch/disabilityonstage/>, 24.09.2019.

⁴⁶⁹ Vgl. Hybrid Media Publication des Forschungsprojektes DisAbility on Stage, <https://disabilityonstage.zhdk.ch>, 19.08.2019.

⁴⁷⁰ Absolute Zugänglichkeit ist ein utopisches Konstrukt. Es wird immer Menschen geben, die Benachteiligung erfahren, da wir eben alle anders sind und niemand alle und alles mitberücksichtigen kann, schon gar nicht bei einer Publikation. Gleichwohl besteht das Ziel, im Austausch mit interessierten Personen, diese Zugänglichkeit immer weiter zu maximieren.

6. Fazit und Ausblick

Hat das Theater HORA mit *Disabled Theater* innerhalb der schweizerischen Theater- und Tanzszene etwas bewirkt? Und hat sich die Rolle von Theater HORA innerhalb dieser Szene verändert? Um diese eingangs gestellten Fragen an dieser Stelle beantworten zu können, muss nochmals der Kontext, in dem sie gestellt wurden, beleuchtet werden.

Das Ziel der Arbeit war es, eine Analyse der Inszenierung durchzuführen, um davon ausgehend den Diskurs über *Disabled Theater* in Bezug auf das Theater HORA zu untersuchen. Dabei wurde erforscht, ob die beiden postulierten Akzentverschiebungen – in der Art und Weise der Medienberichterstattung über die professionellen HORA-Darsteller und in der Entwicklung vom Reden *über* Künstler mit geistiger Behinderung zum Reden *mit* ihnen – tatsächlich stattgefunden haben. Wie die Auseinandersetzung mit möglichen Forschungsmethoden gezeigt hat, war eine textanalytische und historische Herangehensweise an die Fragestellung notwendig, da das zu erforschende Material mehrheitlich aus in der Vergangenheit liegenden Texten und Aussagen von Akteuren bestand. Zudem hat sich die Untersuchung verschiedener Formen des *Othering* als zusätzlicher Analysestrang als fruchtbar erwiesen, um aufzuzeigen, dass sich diese während der 25-jährigen Geschichte des Theater HORA weiterentwickelt haben – von der Anwendung der sechs Formen des *Othering*⁴⁷¹ während der Zeit von Theater HORA vor *Disabled Theater* bis hin zu einer sich immer stärker etablierenden Reflexion oder gar Nicht-Erwähnung von *Othering* während der intensiven Tourneephase mit der Inszenierung, wobei gleichzeitig jedoch die Wortmeldungen der HORA-Schauspieler als Hauptakteure nur sehr wenig Raum in der öffentlichen Berichterstattung erhielten.

Nach der Erfahrung mit *Disabled Theater* gab es von Seiten des Theater HORA mit *Freie Republik HORA* eine radikale Antwort auf die nicht vorhandene Gesprächskultur *mit* den Darstellern selbst. Zudem versuchte das Theater HORA, die durch *Disabled Theater* gewonnene Aufmerksamkeit zu nutzen, um sich als Theaterbetrieb in der zeitgenössischen freien Theaterszene zu etablieren, was zum Teil gelang und in einer Premiere auf der Pfauenbühne des Zürcher Schauspielhaus mündete. Zudem trug das SNF-Forschungsprojekt *DisAbility on Stage* einen erheblichen Teil dazu bei, die Sichtbarkeit von Künstlern mit Behinderung zunächst in der Wissenschaft und Kunst, dann aber auch in der Gesellschaft zu steigern. Doch trotz dieser erfolgreichen Entwicklungen stiess das Theater HORA Ende 2017, vor allem wegen mangelnder finanzieller Ressourcen, an seine Grenzen. Der damalige

⁴⁷¹ Vgl. Kapitel 5.2 der vorliegenden Arbeit.

Gesamtleiter Giancarlo Marinucci musste sich aus gesundheitlichen Gründen zurückziehen, und der Gründer sowie damaliger künstlerischer Ko-Leiter Michael Elber kündigte ebenfalls seinen Rücktritt an. Eine Notsituation trat ein, was eine Übergangslösung erforderlich machte. Curdin Casutt, langjähriger Mitarbeiter der Kulturabteilung der Stadt Zürich, stellte sich dieser Aufgabe.⁴⁷² Dieser erst interimistische und dann definitive Wechsel der Gesamtleitung geschah zeitgleich mit der im Januar 2018 erfolgten Premiere von *Bob Dylans 115ter Traum* auf der Pfauenbühne. Die Öffentlichkeit war sich folglich nicht bewusst, auf welch wackeligen Beinen das Theater HORA stand. Erst als die HORA-Schauspielausbildung im August 2018 sistiert werden musste, wurde erkennbar, dass das Theater HORA seine Stellung in der Kulturszene nicht mehr auf die Art und Weise würde halten können, wie dies bis anhin der Fall gewesen war. Welche Bedeutung hat dieser Verlauf der Dinge im Hinblick auf die beiden Akzentverschiebungen? Ist von einem Umbruch die Rede und bedeutet dieser einen Rückschritt für das Theater HORA im Besonderen und für Theater von und mit Künstlern mit Behinderung im Allgemeinen?

Plötzlich stellten sich der Autorin neue Fragen. Der Gegenstand ihrer Untersuchung – das Theater HORA – stand vor einem weiteren Wendepunkt und damit umzugehen war eine Herausforderung. Zudem wurde es dadurch schwierig, Möglichkeiten einer Fortsetzung des Theaterbetriebes abzuschätzen. Infolgedessen beschloss die Autorin, vier Gespräche mit vier unterschiedlichen Personen des Theater HORA zu führen – mit dem heutigen Gesamtleiter Casutt, der künstlerischen Ko-Leiterin Nele Jahnke, der Assistentin der künstlerischen Leitung Amadea Schütz und der HORA-Schauspielerin Sara Hess –, um zu erfahren, wo der Theaterbetrieb heute steht und was von der Zukunft zu erwarten ist.

Obwohl die Unterhaltungen vier verschiedene Blickwinkel zu Tage brachten, sprachen die Gesprächspartner ähnliche Themen an. Zum einen war das die Inszenierung *Disabled Theater* und ihre Bedeutung für das Theater HORA, die mit dem Langzeitperformance-Projekt *Freie Republik HORA* sowie *Die 120 Tage von Sodom* neue und wichtige Zusammenarbeiten ermöglichte. Zum anderen wurde die finanzielle Situation angesprochen, die während der gesamten HORA-Geschichte immer wieder Thema war und bis heute prekär ist, sowie die Etablierung einer Zukunft des Theaterbetriebes.

⁴⁷² Vgl. Sda: Curdin Casutt übernimmt Gesamtleitung von Theater Hora. In: Limmattaler Zeitung, 27.11.2018, <https://www.limmattalerzeitung.ch/limmattal/zuerich/curdin-casutt-uebernimmt-gesamtleitung-von-theater-hora-133773220>, 15.10.2019.

In allen Gesprächen trat ein Punkt deutlich hervor: *Disabled Theater* war ein Türöffner und Startschuss für ganz vieles und hat das Theater HORA in ein Rampenlicht hineinkatapultiert, was sowohl positive als auch negative Auswirkungen hatte. Das Theater HORA erlangte Sichtbarkeit, sowohl international als auch national. Die positiven Folgen davon waren, dass der Kulturförderung der Stadt Zürich diese gesteigerte Präsenz nicht entging, vor allem aufgrund der massiv ansteigenden Medienberichterstattungen. Zudem wurde die Inszenierung 2013 an das *Berliner Theatertreffen* eingeladen, der HORA-Schauspielerin Julia Häusermann wurde der Alfred-Kerr-Darstellerpreis als beste Nachwuchsschauspielerin verliehen und das Theater HORA erhielt 2016 für sein Schaffen den Grand-Prix-Theater / Hans-Reinhart-Ring, die höchste Theaterauszeichnung in der Schweiz. Aber der Theaterbetrieb hatte weder die finanziellen noch personellen Ressourcen, um nachhaltig auf diesem Niveau weiterzuarbeiten. Die Aufmerksamkeit war zwar erhöht und die Sichtbarkeit vorhanden, doch wurden die strukturellen Probleme nicht gelöst. Dies habe das Theater HORA damals erkannt, so Casutt im Gespräch, weswegen eine Umstrukturierung vollzogen und eine Erhöhung der finanziellen Mittel gefordert wurde, die jedoch nicht in dem Masse zur Verfügung gestellt wurden, wie es notwendig gewesen wäre. Deswegen sei die Zusammenarbeit mit Milo Rau enorm wichtig gewesen, so Casutt, und zwar, um den Erfolg des Theaters nochmals zu bestätigen, was sich für die Wirkung nach aussen als äusserst relevant gezeigt habe.

Ein weiteres positives Ergebnis von *Disabled Theater* war das Projekt *Freie Republik HORA*, mit dem sich eine Gesprächskultur mit den HORA-Schauspielern entwickeln konnte, die eine nachhaltige Wirkung mit sich brachte. Zwar sei dies aus einem Paradoxon entstanden, so Jahnke, denn die Idee oder der Wunsch, dieses Projekt umzusetzen, haben nicht die Ensemblemitglieder selbst geäussert, sondern sowohl Jahnke selbst, Michael Elber als auch Marcel Bugiel. Sie waren es, die angestrebt haben, dass die HORA-Schauspieler sich in ihrer künstlerischen Autonomie sowie Mündigkeit üben, wobei die Schauspieler selbst diesbezüglich nicht die Entscheidungsträger waren. Gleichwohl wurde ihnen damit der Rahmen geboten, ihre eigene Kunst und das Reden darüber zu erproben, was sie in ihrem Selbstverständnis und Selbstbewusstsein als Künstler stärkte. Casutt betonte dies folgendermassen:

Und wir sind jetzt an einem Punkt, wovon andere Theater mit Menschen mit Beeinträchtigung träumen können, was das künstlerische Selbstverständnis [...] anbelangt. Sie haben ja auch eine ganz klare Haltung in Bezug darauf, wer sie sind. Sie sind Schauspieler. [...] Und ich glaube, das ist wirklich eine Errungenschaft von *Freie Republik HORA*, eine wichtige Errungenschaft.⁴⁷³

⁴⁷³ Auszug aus einem Gespräch mit Curdin Casutt, geführt am 11.10.2019 in der Café Bar Plüsch, Zürich.

Diese von Casutt angesprochene wichtige Errungenschaft könnte die Basis dafür sein, die Teilhabe der HORA-Künstler an Entscheidungen in Bezug auf den Betrieb an sich, bei der Wahl neuer künstlerischer Zusammenarbeiten oder in politischen Angelegenheiten, wie beispielsweise der Kommunikation mit den kulturellen Abteilungen des Kantons oder der Stadt, umzusetzen. Deswegen sei, so Casutt, die nun geplante Zweiteilung des Theaterbetriebes in das sogenannte *Labor* und die *Produktion* ein erster wichtiger Schritt. Das Labor ist dazu da, die HORA-Schauspieler in ihrer eigenen künstlerischen Autonomie zu fördern und ist folglich eine direkte Weiterführung des Grundgedankens von *Freie Republik HORA*, mit dem Unterschied, dass dieses Labor nun institutionalisierter Teil des Theater HORA wird. Schütz wird dieses Labor in Zusammenarbeit mit der Regisseurin und Autorin Ivna Žic leiten. Ziel sei, so Schütz, Dozenten und Künstler einzuladen, die den Ensemblemitgliedern ihr Wissen vermitteln, sowie ihnen Raum und Zeit zu geben, eigene künstlerische Ideen zu entwickeln und umzusetzen. Die Produktion bestimmt hingegen die künstlerische Leitung und läuft parallel zum Labor. Dieser Bereich erarbeitet entweder mit einem Teil des Ensembles eigene Stücke oder lädt Gastregisseure respektive -choreografen ein, die in Zusammenarbeit mit der künstlerischen Leitung sowie den HORA-Schauspielern künstlerische Arbeiten entwickeln. Dadurch soll ein Netzwerk gesponnen werden, das einen Austausch zwischen dem HORA-Labor und der HORA-Produktion gewährleistet, aber auch den Theaterbetrieb zur Kulturszene hin öffnet, um weiterhin Kollaborationen einzugehen. Dieser Weg habe Potenzial, so Jahnke. Es sei jedoch zu spüren, dass gewisse politische Entscheidungsträger (noch) nicht dazu bereit seien, zu grosse Risiken einzugehen und dem Theater HORA eine langfristige Finanzierung zu gewährleisten. Der Wunsch nach Absicherung und Kontrolle sei in dieser Hinsicht sehr stark, was vor zehn Jahren noch nicht in dem Masse zu spüren gewesen sei. Deswegen gebe es Jahnke zufolge nun auch diese sogenannten kantonalen Auflagen, die besagen, dass zwischen dem Ensemble und dem Leitungsteam ein reines Arbeitsverhältnis bestehe. Das entging den Schauspielern von Theater HORA nicht, wie Hess bemerkte:

Und ich habe damit ein bisschen Mühe [...]. Es ist ein anderes Verhältnis. [...] Vorher war man zwar keine Freundinnen, aber wir haben miteinander geredet und man war sich ein bisschen näher. Und jetzt ist das auf Distanz.⁴⁷⁴

Nach Jahnke wolle man mit diesen neuen Vorschriften und Regelungen mögliche Übergriffe vermeiden, doch alle diese administrativen Entscheidungen und Auflagen würden nach wie vor von aussen erfolgen, ohne dass die Schauspieler gefragt und in das Gespräch mit einbezogen

⁴⁷⁴ Auszug aus einem Gespräch mit Sara Hess, geführt am 03.10.2019. im Casino-Saal Aussersihl, Zürich.

würden. Dieser Miteinbezug müsse aber, so sieht es auch Casutt, das Ziel sein, das mit der neuen Betriebsstruktur erreicht werden soll.

Nach Meinung der Autorin ist die jetzige Stossrichtung des Theater HORA nachvollziehbar. Es scheint so, dass nun aufgrund der Umbruchphase, die Ende 2017 mit dem Wechsel der Gesamtleitung erfolgte, ein sehr kontrollierter und abgesicherter Weg eingeschlagen wird, der den Betrieb so stabilisieren soll, sodass wieder auf die historischen Erfolge des Theater HORA zurückgegriffen werden kann.

Wird all dies berücksichtigt, ergibt sich folgende Perspektive auf die Entwicklung der vergangenen Jahre: Innerhalb der Medien und somit des öffentlichen Diskurses gab es eine Veränderung in der Berichterstattung *über* die HORA-Schauspieler und damit eine Veränderung im Umgang *mit* ihnen, was nicht mehr in dem Masse im Rahmen des *Othering* verhandelt wurde, wie noch vor *Disabled Theater*. Denn die durch diese Inszenierung gewonnene Sichtbarkeit und das damit im Zusammenhang stehende wachsende Netzwerk führte zur intensiven Zusammenarbeit mit Akteuren der freien Kulturszene, mit Institutionen wie beispielsweise dem Zürcher Schauspielhaus und mit Vertretern der Wissenschaft. Es muss jedoch festgehalten werden, dass dies nicht dazu geführt hat, dass das Theater HORA von Kanton und Stadt als ein Theater gleicher Kategorie angesehen wird wie Theaterensembles ohne Menschen mit geistiger Behinderung. Weiter lässt sich erkennen, dass Schauspieler mit geistiger Behinderung nach wie vor als Menschen betrachtet werden, die es anders zu behandeln gilt, was sich vor allem in der Art und Weise abzeichnet, wie die entscheidungstragenden politischen Strukturen mit dem Theater HORA umgehen. Zwar gab es Medienberichterstattungen, die, wie in dieser Arbeit gezeigt wurde, entgegengesetzte Richtungen einschlugen, gleichzeitig wurden die HORA-Schauspieler jedoch auch dabei oft auf ihre Behinderung beschränkt.

Gleichwohl hat das Theater HORA mit *Disabled Theater* bewirkt, dass sich eine nachhaltige Aufmerksamkeit für Schauspieler mit geistiger Behinderung etabliert hat. Die neue Leitung ist dementsprechend gewillt – trotz der Höhen und Tiefen, die jeder Betrieb erfährt – seine Rolle als Pionier weiterzuführen, um bestenfalls für eine selbstverständliche Beziehung zwischen Gesellschaft, Behinderung und Kunst zu sorgen.

7. Quellenverzeichnis

7.1 Primärquellen

- Baigger, Katja: Bob Dylan macht den Irrweg zur Kunst. In: Neue Zürcher Zeitung, 29.01.2018, S. 29.
- Baigger, Katja: «Auf der Bühne bin ich ein anderer». In: Neue Zürcher Zeitung online, 09.10.2013, https://www.nzz.ch/zuerich/zuercher_kultur/auf-der-buehne-bin-ich-ein-anderer-1.18164280, 11.09.2019.
- Basic, Goran: Von wegen ausserirdisch! Das Berliner Puppenkollektiv Helmi und das Behindertentheater Hora zeigen «Mars Attacks!» im Fabriktheater. In: Neue Zürcher Zeitung, 02.05.2014, S. 19.
- Bläske, Stefan: Das sogenannte Reale. Über „Die 120 Tage von Sodom“ und das Theater HORA. In: Schultheater. Wahrnehmung, Gestaltung, Spiel, 31/2017, S. 42–45.
- Bugiel, Marcel u. Elber, Michael (Hg.): Theater HORA. Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind. Berlin: Theater der Zeit 2014.
- Busz, Stefan: Sie träumen Bob Dylans Träume weiter. In: Tages-Anzeiger, 29.01.2018, S. 32.
- Die Lust am Scheitern. In: Theater HORA. Stiftung Züriwerk Kultur, <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=485&produktion=503>, 02.09.2019.
- Disabled Theater. Regie: Aldo Lee u. Jérôme Bel, CH/FR 2015, 97 Minuten, <https://vimeo.com/237112829> [passwortgeschützt], 18.9.2019 [Aufführung im Schauspielhaus Zürich: Schiffbau/Halle im Jahr 2014].
- Gmeiner, Lukas: Wir und sie. Gedanken über Theater und Behinderung und das Reden darüber nach der Podiumsdiskussion zu Disabled Theater. In: Blokkupation!, 03.06.2013, www.hora-okkupation.ch/blog/okku13/wir-und-sie-1117/, 25.06.2014.
- Gnehm, Muriel: Der Tabubrecher. In: Schweizer Illustrierte, 10.02.2017, S. 44.
- Heiser, Jörg: dOCUMENTA (13): Wichtiges abseits der Hauptorte in Kassel, In: Frieze Blog, 09.06.2012, <https://frieze.com/article/documenta-13-wichtiges-abseits-der-hauptorte-kassel>, 21.09.2019.
- Kaempf, Simone: Sie kommt in Frieden. In: taz.de, 04.11.2012, <https://taz.de/Neue-Intendantin-am-HAU-Berlin!/5080284/>, 21.09.2019.
- Kasch, Georg: Duell der Blicke. Inklusionstheater – Wie Schauspieler mit Behinderungen die grossen Off-Bühnen erobern. In: nachtkritik.de, 01.11.2012, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7410:in

- klusionstheater-wie-geistig-behinderte-schauspieler-die-grossen-off-buehnen-erobern&catid=101&Itemid=84, 21.09.2019.
- Kedves, Alexandra: Ein ganz grosser Wurf – ins Abseits. In: Tages-Anzeiger Online, 11.02.2017, <https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/theater/ganz-grosser-wurf-ins-abseits/story/17146709>, 26.08.2019.
- Kohler, Guida: Der Normalität getrotzt. In: Zürichsee-Zeitung, 05.10.2013, S. 13.
- Mafalda Millies im Gespräch mit Wolfgang Welsch: Mittels der Kunst geht es eigentlich um Lebenskunst. Sechs Fragen und Antworten zu Sinn und Bedeutung von Kunst. In: Kunstforum International, 253/2018, S. 132–135.
- Meier, Oliver: «Freakshow» mit doppeltem Boden. In: Berner Zeitung, 07.06.2012, S. 5.
- Michael Elber im Gespräch mit Cornelia Fankhauser: «Mit diesem Thema möchte man nicht konfrontiert werden, fertig». In: SRF News, Regionaljournal Schaffhausen, 21.01.2018, <https://www.srf.ch/news/regional/zuerich-schaffhausen/wochengast-michael-elber-mit-diesem-thema-moechte-man-nicht-konfrontiert-werden-fertig>, 02.09.2019.
- Muscionico, Daniele: Mehr Autonomie war nie. Zwei Höhepunkte am Theaterfestival Auawirleben. In: Neue Zürcher Zeitung, 15.05.2017, S. 28.
- Muscionico, Daniele: Wer hat schon Angst vor Sodom. In: Neue Zürcher Zeitung Online, 11.02.2017, <https://www.nzz.ch/feuilleton/milo-rau-am-schauspielhaus-wer-hat-schon-angst-vor-sodom-ld.145027>, 26.08.2019.
- Niederhauser, Brigitta: Auawirleben 3. Demontiertes Behindertentheater. In: Der Bund, 07.05.2012, S. 31.
- Reden über Theater: Kritikerrunde. In: srf.ch, 09.05.2014, <https://www.srf.ch/kultur/buehne/mars-attacks-wenn-die-phantasie-zuschlaegt>, 20.08.2019.
- Reutimann, Marlies: Wenn Bob Dylan träumt, ist das Publikum begeistert. In: Zürcher Unterländer, 13.11.2018, S. 7.
- Roshard, Carmen: Normalität interessiert ihn nicht. In: Tages-Anzeiger, 13.01.2018, S. 29.
- Rüesch, Sophie: Das Theater Hora macht unbeirrt weiter. In: Limmattaler Zeitung, 30.09.2013, S. 29.
- Rüesch, Sophie: Ausserirdische sind auch wir. In: Limmattaler Zeitung, 19.04.2014, S. 21.
- Sda: Curdin Casutt übernimmt Gesamtleitung von Theater Hora. In: Limmattaler Zeitung, 27.11.2018, <https://www.limmattalerzeitung.ch/limmattal/zuerich/curdin-casutt-uebernimmt-gesamtleitung-von-theater-hora-133773220>, 15.10.2019.

Sechs RegisseurInnen – Eine Republik. Ein Film in 8 Teilen. In: Hybrid Media Publication des Forschungsprojektes DisAbility on Stage, <https://disabilityonstage.zhdk.ch/freie-republik-hora/videos/>, 21.09.2019.

Senn, Claudia: Es geht immer um alles. Eine Begegnung mit dem aufregendsten Theaterregisseur in der Schweiz. In: Das Magazin, 11.02.2017, S. 16.

Stephan, Julia: «Wir wollen zu einer vitalen Anarchie gelangen». In: Luzerner Zeitung, 10.02.2017, S. 9.

Theaterredaktorin (sic!) Dagmar Walser über «Mars Attacks!». In: srf.ch, 06.05.2014, <https://www.srf.ch/kultur/buehne/mars-attacks-wenn-die-phantasie-zuschlaegt>, 20.08.2019.

Thieme, Thomas: Laudatio von Thomas Thieme zur Übergabe des Alfred-Kerr-Darstellerpreises 2013 an Julia Häusermann. In: Alfred-Kerr-Stiftung, 20.05.2013, <https://alfred-kerr.de/die-preistraeger/>, 24.02.2016.

Véronique Doisneau. Regie: Jérôme Bel in Kooperation mit der Opéra National de Paris u. Telmondis, FR 2005, 33 Minuten, <https://www.festival-automne.com/en/edition-2017/jerome-bel-veronique-doisneau-film>, 18.09.2019.

Von Wartburg, Deborah: Rütnerin findet mit HORA Zugang zu Dylan. In: Zürcher Oberländer, 21.02.2018, S. 5.

Walser, Dagmar: «Mars Attacks!». Wenn die Phantasie zuschlägt. In: srf.ch, 07.05.2014, <https://www.srf.ch/kultur/buehne/mars-attacks-wenn-die-phantasie-zuschlaegt>, 20.08.2019.

Wetzel, Stine: Theater Hora in der Erfolgsfalle. In: Tagblatt der Stadt Zürich, 08.11.2017, S. 33.

7.2 Sekundärquellen

Bartz, Christina u. Krause, Marcus: Spektakel der Normalisierung. München: W. Fink 2007.

Becker, Howard Saul: Art Worlds. Berkeley, Los Angeles u. London: University of California Press 2008.

Bischoff, Ulrich: Freaks, Abnormitäten, Schaustellerei. In: Merkert, Jörn (Hg.): Zirkus – Circus – Cirque. Berlin: Nationalgalerie Berlin 1978, S. 178–193.

Blog über DisAbility on Stage, <https://blog.zhdk.ch/disabilityonstage/>, 24.09.2019.

Brinker, Klaus u. Sager, Sven F.: Linguistische Gesprächsanalyse. Eine Einführung. Berlin: E. Schmidt 2010.

- Brons, Lajos L.: Othering an Analysis. In: *Transcience Journal*, 6(1)/2015, <http://works.bepress.com/lajosbrons/17/>, 27.03.2018.
- Bugiel, Marcel: Theater HORA. Meilensteine von 1993 bis heute. In: Fournier, Anne; Gilardi, Paola; Härter, Andreas u. Hochholdinger-Reiterer, Beate (Hg.): *Theater HORA*. Bern u. a.: Peter Lang 2017 (= *Mimos*, 78), S. 271–284.
- Bundesrat. Das Portal der Schweizer Regierung: Übereinkommen über die Rechte von Menschen mit Behinderungen, <https://www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/20122488/index.html>, 29.09.2019.
- Dederich, Markus: *Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies*. Bielefeld: Transcript 2007.
- Deppermann, Arnulf: *Gespräche analysieren. Eine Einführung*. 4. Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008.
- Diehl, Marie: *Menschen mit Behinderung als professionelle Schauspieler. Das Modell Künstlerarbeitsplatz*. In: Prinz-Kiesbüye, Myrna-Alice; Schmidt, Yvonne u. Strickler, Pia (Hg.): *Theater und Öffentlichkeit. Theatervermittlung als Problem*. Zürich: Chronos 2012, S. 141–158.
- Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Die Aufführung als Text*. Band 3. Tübingen: Gunter Narr 1983.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: *Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte*. In: Roselt, Jens u. Otto, Ulf (Hg.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: Transcript 2012, S. 13–52.
- Foucault, Michel: *Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin*. Berlin: Merve 1976.
- Foucault, Michel: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. Frankfurt a. M.: Fischer 1999.
- Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2016.
- Fraser, Mat u. Muz, Julie Atlas: *If Dreams Come True. Performing as an Artist, Forgetting about Disability*. In: *IntegrART-Symposium 2009: «all inclusive – kunst auf neu»*, 19.06.2009, https://www.integrart.ch/assets/media/files/Referat_FraserMuz.pdf, 29.09.2019.

- Freitag, Sabine: *Kriminologie in der Zivilgesellschaft. Wissenschaftsdiskurse und die britische Öffentlichkeit, 1830–1945*. München: Oldenbourg 2014.
- Gespräch mit Susanne Schneider, <https://vimeo.com/217162090>, 23.09.2019.
- Gladstone, Valerie: *Choreographer Jérôme Bel explains his philosophy of dance. Bel mines the ordinary and virtuosic*. In: *The Boston Globe*, 04.11.2011, <http://www.bostonglobe.com/arts/2011/11/03/choreographer-jerome-bel-explains-his-philosophy-dance/lqzb1mBpg3b75eKS2L9xGL/story.html>, 01.06.2015.
- Gombrich, Ernst Hans Josef: *Die Geschichte der Kunst*. Berlin: Phaidon Press Limited 2018.
- Guth, Karl-Maria (Hg.): *Immanuel Kant. Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? und andere kleine Schriften*. Berlin: Hofenberg 2016 [der Text dieser Ausgabe folgt: Kant, Immanuel: *Werke in zwölf Bänden*. Hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977].
- Helman, Cecil G.: *Culture, Health and Illness – An Introduction for Health Professionals*. London: Hodder Arnold 2007.
- Helmes, Günter: *Spielfilm – Abweichung – Behinderung. Beobachtungen zu einem frühen Klassiker des Genres „Behindertenfilm“*. Das Lehrstück *Freaks* (1932) von Tod Browning. In: Ricart Brede, Julia u. Helmes, Günter (Hg.): *Diversität und Vielfalt in Film und Fernsehen. Behinderung und Migration im Fokus*. Münster u. New York: Waxmann 2017, S. 19–62.
- Herrmann, Friedrich-Wilhelm v.: *Descartes' Meditationen*. Frankfurt a. M.: Klostermann 2011.
- Hohenadel, Kristin: *Nondances That Spur Critics to Brawl and Audiences to Sue*. In: *The New York Times*, 20.03.2005, <http://www.nytimes.com/2005/03/20/arts/dance/nondances-that-spur-critics-to-brawl-and-audiences-to-sue.html>, 01.06.2015 [nicht mehr online].
- Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.
- Hybrid Media Publication des Forschungsprojektes *DisAbility on Stage*, <https://disabilityonstage.zhdk.ch>, 19.08.2019.
- IntegrART 2019: *Partnerfestivals*, <https://www.integrart.ch/de/hintergrund/partnerfestivals>, 23.09.2019.
- Internationales Theaterfestival OKKUPATION!, <http://www.hora-okkupation.ch/okkupation2007/intro.html>, 23.09.2019.

- Interview von Marcel Bugiel mit Jérôme Bel: Entretien sur Disabled Theater (2012), <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=15&ctid=1>, 18.09.2019.
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München: Fink 1994.
- Jäger, Siegfried: Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung. Münster: Unrast 2015.
- Kastner, Jens: Der andere Blick auf '68. Die 1968er-Jahre als globale Kulturrevolution. In: Deutschlandfunk, 03.06.2018, https://www.deutschlandfunk.de/der-andere-blick-auf-68-die-1968er-jahre-als-globale.1184.de.html?dram:article_id=415965, 07.07.2019.
- Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln: Böhlau 2005.
- Kreisky, Eva: Die Macht des Diskurses – Michel Foucault. In: Vorlesung vom 12.12.2002, S. 1–27, http://evakreisky.at/onlinetexte/nachlese_diskurs.php, 12.10.2016 [nicht mehr online].
- Landwehr, Achim: Historische Diskursanalyse. Frankfurt a. M.: Campus 2009.
- Leichtfuß, Anne: Was ist Leichte Sprache?, <https://www.leichte-sprache-simultan.de>, 29.09.2019.
- Lenzen, Manuela: Evolutionstheorien in den Natur- und Sozialwissenschaften. Frankfurt a. M.: Campus 2003.
- Lutz, Petra; Macho, Thomas; Staupe, Gisela u. Zirde, Heike: Der [Im-]Perfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung. Köln: Böhlau 2003.
- Marinucci, Sarah: Freie Republik HORA. Vom „Sprechen über“ zum „Sprechen mit“ Darstellenden mit geistiger Behinderung. In: Fournier, Anne; Gilardi, Paola; Härter, Andreas u. Hochholdinger-Reiterer, Beate (Hg.): Theater HORA. Bern u. a.: Peter Lang 2017 (= Mimos, 78), S. 231–241.
- Marinucci, Sarah: Freie Republik HORA. In: Un-Label (Hg.): Innovation. Vielfalt. Neue Wege in den darstellenden Künsten Europas. Das Handbuch zur inklusiven Kunst- und Kulturarbeit mit Essays, Best Practices und Checklisten. Köln: Sommertheater Pustelblume e. V. 06/2017, S. 58–63.
- Marinucci, Sarah: Wie reden wir über Schauspieler und Schauspielerinnen mit Lern-Schwierigkeiten? In: Hybrid Media Publication des Forschungsprojektes DisAbility on Stage, <https://disabilityonstage.zhdk.ch/freie-republik-hora/ueberschauspielerinnen-reden/>, 19.08.2019.
- Meyer, Reinhart: Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater. In: Pernerstorfer, Matthias J. (Hg.): Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Wien: Hollitzer 2012, S. 99–124.

- Muscionico, Daniele u. Scheu, René: «Politische Kunst ist auf links gedrehtes Wutbürgertum». In: Neue Zürcher Zeitung Online, 12.01.2017: <https://www.nzz.ch/feuilleton/milo-rau-am-schauspielhaus-zuerich-wir-reden-viel-wir-lachen-viel-und-ab-und-zu-gibt-es-eine-kreuzigung-ld.139296>, 26.08.2019.
- Musenberg, Oliver: Kultur – Geschichte – Behinderung. Die kulturwissenschaftliche Historisierung von Behinderung. Oberhausen: Athena 2013.
- Netzwerk Menschenrechte: Menschenrechte in Deutschland, Europa und der Welt. 2. Das Mittelalter und die Reception des Naturrechts, <https://www.netzwerk-menschenrechte.de/mittelalter-und-die-reception-des-naturrechts-1177/>, 26.09.2019.
- Novak, Lars: Deformation und Transdifferenz. Freak Show, frühes Kino, Tod Browning. Berlin: Kadmos 2011.
- Oberholzer, Alex: Des artistes d'avant-garde au défi de la normalité de Alex Oberholzer. In: IntegrART-Symposium 2013: Vom Abfall zur Avantgarde – Schöne Aussichten!, 27.05.2013, <https://www.integrart.ch/assets/media/files/Alex%20Oberholzer.pdf>, 29.09.2019.
- Pavis, Patrice: Zum aktuellen Stand der Zuschauerforschung. In: Forum Modernes Theater, 26(1)/2011, S. 73–97.
- Peiry, Lucienne: L'art brut. Paris: Flammarion 1997.
- Pfeifenberger, Ulrike Gerlinde u. Riegler, Christine: Inklusion in der Kunst. In: IntegrART-Symposium 2009: «all inclusive – kunst auf neu», 19.06.2009, https://www.integrart.ch/assets/media/files/Referat_PfeifenbergerRiegler.pdf, 29.09.2019.
- Ploebst, Helmut: No wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels. 9 Portraits. München: Kieser 2001 [zweisprachige Ausgabe, ins Englische übers. v. David Ender].
- Porträt über BewegGrund bei Kultur inklusive, https://www.kulturinklusive.ch/admin/data/files/publication/file_de/14/portraet_beweggrund.pdf?lm=1474023436, 21.09.2019.
- Porträt über IntegrART bei Kultur inklusive, https://www.kulturinklusive.ch/admin/data/files/publication/file_de/49/integrart_bf.pdf?lm=1531903747, 23.09.2019.
- Porträt über Wildwuchs bei Kultur inklusive, https://www.kulturinklusive.ch/admin/data/files/publication/file_de/22/wildwuchsfestival_bf.pdf?lm=1531907247, 21.09.2019.

- Presler, Gerd: *L'art brut. Kunst zwischen Genialität und Wahnsinn*. Köln: Dumont 1981.
- Rau, Milo: *Die 120 Tage von Sodom*. Berlin: Verbrecher 2017.
- Rau, Milo: Die seltsame Kraft der Wiederholung. Zur Ästhetik des Reenactments. In: Roselt, Jens u. Otto, Ulf (Hg.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: Transcript 2012, S. 71–78.
- RambaZamba: Über Gisela Höhne, <https://rambazamba-theater.de/team/gisela-hoehne/>, 29.09.2019.
- Rau, Milo: Anarchie und Ordnung. Notizen zu die 120 Tage von Sodom. In: Fournier, Anne; Gilardi, Paola; Härter, Andreas u. Hochholdinger-Reiterer, Beate (Hg.): *Theater HORA*. Bern u. a.: Peter Lang 2017 (= *Mimos*, 78), S. 91–94.
- R.B. Jérôme Bel: Biographie, <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=6&b=3>, 03.06.2014.
- Rosa, Hartmut; Strecker, David u. Kottmann, Andrea: *Soziologische Theorien*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2018.
- Roselt, Jens: Der Zuschauer als Täter. In: Schipper, Imanuel (Hg.): *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 81–91.
- Roy, Sanjoy: Step-by-step guide to dance: Jérôme Bel. In: *The Guardian*, 22.11.2011, <https://www.theguardian.com/stage/2011/nov/22/step-guide-dance-jerome-bel>, 17.05.2015.
- Ruiz Ruiz, Jorge: Sociological Discourse Analysis: Methods and Logic. In: *Forum: Qualitative Social Research (FQS)*. *Sozialforschung*, 10(2), Art. 26, 2009, <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1298/2882%23g31>, 02.02.2016.
- Sarasin, Philipp: *Michel Foucault zur Einführung*. Hamburg: Junius 2005.
- Schellow, Constanze: *Diskurs-Choreographien. Zur Produktivität des ‚Nicht‘ für die zeitgenössische Tanzwissenschaft*. München: epodium 2016.
- Scheu, Nina im Gespräch mit Mat Fraser: «Auch ich habe das Recht, mir durch Bewegung Ausdruck zu verschaffen.» In: *Du, die Zeitschrift der Kultur*, 69/2009, <https://www.e-periodica.ch/cntmng?type=pdf&pid=dkm-003:2009:69::1536>, 29.09.2019 [nicht mehr online].
- Schmidt, Yvonne: «Wen von uns beiden schauen Sie an?». *Disabled Theater und Menschen! Formen!* im Kontext des Freakdiskurses. In: Bugiel, Marcel u. Elber,

- Michael (Hg.): Theater Hora. Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind. Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 376–381.
- Schmidt, Yvonne; Marinucci, Sarah; Bocchini, Sara; Quadri, Demis u. Rey, Anton: DisAbility on Stage. Exploring the Physical in Dance and Performer Training. In: Synnyt/Origins, 2/2018, S. 74–87, <https://wiki.aalto.fi/pages/viewpage.action?pageId=145101810>, 23.09.2019.
- Schumacher, Joseph: Die Mystik im Christentum und in der Religion. In: Vorlesung im WS 2003/2004, S. 1–282, <http://www.theologie-heute.de/MystikvorlesungI.pdf>, 26.09.2019.
- Schmidt, Yvonne: Ausweitung der Spielzone. Experten – Amateure – behinderte Darsteller im Gegenwartstheater. Zürich: Chronos 2020 [im Druck].
- Schulte, Philipp: Das Auffällige muss das Moment des Natürlichen bekommen. Ein Statement zur Darstellung alternativer Körperbilder. In: Schipper, Imanuel (Hg.): Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung. Berlin: Theater der Zeit 2012, S.130–136.
- Schunzel, Wilfried: Alexander Tille (1866–1921). Leben und Ideen eines Sozialdarwinisten. Husum: Matthiesen 1980.
- Siebers, Tobin: Un/sichtbar. Observation über Behinderung auf der Bühne. In: Schipper, Imanuel (Hg.): Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 16–32.
- Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: Transcript 2006.
- Siegmund, Gerald: Jérôme Bel. Dance, Theatre, and the Subject. London: Palgrave Macmillan UK 2017.
- Simhandl, Peter: Theatergeschichte in einem Band. Leipzig: Henschel 2014.
- Spirig, Isabella: Kunst kennt keine Grenzen! Eine Evaluation des Projektes IntegrART. Küssnacht: Masterarbeit des MAS Nonprofit und Public Management 2017 [unveröffentlichte Publikation].
- Stäheli, Urs u. Tellmann, Ute: Kapitel VIII. Foucault – ein Theoretiker der Moderne? In: Stark, Carsten u. Lahusen, Christian (Hg.): Theorien der Gesellschaft. Einführung in zentrale Paradigmen der soziologischen Gegenwartsanalyse. München: Oldenbourg 2002, S. 237–266.
- Taylor, Charles: Multikulturalismus und Politik der Anerkennung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017.

- Tervooren, Anja: Der verletzliche Körper. Überlegungen zu einer Systematik der Disability Studies. In: Waldschmidt, Anne (Hg.): Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Disability Studies. Tagungsdokumentation. Kassel: bifos 2003, S. 37–48.
- Theater HORA – Stiftung Züriwerk (Hg.): Freie Republik HORA (2013–2019) – Eine Rückschau. Zürich: Das Magazin des Theater HORA – Stiftung Züriwerk 2019.
- Theater Thikwa: Geschichte. Thikwa – Pionier der Inklusion. Die Anfänge, <http://www.thikwa.de/theater/geschichte.html>, 29.09.2019.
- Umatham, Sandra u. Wihstutz, Benjamin (Hg.): Disabled Theater. Zürich u. Berlin: Diaphanes 2015.
- Webseite von und über Coney Island, <https://www.coneyisland.com>, 07.07.2019.
- Webseite über das No Limits Festival, <http://www.no-limits-festival.de>, 29.09.2019.
- Webseite über IntegrART des Migros-Kulturprozent, <https://www.integrart.ch>, 29.09.2019.
- Wedl, Juliette; Herschinger, Eva u. Gasteiger, Ludwig: Diskursforschung oder Inhaltsanalyse? Ähnlichkeiten, Differenzen und In-/Kompatibilitäten. In: Angermüller, Johannes u. Nonhoff, Martin (Hg.): Diskursforschung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Bielefeld: Transcript 2014, S. 537–563.
- Wihstutz, Benjamin: Schauspiel als Emanzipation. Das australische Back to Back Theatre, seine Ästhetik und Arbeitsweise. In: Schipper, Imanuel (Hg.): Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 145–151.
- Wihstutz, Benjamin: ... und ich bin Schauspieler. In: nachtkritik.de, 13.05.2013, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8117:ueber-die-emanzipation-auf-der-buehne-bei-jerome-bels-qdisabled-theatreq-impulsvortrag-beim-symposium-qbehinderte-auf-der-buehneq-des-berliner-theatertreffen-&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83, 04.06.2014.
- Wihstutz, Benjamin: "... And I Am an Actor". On Emancipation in Disabled Theater. In: Umatham, Sandra u. Wihstutz, Benjamin (Hg.): Disabled Theater. Zürich u. Berlin: Diaphanes 2015, S. 35–50.
- Wildwuchs Festival, http://2017.wildwuchs.ch/de/p/Uber_Wildwuchs, 23.09.2019.
- Willkommen beim Theater HORA! In: Theater HORA. Stiftung Züriwerk Kultur. In: <http://www.hora.ch/2013/index.php>, 05.11.2019.

7.3 Lexika

Duden. Das Fremdwörterbuch. Duden Band 5. Hg. v. der Dudenredaktion. 10. aktualisierte Auflage, Mannheim u. Zürich: Dudenverlag 2010.

Duden. Das Herkunftswörterbuch. Band 7. Hg. v. der Dudenredaktion. 4. neu bearbeitete Auflage, Mannheim, Leipzig, Wien u. Zürich: Dudenverlag 2007.

Häcker, Hartmut O. u. Stapf, Kurt-H. (Hg.): Dorsch. Psychologisches Wörterbuch. 15. überarb. u. erw. Auflage, Bern: Hans Huber 2009.

Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 21. v. Walther Mitzka überarb. Ausgabe, Berlin u. New York: Walter de Gruyter 1975.

Trebesch, Achim: Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. Stuttgart: J. B. Metzler 2006.

7.4 Tanzaufführungen

„Disabled Theater“ von Jérôme Bel u. Theater HORA. Choreografie: Jérôme Bel, Theater HORA, Premiere: 10.05.2012 am kunstenfestivaldesarts in Brüssel.

„Véronique Doisneau“ von Jérôme Bel u. Véronique Doisneau. Choreografie: Jérôme Bel, Opéra National de Paris, Premiere: 22.09.2004 an der Opéra National de Paris.

7.5 Filme

Filmaufnahme: Disabled Theater. Mit Publikumsdiskussion nach der Aufführung vom 7. Mai 2012 im Rahmen des AUAWIRLEBEN in Bern. Regie: Angelo Sansone, CH 2012, 150 Min. [unveröffentlichtes Material].

7.6 Unveröffentlichte Gespräche und Korrespondenzen

E-Mail von Jérôme Bel an das Theater HORA, 24.11.2010.

E-Mail-Korrespondenz zwischen der Mutter eines HORA-Schauspielers und Michael Elber, 15.01.2012.

E-Mail von Martha Monstein an Giancarlo Marinucci, 19.01.2012.

E-Mail des HORA-Teams an die Angehörigen der Schauspielenden, 20.01.2012.

E-Mail-Korrespondenz zwischen der Mutter einer HORA-Schauspielerin, Giancarlo Marinucci und Michael Elber, 14.02.2012.

E-Mail von Michael Elber an das HORA-Team: Pamphlet zur Diskussion, 11.03.2014.

E-Mail von Sandro Lunin an das HORA-Team, 11.01.2012.

Gespräch mit Giancarlo Marinucci, geführt am 30.03.2014 im Büro des Theater HORA,
Zürich.

Gespräch in der Videokabine der FRH3-Retrospektive, 02.07.2016 im Fabriktheater der Roten
Fabrik, Zürich.

Gespräch in der Videokabine der FRH3-Retrospektive, 04.07.2016 im Fabriktheater der Roten
Fabrik, Zürich.

Gespräch mit Isabella Spirig, geführt am 20.06.2017 im Café Odeon, Zürich.

Gespräch mit Damian Bright, geführt am 08.10.2017 im Hotel Citadines Montmartre, Paris.

Gespräch mit Remo Beuggert, geführt am 08.10.2017 im Hotel Citadines Montmartre, Paris.

Gespräch mit Sara Hess, geführt am 09.10.2017 im Hotel Citadines Montmartre, Paris.

Gespräch mit Remo Zarantonello, geführt am 17.10.2017 im Mediacampus, Baslerstrasse 30,
Zürich.

Gespräch mit Gianni Blumer, geführt am 20.10.2017 in der Roten Fabrik, Zürich.

Gespräch mit Matthias Brücker, geführt am 20.10.2017 in der Roten Fabrik, Zürich.

Gespräch mit Nikolai Gralak, geführt am 20.10.2017 in der Roten Fabrik, Zürich.

Gespräch mit Julia Häusermann, geführt am 14.11.2017 im Relaxa Hotel Stuttgarter Hof
Berlin.

Gespräch mit Sara Hess geführt am 03.10.2019. im Casino-Saal Aussersihl, Zürich.

Gespräch mit Nele Jahnke, geführt am 08.10.2019 an der Albisriederstrasse 414, Zürich.

Gespräch mit Amadea Schütz, geführt am 09.10.2019 in der Confiserie Schurter, Zürich.

Gespräch mit Curdin Casutt, geführt am 11.10.2019 in der Café Bar Plüschi, Zürich.

Transkript des Gesprächs über Disabled Theater verfasst von Theater HORA, Mai 2013
[unveröffentlichtes Material].

Zwischenbericht des Forschungsprojektes *DisAbility on Stage* für das Eidgenössische Büro
für die Gleichstellung von Menschen mit Behinderungen (EBGB) [unveröffentlichtes
Material].